

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры

«Государственный центральный театральный музей  
имени А.А. Бахрушина»

Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт филологии и журналистики

А.П. ЧЕХОВ И А.Н. ОСТРОВСКИЙ

ПО МАТЕРИАЛАМ ПЯТЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ  
СКАФТЫМОВСКИХ ЧТЕНИЙ  
(МОСКВА, 3–5 НОЯБРЯ 2017 г.)

Сборник научных работ

Москва

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

2020

УДК 82.091  
ББК 83.3 (2)  
Ч 56

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

Печатается по решению редакционного совета  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина  
Руководитель проекта: Д.В. Родионов

Редакционная коллегия сборника:  
Ю.Н. Борисов, А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.), В.В. Прозоров,  
Е.И. Стрельцова (науч. ред.)

Ч 56 **А.П. Чехов и А.Н. Островский.** По материалам Пярых международ-  
ных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник  
научных работ. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. – 464 с.

Пятый выпуск материалов международной научной конференции Скафтымовские чтения посвящён теме «А.П. Чехов и А.Н. Островский». Впервые публикуются письма А.П. Скафтымова к А.М. Евлахову и конспекты лекций Г.А. Бялого из спецкурса «Чехов и драматургия его времени». Статьи посвящены исследовательским традициям Скафтымова, различным вопросам поэтики Островского и Чехова, проблемам историко-литературной преемственности, особенностям восприятия и интерпретации творчества Островского и Чехова в классическом русском театре и на современной сцене.

© Авторы статей, 2020  
© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020  
© Саратовский национальный  
исследовательский государственный  
университет им. Н.Г. Чернышевского, 2020

ISBN 978-5-6040956-6-9

## ПРЕДИСЛОВИЕ



Е.И. СТРЕЛЬЦОВА

### ГОСПОДСТВО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ МЫСЛИ

**Аннотация.** В предисловии обобщены основные тенденции современного изучения темы «Чехов и Островский», представленные в статьях и публикациях данного сборника.

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, А.П. Чехов, научные традиции, история русского театра и драматургии.

STRELTSOVA, E.I.

### THE DOMINATION OF SELF-MADE THOUGHT

**Abstract.** The Preface points to the main trends of modern studing of such theme as Chekhov and Ostrovsky, wich are presented in the articles and publications in this issue.

**Keywords:** Alexander Ostrovsky, Anton Chekhov, scientific traditions, history of Russian teatre and dramaturgy.

Исследования «Бахрушинской серии», посвящённые изучению и популяризации творческого наследия Чехова, ставят целью внимательное и углублённое аналитическое приближение к русской классической драматургии и отечественному театру. Это своеобразная история русской драматургии в лицах. Крупные планы драматических писателей, персонажей, филологов и театроведов, актёров и актрис, историков драмы и режиссёров. Такой подход, разумеется, не исключает обширного круга вопросов, связанных с театральным освоением прозы Чехова и жизнью его произведений на мировой сцене<sup>1</sup>.

Научный сборник «А.П. Чехов и А.Н. Островский» продолжает традицию освоения литературных и театральных связей чеховской драмы с миром драматургии Островского. В этом плане в науке сделано немало, да и тема неисчерпаема. Наша книга — попытка

<sup>1</sup> В 2016 г. в «Бахрушинской серии» вышли сборники «Чехов и Шекспир», «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера».

поделиться новыми наблюдениями и выводами современных исследователей. Свой Чехов, свой Островский есть у каждого времени. Важно понять, зафиксировать наше сегодняшнее отношение к завещанному наследию. Русский театр продолжает жить и дышать пьесами Чехова и Островского.

Проблематика книги раскрывается в пяти разделах.

I. Творческое наследие А.П. Скафтымова.

II. Исследовательские традиции А.П. Скафтымова.

III. Поэтика Островского и Чехова. Персонажи.

IV. Поэтика Островского и Чехова. Жанры. Формы. Идеи.

V. История театра и литературы.

В сборнике научных трудов «Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы» (2015) Б.Ф. Егоров начал публикацию эпистолярного наследия Скафтымова. Это были три письма к Ю.М. Лотману. В настоящем издании публикаторская линия исследований — одна из центральных. Автор публикации и примечаний — Б.Ф. Егоров. Впервые полностью печатаются уникальные письма Скафтымова (1890–1968) к Александру Михайловичу Евлахову (1880–1966), что составляет содержание первого раздела. Из 58 писем ранее было известно лишь одно (от 4 апреля 1914 г.). Свод писем отразил полувековой период (1914–1965) сотрудничества учителя и его любимого ученика, открыл глубоко содержательный диалог блестяще одарённых искателей новых смыслов в произведениях классиков, представил размышления о методах исследования художественных вещей. Опыт бесценный, тем более необходимый сегодня, когда исчезли и культура письма, и само письмо в его исконном виде. Переписка энциклопедически образованных учёных (на страницах скафтымовских посланий личность Евлахова, его взгляды и идеи восстановимы вполне живо, к тому же есть откомментированные выдержки из евлаховских ответов) возникает как передача мыслей на расстоянии, как обмен идеями, без чего ни учитель, ни ученик жить и работать не могли даже в самые страшные времена. Переписка — «душевное дело» (№ 3, март 1923 г.). Они оба годами не переставали обсуждать, корректировать, вырабатывать самостоятельные мысли, искать и находить отточенные формулировки. Есть письма исповедального характера (№ 12, 24 декабря 1939 г.). Есть информационные (№ 28, 4 марта 1951 г.). Однако главный сквозной сюжет беспрецедентного собеседования сквозь время — жизнь литературы, психологический процесс творчества, отношения исследователей к творческой истории произведения. Вот, например, один из спорных тезисов Евлахова:

«Знания генезиса вещи не нужно для познания самой вещи» (№ 2, 1 мая 1921 г.). Скафтымов к этому положению, к «генетическим» аспектам изучения, будет возвращаться неоднократно, отстаивая господство самостоятельной мысли, собственную позицию в отношении к «власти факта» (№ 11, 22 октября 1933 г.).

Другой беспокойный сюжет переписки — соотношение между человеком и художником в одном лице. Отсюда размышления о научной биографии, о биографическом подходе к творчеству большого писателя (№ 2, 1 мая 1921 г.). Но не только. Скафтымов определённо высказался о таком соотношении в более позднем письме от 11 июля 1948 г. В своём месте вернёмся к этому.

В вопросах обсуждения чеховской драматургии выявлена дискуссионная деликатность Скафтымова. Оба, и Скафтымов, и Евлахов, «больны» Чеховым (№ 6, 15 ноября 1925 г.), но «больны» по-разному. Для Скафтымова Чехов — «какой милый, какой страшный писатель» (там же). Это о «Даме с собачкой». Чехов — весь на скрещении взаимоисключающих понятий. Станный писатель не отпускает воображения и сознания исследователя даже ночью, в лютую бессонницу. Он послал Евлахову свою статью «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» (№ 20, 8 сентября 1946 г.). Евлахов ответил: «...Чехова-драматурга ставлю вообще невысоко» (см. коммент. к письму 21). Скафтымов продолжил чеховскую тему так: «С Вашей оценкой Чехова-драматурга не согласен» (№ 21, 21 ноября 1946 г.). Он отметил только лишь разницу эмоционального восприятия — «факт разной восприимчивости». И всё. Никакого спора. В письме-поздравлении с Новым, 1948 годом, у него есть признание: «Дело не в наших мнениях, а в том, что между людьми важнее всяких мнений» (№ 24, 31 декабря 1947 г.). По сути, здесь открылось живое чеховское влияние на человека, исследователя, посвятившего себя и подчинившегося «милому и страшному писателю».

И вот письмо 1948 г. В нём Скафтымов, слегка иронизируя над собой, написал, что зафилософствовался. О чём? Именно о том, что обсуждали они с Евлаховым, начиная с 1921 г. О соотношении писателя и человека в одном лице, об изначальной мучительной двойственности художника, учёного в том числе. «Философствование» обнаруживает определённый тип учёного, редкий, надо заметить. Тип теоретика-интуитивиста в одном лице. Обнаруживает также и его, скафтымовское, самое сокровенное, и евлаховское.

«Вы (Евлахов. — *Е.С.*) могли бы написать (а может быть, уже и написали) книгу, где была бы глубоко учтена эта страдающая,

трагическая сторона поэтического, возвышенного подъёма, в котором, вместе с его правдой, кричит и жалуется безумие, не укладывающееся в жизнь. Наука не волнуется, но в содержании Вашего анализа, в кругозоре Ваших наблюдений присутствовала бы эта глубоко искренняя и трагическая сторона как факт и фактор, и Чайковский был бы виден не только в том, что ему свойственно, как всем людям, но и в том, что свойственно ему как гению» (№ 25, 11 июля 1948 г.).

Высказывание, это очевидно, обогащено опытом приближения к творчеству и личности А.П. Чехова, хотя примером трагического раздвоения на «просто человека» и гения взят Чайковский. Для подобного типа личности, ведающей моменты возвышенного подъёма, высокое искусство, по Скафтымову, — «плод страдания безумных, но ещё не совсем потерявших ни ума, ни чувства действительности» (там же). Парадокс, без учёта которого труднее и труднее вникать, проникать в то, что названо Скафтымовым высоким, читай, классическим, искусством.

Прошли десятилетия просле смерти двух выдающихся историков литературы. Однако их присутствие в сегодняшнем мире, не только мире науки, но человеческих связей, искренности, живого обмена идеями, — воспринимается как неотступное.

Публикаторское направление поддержано во втором разделе подборкой материалов, подготовленных А.Г. Головачёвой: «На пути к Чехову: Гоголь, Островский». Публикация основана на записи четырёх лекций Г.А. Бялого (1905–1987), прочитанных на филологическом факультете ЛГУ в 1974 г. В подборке показано, как Бялый выстраивал последовательность, неразрывность русской классической драматургии: Гоголь — Островский — Чехов; какие находил черты новаторства у Чехова в сопоставлении с предшественниками. В публикуемых впервые материалах лекций немало точных наблюдений, провоцирующих новых исследователей на собственные размышления. Например, о финалах пьес Островского. Они, по мнению Бялого, выражают, скорее, желание хорошего и по сути императивны — н а д о ж и т ь (разрядка моя. — *Е.С.*). Или такое его открытие. Сравнивая пьесы «Гроза» и «Чайка», Бялый отметил, что прощальный монолог Нины Заречной разработан Чеховым по типу последних прощаний Катерины, Ларисы, Ксении («Не от мира сего»). Состояние смятения героинь передано не внешними признаками, а вырывается из глубины, выдавая психологическую раскалённость ситуации, внутреннее борение, путаницу мыслей, попытки отыскать единственное слово, чтобы передать муку, боль души.

«Островский сделал сценичным то, что раньше было несценичным. <...> Островский сделал сценичным само театральное слово».

Эти и другие знаки связи, утверждает Бялый, — очевидны и не могут быть случайными.

Главное, что привнёс Бялый в изучение чеховской драматургии, — с мнением публикатора нельзя не согласиться, — скрупулёзное внимание к тексту пьес. Потому из литературоведов ближе всех для Бялого был Александр Павлович Скафтымов.

Чтение пьесы — особенное, многотрудное умение. Если угодно — особый талант. Не только для филолога. Для режиссёра умение читать, понимать, видеть пьесу сначала в пространстве текста и слова, затем в пространстве сцены — нечасто встречающийся сегодня дар. Этот дар — признак настоящего, а не иллюзорного режиссёрского профессионализма.

Второй раздел открывает статья А.А. Гапоненкова, которая знакомит с литературоведом, литературным и театральным критиком М.М. Уманской (1913–1980). Уманская — ученица и коллега Скафтымова. Именно о ней писал Александр Павлович Евлахову в письме от 24 декабря 1939 г. Рассмотрены работы Уманской об исторических пьесах Островского, о специфике использования драматургом исторического материала. Гапоненков отметил основную проблему исследований Уманской — проблему трагической вины героя исторической пьесы.

В.В. Прозоров в статье «А.П. Скафтымов о мотивах любви и страданий в последних пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова» бережно сближает пьесы «Не от мира сего» и «Вишнёвый сад». Пьесы и Островский, и Чехов писали трудно, мучительно. О работе Островского известно следующее: «Последняя пьеса забирала последние остатки жизни почти по классической петрарковой формуле:

Уходит жизнь — уж так заведено, —

Уходит в прошлое неудержимо»<sup>2</sup>.

О том, с какими усилиями написан «Вишнёвый сад», знают, хочется надеяться, и школьники. Обе пьесы воспринимаются как художественные завещания драматургов: любовью можно покорить какое угодно сердце. Так для Ксении. Так для Любви Раневской: её имя — тому доказательство. Рассматривая схождения-сближения героинь, Ксении Васильевны и Любви Андреевны,

<sup>2</sup> *Едошина И.А.* Последняя пьеса А.Н. Островского «Не от мира сего» (К проблеме природы конфликта) // Щельковские чтения. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кострома, 2001. С. 19.

отмечая их противоположность, Прозоров, тем не менее, склонен видеть в героинях общее, объединяющее начало — невозможность жить без любви. А страдания души есть залог её сопротивления предательству, злу. Страданием же зло и побеждается. Вывод: «Мы никогда с достоверной внятностью не сможем определить строй (колебания) мысли А.П. Скафтымова, пробовавшего в лекционных тезисах сблизить и сравнить мотивные линии любви и страданий в последних пьесах Островского и Чехова. Но несомненно одно: сложная динамика драматургических исканий и невольных соприкосновений двух авторов разных культурно-исторических эпох воспринималась учёным-литературоведом в её внутренней преемственной целостности и принципиальной незавершённости».

Н.В. Новикова последовательна в изучении чеховских произведений «под знаком Скафтымова». На сей раз ею подробно, с привлечением деталей, разработана тема «От “Леса” к “Иванову”»: об одном элементе поэтики А.Н. Островского и А.П. Чехова в свете драматургической концепции А.П. Скафтымова». Автор напомнила, что «лес — один из энергоёмких образов» у Чехова. В прямой хронологической последовательности (1870 — год рождения пьесы «Лес») рассмотрены изменения этого образа в драмах Чехова. В цикле изменений метафорический образ «совиного гнезда», по мнению Новиковой, — ключевой. Его трансформация прослежена в «Иванове», «Лешем», «Дяде Ване». Надо подчеркнуть, что и В.В. Прозоров, и Н.В. Новикова, и Е.В. Киреева («А.П. Скафтымов о том, “кто виноват” в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова») привлекли к аналитической работе «Белинский и драматургия А.Н. Островского» (1952). Пьеса «Лес» не была предметом специального внимания Скафтымова. Несмотря на это обстоятельство, статья 1952 г., несомненно, расширяет проблемное пространство внутренних связей драматургической классики. В работе появился Гоголь, его пьесы. В нашей книге, вместе с Островским и Чеховым, Гоголь — важное действующее лицо. Не случайно и Г.А. Бялый особенное внимание уделял этой работе, подробно разбирал её со студентами. К тому же здесь А.П. Скафтымов высказал мысль, для любого исследования традиций русской классики универсальную: «Преемственность между двумя большими писателями никогда не бывает повторением»<sup>3</sup>.

Раздел «Исследовательские традиции А.П. Скафтымова»

<sup>3</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 459.



завершает обзорная статья Е.В. Киреевой. Опираясь на труды, собранные саратовцами в трёхтомнике, Киреева подчёркивает: уже в ранней программной статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» (1924) он крепко стоял на том, что «нужно честно читать», учиться за темой внешней видеть линию внутренней жизни. Скафтымов, уточняет Киреева, нигде не упоминает названия пьесы Островского «Без вины виноватые». Тем не менее, «формула “без вины виноват” в многообразных вариациях станет ведущей в статьях Скафтымова, особенно о Чехове». При панорамном взгляде на исследовательские традиции Скафтымова категория вины в его статьях о нравственных исканиях русских драматургов (шире — русских писателей) воспринимается центральной.

Третий и четвёртый разделы посвящены поэтике драматургии Островского и Чехова. Здесь основа сопоставительного анализа статей — скафтымовский принцип честного чтения. Что при всех индивидуальных способах подхода к тексту, манерах, стилях изложения, системах аргументации обладает силой объединения.

Образы и типы Островского всегда были живы в чеховской памяти. Есть его прямые на этот счёт высказывания. Скажем, его оценка спектакля «Пучина» в Малом театре 2 марта 1892 г.: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только один этот акт» (А.С. Суворину от 3 марта 1892 г.). Что так поразило Чехова в этом последнем акте? Какой тип героя? Почему всего один акт Островского — целая пьеса для Чехова? Казалось бы, это ли не след влияния старшего драматурга на младшего? Но почти не находим ответов на эти вопросы<sup>4</sup>. И не уходит из памяти: «преемственность между двумя большими писателями никогда не бывает повторением». Глубокое, а потому свободное знание наследства, которое Чехову оставили русские писатели, и Островский в их числе, давало возможность молодому автору распоряжаться знанием легко, непринуждённо, вдумчиво и спокойно.

Пример с «Пучиной» нужен здесь «от обратного», чтобы получить всё-таки некоторые ответы. Исследователи, обращаясь к конкретным персонажам в пьесах одного и другого писателя, с разной степенью убедительности доказывают родственность персонажей.

Тип женщины-птицы: Офелия — Катерина — Лариса — Нина (В.В. Гульченко); тип «бедного родственника», «приживала»

<sup>4</sup> См., напр.: *Виноградова Е.А.* «Этот акт целая пьеса...»: «Пучина» Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения – 2012. Кострома, 2013. С. 99–108.

(М.А. Волчкевич); тип «шутника» (Н.В. Мокина); «таланты», «поклонники» (Л.Г. Тютелова); персонажи пьес «Горячее сердце», «Не сошлись характерами!», «Волки и овцы» — персонажи одноактных пьес «Медведь», «Предложение», «Свадьба» (А.Г. Головачёва). К.М. Захаровым крупным планом представлен Егор Глумов («Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты»). Вместе с Глумовым в контекст размышлений о преемственности входит тема карточной игры (шире — игрока) в драматургии Островского и Чехова. Тема требует продолжения, фундаментального исследования (быть может, в лотмановском ключе, быть может, совсем по-иному) с привлечением как научных работ, так и художественных произведений: от Пушкина до Набокова.

Автор статьи «Трагедия и комедия о “Чайке”» В.Я. Звизняцкий увлечён изучением системы интертекстуального диалога, сосуществованием Ларисы и Нины в сценической судьбе Веры Комиссаржевской. В статье берёт начало одна из коренных проблем театрального искусства. Вот что имею в виду. Островский возвысил общественное значение русского театра. Он первым начал писать роли, рассчитанные на индивидуальность актрис. Известные примеры: для Л.П. Никулиной-Косицкой — Катерина («Гроза»), для П.А. Стрепетовой — Ксения («Не от мира сего»). Тем самым драматург не только создал превосходные пьесы, в центре которых — драматические женские образы, он, драматург, высоко поднял положение женщины-актрисы, престиж профессии. Если раньше женщины «шагали» на сцену «прямо из канареек» (А.А. Григорьев), играли в лучшем случае в водевилях, то ко времени «Чайки» положение женщины-актрисы воспринималось обществом гораздо более уважительно. «Я — актриса» у Нины Заречной имеет серьёзный смысл. Общая для развития русского театра тема достоинства женщины-актрисы начата пьесами Островского — закончена единственной у Чехова (не считая «Татьяны Репиной») «пьесой об искусстве» с героинями-актрисами. Нина Заречная, будет ли она выходить на сцену в Ельце, будет ли играть в любой антрепризе, — уже не содержанка, не предмет купли-продажи. Её «я — актриса» — это самостоятельность, самоуважение и, наконец, уважение тех купцов, образованных к тому же, которые по старинной привычке будут в Ельце приставать с любезностями. Многие открытия Островского Чехов продолжил во времени, некоторые — завершил.

Лариса — «чайка» — бесприданница. А кто такие Нина (не-чайка, по убеждению Звизняцкого), Соня, сёстры Прозоровы, Варя, Аня — чеховские девушки? Все — бесприданницы.

Тема самодурства купцов и безобразия купеческого мира («безобразный» — одно из ключевых слов у Островского для купцов-самодуров) не нашла отражения на страницах данного сборника. В этом плане, полагаю, пока что держится пауза: ещё сильна власть штампа, схемы, когда самодуры — это все купцы Островского, и в их тёмном царстве нет ни малейшего просвета. Тут время освобождения впереди. И Лопахину, последнему родственнику купцов Островского, как «полированных», так и «неполированных», не перестающих изменяться уже со времён (и в пьесах) самого Островского, — настанет черёд крупного плана.

От Островского — разветвлённость мотивной структуры пьес (мотив ключа, мотив железной дороги и другое многое), что позволяет рассматривать пьесы Чехова как пьесы определённых циклов.

В четвёртом разделе представляет несомненный интерес статья Т.В. Кореньковой о редком у Чехова случае прямого цитирования Островского. Цитата из «Бесприданницы» в «Дяде Ване» (реплика Астрова: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями...») даёт черты характера (шире — характерности). Рядом с Астровым появляется тень Паратова. В этих наблюдениях статья Кореньковой перекликается с одним из выводов Г.А. Бялого о театральности самого слова. Характеристика персонажа с помощью слова у Чехова и Островского — одного корня. Об этом писал и Корней Чуковский. Размышляя о характерности чеховских героев (не только в драме), Чуковский приводил примеры: «...он не хуже Островского <...> “Жан, твою птичку укачало!” — сетует Ариадна. “Этот человек гнетёт меня своим великодушием”, — жалуется Попрыгунья. “Крылатым” выражением стали слова “как бы чего не вышло”»<sup>5</sup>.

Ю.В. Доманский, проанализировав работы, в которых рассматривались различные сравнительные аспекты пьес «Лес» и «Вишнёвый сад»<sup>6</sup>, предлагает новый подход к сопоставлению. Через деталь, маленький эпизод потери и обнаружения денег (Несчастливцев — Симеонов-Пищик) Доманский с помощью Аристотеля убедительно показывает, как комедия новейшего времени, с лёгкостью включая в свой состав элементы трагедии, с такой же лёгкостью отказывается от трагического в пользу

<sup>5</sup> Цит. по: «В мире отечественной классики: Сб. ст. Вып. 2. М., 1987. С. 231.

<sup>6</sup> Ю.В. Доманский отметил ошибку статьи А.М. Ранчина «Вишнёвый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов». Ранчин упорно называет Ермолая Лопахина — Еремеем. Ошибка тем более странна, что статья опубликована в Приложении к газете «Первое сентября» (2003, № 38). Пьеса входит в школьную программу.

комического. Статья и мотив игры с деньгами выводят к проблеме почти не изученной — проблеме театральности пьес, сложной игровой природе пьес как Островского, так и Чехова.

В статье «Об одном музыкальном моменте у Островского и Чехова (“Среди долины ровныя...”»)» Н.Ф. Иванова рассматривает, как у разных писателей песня на слова А.Ф. Мерзлякова помогает создать атмосферу произведения, передать настроение персонажей.

Музыкальная тема продолжена в статье Л.А. Скафтымовой об опере «Гроза» композитора Венедикта Пушкова (1896–1971). Скафтымова возвращает современной музыкальной культуре полузабытое имя талантливого композитора. Он был знаменит как автор музыки к кинофильмам, но главное дело его жизни — опера «Гроза». В центре сюжета — история любви Катерины и Бориса. Согласимся: это снова общая для Островского и Чехова тема — жить без любви невозможно.

В статьях Н.В. Мокиной, А.В. Лексиной, Л.В. Чернец рассмотрены мотивы смеха, шутки, «потехи», — семантика веселья, смеховое поведение в пьесах Островского и Чехова; проблема семейного счастья; типы сюжетных развязок. Л.В. Чернец, анализируя вопрос о финансах пьес одного и другого драматургов, в некоторых аспектах продолжает темы, поднятые Бялым в его лекциях 1974 г. История и современность в конкретных смысловых узлах исследований не могут не соприкасаться.

Раздел «История театра и литературы» — искусствоведческий. Здесь в основном статьи обзорного характера. Открывает раздел Р.И. Островская. Её тема — «М.Н. Ермолова в ролях А.Н. Островского». И это — крупный план великой русской актрисы. Статья убедительно подтверждает тот факт, что Островский вывел искусство женщины-актрисы на высочайший профессиональный уровень. Творчество Ермоловой как актрисы театра Островского — исключительно важная страница истории отечественного театра.

Статья Е.К. Мурениной — о современных постановках «Грозы». Автору важны как тщательное описание спектаклей Андрея Могучего в БДТ имени Г. Товстоногова (2016), Уланбека Баялиева в театре имени Евг. Вахтангова (2016), Евгения Марчелли в Театре Наций (2017), так и сравнительный анализ постановок. Особую остроту придаёт статье экскурс в историю — обстоятельная реконструкция спектакля «Гроза» Александра Таирова (1925) и попытка сближения Катерины и Федры в исполнении Алисы Коонен.

И.А. Едошина, привлекая обширный материал в статье «Поэтика отрицания: Островский, Чехов, абсурдизм» рисует масштабную

картину творческих переключек, точек схода в творчестве Островского и Чехова. Это и школа водевиля, и тема переделок, и раннее увлечение театром. На таком густом фактографическом фоне Едошина исследует поэтику отрицания у Островского и Чехова («Безотцовщина», «Чайка»), роль пауз, действие как систему разобщённости (у Островского — система несовпадения), разнонаправленность действия и слова. Вывод: уже в пьесах Островского началось в русской драматургии движение к театру абсурда. Чехов спровоцировал дальнейшее развитие такого театра.

Завершается раздел статьёй Е.Ю. Третьяковой «Пьесы Островского — Соловьёва в творческой лаборатории Чехова». Автор открывает некоторые секреты творческого процесса, драматургических исканий Островского и Чехова.

К проблеме преемственности Островского и Чехова современные историки драмы, за редким исключением, подходят с опаской. Для авторов нашего сборника — это одна из стержневых научных проблем. Чеховские пьесы, понятно, не могли появиться в пустом пространстве. Чехов и русская классическая литература — тема неисчерпаемая.

## ЛИТЕРАТУРА

Виноградова Е.А. «Этот акт целая пьеса...»: «Пучина» Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения–2012. Кострома, 2013. С. 99–108.

В мире отечественной классики: Сб. ст. Вып. 2. М., 1987. 478 с.

Едошина И.А. Последняя пьеса А.Н. Островского «Не от мира сего» (К проблеме природы конфликта) // Щельковские чтения. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. Кострома, 2001. С. 18–26.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 543 с.

\* \* \*

Произведения А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). В тексте в скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.

Произведения А.Н. Островского цитируются по Полному собранию сочинений в 12 т. (М.: Искусство, 1973–1980). В тексте в скобках римской цифрой обозначен том, арабской – страница.



# I. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А.П. СКАФТЫМОВА

## ПИСЬМА А.П. СКАФТЫМОВА К А.М. ЕВЛАХОВУ

*Публикация и примечания Б.Ф. Егорова*

**Аннотация.** Публикуются письма А.П. Скафтымова (1890–1968) к его учителю, доценту Варшавского университета А.М. Евлахову (1880–1966), выдающемуся филологу и психиатру. Из 58 писем (11 из них публикуются по подлинникам, остальные — по копиям, сделанным А.М. Евлаховым) ранее было известно и напечатано только одно. Письма, охватывающие полувековой период (1914–1965), содержат очень ценный и новый материал для раскрытия научной и человеческой сущности корреспондентов. На фоне глубокого уважения к творчеству друг друга заметна и деликатная критика некоторых положений собеседника. Письма обстоятельно прокомментированы и иногда сопровождаются важными цитатами из ещё не опубликованных писем А.М. Евлахова.

**Ключевые слова:** А.П. Скафтымов, А.М. Евлахов, научная переписка, методы изучения художественных произведений.

## ALEKSANDR SKAFTYMOV'S LETTERS

### TO ALEKSANDR EVLAKHOV

*Publication and comments by Boris Egorov*

**Abstract.** These are published letters of Aleksandr Skaftymov (1890–1968) to his teacher, associate professor of Warsaw University, Aleksandr Evlakhov (1880–1966), an outstanding philologist and psychiatrist. Of the 58 letters (11 of them published from originals, the rest from copies made by Aleksandr Evlakhov), only one was previously known and published. Letters cover a half-century period (1914–1965) and contain very valuable and new material revealing both scholarly and personal sides of the correspondents. Against the background of mutual deep respect for each other's writings, some delicate criticism of some of the interlocutors' statements can be noted. The letters are thoroughly commented and sometimes are accompanied by important quotations from as-yet unpublished letters of Aleksandr Evlakhov.

**Keywords:** Aleksandr Skaftymov, Aleksandr Evlakhov, scientific correspondence, the methods of studying artistic works.

Переписка двух выдающихся учёных хранится в двух рукописных отделах: Института русской литературы РАН в Санкт-Петербурге (далее сокращённо: ИРЛИ) и Научной библиотеки Саратовского университета (далее сокращённо: СГУ). Она содержит очень ценный и новый материал для изучения научной и человеческой сущности



корреспондентов. А.П. Скафтымов — ученик А.М. Евлахова по Варшавскому университету, где он был студентом в 1909–1913 гг. (а его учитель — доцентом в 1909–1915 гг.). Как видно из переписки, Александр Павлович (далее сокращённо: А.П.С.) был любимым учеником Александра Михайловича (далее — А.М.Е.). Неизвестно, были ли письма в студенческое время А.П.С., но переписка в ближайшие последующие годы явно началась. А.М.Е. сохранил в копии отрывки из писем А.П.С. 1914 г. Наступившее вскоре бурное время войн и революций вряд ли способствовало нормальному заочному общению. Однако А.П.С. узнавал о перемещениях А.М.Е. в 1920-х – начале 1930-х гг. (Ростов — Минск — Баку — Ташкент — Ленинград), и шеф сохранил копии нескольких его писем тех лет.

Имеющиеся письма демонстрируют, что потеряна значительная часть переписки. Сохранились подлинники 28 писем А.М.Е. к А.П.С. (находятся в СГУ) и всего 11 обратных (находятся в ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 34). Но А.М.Е. значительно увеличил эти цифры: он много лет делал машинописные копии писем своих и к себе, и общий их комплект находится на 1666 листах (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 35–41, 43), т. е. содержит более 1000 писем (уникальность этого массива увеличивается из-за потери почти всего собрания писем у А.М.Е.). Кроме того, в обширных «Воспоминаниях о пережитом» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 60–63) А.М.Е. привёл несколько отрывков из писем А.П.С.; к 28 и 11 подлинникам присоединяются соответственно 44 и 47 писем, увеличивая количество писем А.М.Е. почти втрое, а А.П.С. даже впятеро! Письма А.М.Е. к А.П.С. готовит к печати зам. директора Научной библиотеки СГУ А.В. Зюзин. В примечаниях к письмам А.П.С. иногда используются письма А.М.Е. к нему.

В целом А.П.С. был верным и последовательным учеником своего варшавского учителя. От него он воспринял интерес к целостной объективной сущности художественного произведения в диалектической связи содержания и формы как главный принцип литературоведческого анализа, но он осторожно критиковал А.М.Е. за крайности: за чрезмерное увлечение медицинскими аспектами и за полное пренебрежение творческой историей художественных произведений. В программной статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» («Уч. зап. Саратовского ун-та», т. 1, вып. 3, 1923) А.П.С. и себя именуется теоретиком, противостоящим историческому, генетическому методу (у него это не чистая теория, скорее речь идёт о конкретном анализе самого произведения в противовес каузальности, «опричинивающим факторам»), но всё же он отмечает

крайнее пренебрежение А.М.Е. «генетическими» аспектами.

Не нравится А.П.С. и весьма прохладное отношение А.М.Е. к чеховским драмам (но он вежливо уклоняется от возможного спора по поводу своих трудов о Чехове).

Письма А.М.Е. отличаются, как правило, бóльшим объёмом текста и бóльшим количеством затронутых тем.

В «Воспоминаниях» А.М.Е. встречается один отрывок из письма А.П.С. всего в одну строку, включённый в текст самого А.М.Е.: «... моя личность, моё влияние “навсегда останутся лучшими среди университетских воспоминаний” (от А.П. Скафтымова из Астрахани от 31 октября 1914 г.)» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 60, л. 217). Остальные отрывки в «Воспоминаниях» — более крупные, мы их включили в общий ряд писем; включили и письма из собрания копий (некоторые из них — тоже отрывки). В отличие от подлинников эти письма и отрывки предварены строкой А.М.Е., сопровождавшей копию (она выделена курсивом).

*Б. Е.*

1

4 апреля 1914 г.  
Астрахань

Уважаемый Александр Михайлович!

Мне давно хотелось написать Вам. Не то, чтобы у меня было какое-нибудь определённое к Вам дело или сообщение. Нет, — было только настроение, желание что-то сказать, а что́ именно — это сознанием не улавливалось, в слова не укладывалось. Всякий раз, когда я о Вас вспоминал, когда о Вас был разговор, когда я бегло читал Ваши книги (основательно их проштудировать всё откладывал до лета), всегда после этого ощущался какой-то неопределённый позыв что-то Вам сказать о себе, заявить свою признательность. Такое ощущение зародилось уже с первого нашего знакомства на Ваших лекциях в университете. Временами то ослабевая, то усиливаясь, оно по-своему меня беспокоило, и теперь я, пользуясь свободным временем (Пасха), решил с этим покончить. И сейчас мне неясно, что́ Вам говорить. Трудно уловить главное. Ваша личность имеет для меня некоторое обаяние. Таких, как Вы, мне пришлось встречать немного. Но в чём же главная причина моего большого к Вам уважения и расположения?



Не могу не сказать, что не всё Ваше мне привлекательно. Но тут только несходство в контурах. Вы большой реалист (не об искусстве речь, конечно). В Ваших суждениях, в общем их содержании и тоне, в Ваших манерах, в выражении Вашего лица, в складе Вашей фразы, может быть и ещё в чём, чего я не могу уловить словом, — скользит и проявляется «мировоззрение» и «мироощущение» спокойной рассудочности, самоуверенности. Это отсутствие самоуглубления, чувства тайны и таинственности в мире и человеческой душе, недостаток симпатического слуха к чужой душе, к её интимности — сближает Вас с трезвыми и всё объясняющими материалистами. Мне же материализм противен, даже как-то оскорбителен. Я даже удивляюсь Вам. Мне всё казалось (и теперь кажется), что глубокий человек не может быть грубо оболочён прямолинейностью всезнайства. Вы старше меня и много меня умнее; может быть, в своё время, Вы всё моё настоящее пережили, преодолели. Допускаю это своим сознанием, но это в отвлечении, а пока всё моё действительное со мною, и я по-прежнему остаюсь с недоумением. Думается мне, что и Ваше настоящее не окаменело. Ваша полемическая горячность не есть ли признак внутреннего брожения? Быть может, в своём представлении о Вас я ошибаюсь, но в данном случае ведь речь идёт только о том, что я в Вас вижу. Как бы то ни было, меня перед Вами остановила какая-то сила. Думаю, что это общая Ваша даровитость. С какою лёгкостью, с каким искусством Вы владеете фактами! Удивительное богатство Вашей осведомлённости производит прямо подавляющее впечатление. Во всей этой груде фактов, мыслей, выражений, случайно брошенных кем-либо слов, летучих фраз — во всём господствует Ваша уверенная самостоятельная мысль.

Ваша пытливость — критична. Ваша критичность — разумна и честна. Открытость и большая честность, особенно в деле новаторов — это большая нравственная заслуга. Я в университете был очень доволен Вашей независимостью перед слушателями, в частности перед студентами. Помню сейчас, как Вы однажды читали в аудитории анонимное к Вам письмо некоторых из студентов-«общественников». Там они порицали Вас за лекцию, касавшуюся, между прочим, политики в школе. Был возмущён я студентами и очень доволен отповедью, какую Вы им дали. Я уверен, что Вы многое ещё сделаете, и будущее Ваше даст Вам заслуженное удовлетворение. Большое удовольствие мне доставило известие об отзыве о Ваших работах Академии Наук. Здесь оправдываются мои ожидания. Мне непонятно, почему Вы не имеете учёной степени. Среди студентов у нас ходили об этом всякие слухи, очень неопределённые и

сбивчивые (как всегда это бывает). Личность Ваша меня интересует, и не хотел бы я, Александр Михайлович, чтобы Вы совсем когда-нибудь исчезли из моих глаз.

*А. Скафтымов.*

---

Это письмо — единственное из большой переписки учёных, опубликованное ранее: его цитирует А.П. Медведев в мемуарном очерке «Школа нравственного воспитания» («Методология и методика изучения русской литературы и фольклора». Саратов: Изд-во СГУ, 1984. С. 182–183). А.М.Е. печатал его в собрании копий (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 35, л. 11–13), а также и в Воспоминаниях (ед. хр. 60, л. 219–221). Так как публикация А.П. Медведева более чёткая и более полная (вставлены некоторые явно пропущенные А.М.Е. слова), мы предпочли её; но в двух случаях (они оба во 2-м абзаце) указываем свои сомнения, возможно, варианты А.М.Е. более истинны: 1) у А.М.Е. не «несходство в контурах», а «несходство в натурах», 2) не «пережили, преодолели», а «пережили, преодолели, раскрыли». Кроме того, А.П. Медведев в последнем абзаце опустил большой отрывок текста («Помню сейчас, как Вы... (как всегда это бывает)»), мы его восстанавливаем по Воспоминаниям А.М.Е.

Опубликовав письмо А.П.С. в Воспоминаниях, чуть далее (л. 228–230) А.М.Е. подробно говорит о том письме студентов к нему, которое упоминает А.П.С.:

«Но, как я уже сказал, есть у меня “документы”, рисующие меня “с другой стороны”, и оказывающие отношение ко мне — диаметрально противоположное, резко отрицательное. Правда, их у меня имеется всего два, но, само собой понятно, что внешние обнаружения такого рода человеческих отношений вообще довольно редки и, кроме того, откровенная резкость имеющихся у меня документов отрицательного отношения ко мне со стороны части студенчества, во всяком случае, не совсем обычна.

После публичной лекции в “Русском собрании” на тему “Наука и публицистика”, представлявшую по существу популярное изложение главы о так наз. “публицистическом методе” в истории литературы и критики из II тома “Введения”, я получил следующее анонимное послание, о котором и упоминает в своем письме Скафтымов: “Варшава 22/I 1912 г. Господину профессору Александру Михайловичу Евлахову. Милостивый Государь! Пусть не удивляет вас получение письма без подписи лица или лиц, писавших. Цель нашего письма — передать вам тот отклик, который ваш призыв

к русской молодёжи вызвал в нашей душе. Подобный призыв мы слышим не впервые и потому считаем излишним говорить о нём в печати; тем более, что в глазах остального русского студенчества мы, вероятно, показались бы слишком сентиментальными, если бы с должным жаром протестовали против того, что уже неоднократно пережёвывалось, против того, что при настоящем положении вещей сделалось катехизисом неперевоющихся у нас на Руси Молчановых. Если бы не уважение к тем, правда, немногим, профессорам Варшавского университета, которые без призывов к науке, а лишь своею светлой личностью и серьёзным отношением к делу внушают любовь к ней, если бы, повторяем, не наше глубокое к ним уважение, мы бы сказали, что отныне мы видим в вас достойного профессора Варшавского университета в том именно истасканном смысле, в каком этот эпитет употребляется. Конечно, в стенах университета, где вас бы слушало гораздо большее количество молодёжи, вы не позволили бы себе преподавать ей такой благой и искренний совет — учиться, не обращая совершенно внимания на то, что происходит вокруг неё, что на её же глазах творят над отцом, матерью, братьями и т. д. Вы нашли вполне уместным сравнить нашу университетскую молодёжь с западноевропейской, поставить её нам в пример, но, очевидно, по своей близорукости вы не заметили, что и условия, при которых живёт западноевропейская молодёжь, не то, что у нас. Может быть, и она в своей истории отвела место такому моменту, когда сильная рука реакции и реакционеров, стремясь насильно вытеснить из молодых душ всё здоровое и высокое, делала окружающее нестерпимым; заставляла бросать и дорогую ей науку, конечно, временно, чтобы завоевать право свободно жить и свободно учиться. Конечно, надо отдать вам справедливость в том, что вы действовали с большим расчётом. Вы не столь наивны, тем более в делах, касающихся вас, чтобы не понимать, что пред таким собранием и в таких стенах неуместно касаться прошлого, если оно может осветить вопрос с нежелательной стороны, неуместно и доискиваться первопричины в настоящем, гораздо проще брать голые факты и столь же просто их освещать, зная заранее, что этим покупаешь себе у нужных лиц имя благонамеренного человека и, что в данное время ещё важнее, — имя благонамеренного профессора. Но, с другой стороны, вы столь же верно рассудили, что констатировать факт окончательного вытеснения из наших университетов каких бы то ни было общественных течений можно лишь там, где будет только кучка той молодёжи, которой вы спели отходную. Та самая молодёжь, на которой вы с такой отрадой констатировали отказ от

своих прежних исканий, в стенах университета сказала бы вам, что убаюкивать анекдотами, уместными в кабарегах, и призывами, место которым базарная площадь, можете вы только себя, но не смеете преподносить их обществу и в частности молодёжи. Знайте, что на ваше столь простое разрешение вопроса, над которым мучительно долго бьётся русская молодёжь, мы можем ответить вам только презрением. Горе той стране, которая воспитала бы молодёжь, готовую идти за гасителями просвещения и попирателями правды! Учащиеся»»).

2

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
от 1 мая 1921 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! На днях слышал, что Вы, по-прежнему, пребываете в Ростове, работаете и не теряете энергии (1). Зная Ваш темперамент, я сомневался в Вашем благополучии в это бешеное время. Итак, Вы живы, — теперь и это можно считать подарком судьбы, и я очень рад. Я всегда Вас помню. Вы на моей дороге — одна из очень немногих встреч, которые я храню пока ещё в живом уголке души. Очень хочется непосредственно от Вас узнать, что с Вами было за эти годы и как живёте теперь.

Ваши книги и до сих пор не перестали меня волновать. И сегодня хочу повести речь именно о книгах. Сейчас перечитываю «Введение» (уже который раз!). Впечатление от Вашей методологии у меня всегда двойлось. Чувствовалась правда, и рядом жила глухая неудовлетворённость. Я не понимал, в чём дело. Долго не мог отличить, где я с Вами и где, если не против Вас, то, во всяком случае, без Вас. Вот сейчас, при последнем чтении, когда я решил окончательно освободиться от томительной неясности, когда я каждое утверждение и отрицание Ваше обсаживал досуха — для меня многое стало ясно впервые. Если Вы имеете досуг, если Вы ещё интересуетесь методологией, если Вы не пренебрегаете мнением рядового читателя, — прочтите эти мои несколько страничек и не откажите написать что-нибудь в ответ. В основной предпосылке Вы имеете признание абсолютного, вневременного значения эстетической ценности. Критерием эстетической ценности определяете выбор материала. В задачу истории литературы вмещаете рассмотрение и разъяснение поэтических произведений

только в их эстетической сущности. Эстетическое произведение рассматриваете, как факт психологический, а не исторический, и в этом смысле историю литературы понимаете, как науку теоретическую, а не историческую. Этими основными принципами определяется Ваше отношение к рассмотренным «нерациональным» методам. От всех методов требуете эстетико-психологических критериев. Отсюда у Вас: а) совершенное отрицание этического и публицистического метода, б) требование от филологической критики текста особого внимания к особенностям эстетического материала, в) признание сравнительного метода в деле накопления материала для необходимых сравнений в классификации и оценке эстетических ценностей и отрицание его, как средства к генетическому уяснению этих ценностей, г) совершенное отрицание исторического метода, как совершенно бесполезного в изучении эстетической сущности литературных произведений, д) признание эсто-психологического метода в той его части, которая занимается эстетическим анализом поэтических произведений, и отрицание тех социальных целей, которые этот метод ставит в конечную цель задачу такого анализа, е) признание эволюционного метода в его целях (изучение поэтического произведения, как такового) и отрицание его в средствах достижения этих целей (жанры, игнорирование индивидуальности), ж) признание биографического метода в его цели (понять творческую индивидуальность поэта) отрицание его средств (изучение биографии). Единственно рациональными методами считаете методы эстетический и психологический, как анализ произведений со стороны средств, которыми оперирует автор достижения художественных целей, психологический метод восстанавливает историю души художника на основании изучения его мотивов, сюжетов, типов и пр.

Вот схема Вашей методологии, поскольку она высказана в 3 томах. Соглашаясь со всем этим, я всегда чувствовал недоумение: неужели, в самом деле, биография не нужна, неужели не нужно изучение материалов, послуживших творцу для воплощения его прозрений? И отвечал себе и да, и нет. Обнаруживал перед самим собой мышинное поведение. Бегал от прямых вопросов. И теперь, не бегая от нелепостей, не скрываясь в норах временных полурешений, всё же должен ответить — и да, и нет. Вы правы и Вам принадлежит заслуга смелого и решительного новатора в отрицании генетического изучения художественных произведений, как средства наиболее глубокого понимания их сущности. Справедливо, что генезис явлений красоты <далее

*зачёркнуто: нисколько не даёт понимания следствия самого по себе*> нисколько не объясняет её существа и обаяния. Сложение причин не даёт понимания следствия самого по себе. Предмет никогда не похож на свой зародыш. Из органической химии не получим зоологии; из жёлудя не поймём дуба, из столкновения туч не узнаем огнистой молнии. Нелепо было бы ребёнку, не выдавшему электрического света, для ознакомления показать электрическую машину и провода, тогда как для этого нужен только самый свет. Для понимания картины или поэмы обращаться к исследованиям причин, их создавших (пусть даже можно было бы таковые вскрыть полностью), это — очевидная нелепость. — Знание генезиса вещи не нужно для познания самой вещи, — вот, в сущности, что лежит в основе Ваших отрицаний. И только это и нужно было указывать и доказывать для Вашей идеи. Эстетические ценности носят свое оправдание в абсолютной, безотносительной стоимости для всех веков. На их самодовлеющее, самостоятельное значение ни в малейшей степени не влияют обстоятельства их рождения в мир, и совершенно безразлично для их сияющего лика, родились ли они в V или в XV веке, впервые осенили дух китайца, древнего грека или француза, под каким-нибудь «влиянием» или без «влияний». Критерий таких истин (эстетических) — в них самих, в их непосредственной действительности. Они предостоят пред нами, как живое наше переживание. Для принятия божества в свою душу вовсе не нужно спрашивать паспорта, действительно ли оно божество. Ошибка сравнительного, исторического, эстопсихологического, эволюционного и биографического методов и состоит в том, что они задачу познания самой вещи подменяют вопросом о происхождении этой вещи, между тем как это — две проблемы, а не одна. У нас же всюду и везде всё это смешивают в одну кучу. Получается путаница невероятная. И должен сказать, как я думаю, такая путаница есть и у Вас. Не сразу разберёшься: не то Вы судите нерациональные методы по законам, «ими самими над собой поставленными» (т. е. с точки зрения их внутренней состоятельности для генетического изучения, какому они все служат), не то по законам своего собственного и совершенно правильного убеждения о невозможности через генезис вещи постигнуть самую вещь. Если Вы хотели судить и по тем и по другим законам, т. е. и по их и по своим, то, во-первых, Вы, в этом смысле, совершенно определённо и должны были построить свою критику на два фронта, различая всякий раз, о какой точке зрения идёт речь, — о генетической или статической, ни в коем случае не

путая их вместе и не перебегая произвольно в одной на другую. А во-вторых, для того, чтобы иметь право на такую двухфронтную критику, Вы должны были принять принципиальную допустимость генетического изучения, между тем как Вы всей своей системой совершенно устраняете вопросы генезиса. Зачем же тогда обсуждать и подвергать критике методы изучения того, что не подлежит и не должно подлежать изучению? Вы же то и дело говорите о несостоятельности того или другого метода (напр., сравнительного, исторического) в генетическом изучении. Получилась неясность: признаёте ли Вы или не признаёте вопрос генезиса? Если признаёте, то ставите ли его в связь с уяснением сущности изучаемого явления?

Не вполне уверенный, как Вы бы ответили на эти вопросы, я, судя по основному настроению Вашей критики и по некоторым весьма определённым заявлениям в некоторых местах книги (простите, не могу сейчас указать страниц), всё же составил себе такое убеждение, что Вы от генезиса отказываетесь, признаёте только статическое изучение (познание самой вещи). А если это так, то Вы и не должны были входить в критику средств для генетического изучения. Если бы Вы, вопреки моим ожиданиям, признали вопрос генезиса законным и рациональным, то должны были бы снять долю категоричности и решительности Ваших отрицаний в отношении к методам, которые, действительно, являются неприемлемыми в деле понимания художественных произведений в их собственной сущности. Ваши взгляды рациональны и обязательны в сфере статического изучения, но они недостаточны для понимания художественного творчества в его динамическом процессе. Вы скажете, может быть, что динамическому изучению отвечает метод психологический («путь творческих исканий»), но я Вам напомним, что Вы и здесь имеете дело только с тем, что явлено художником в его произведениях, ни на минуту не останавливаясь на вопросе, откуда и как возникло это явленное... А только этот последний вопрос и есть генетический (динамический — потому что речь идёт о процессе художественного творчества). Тот главнейший генетический вопрос, который сам стучится в наше сознание и о котором мы слышали на Ваших лекциях, — вопрос о соотношении между человеком и художником в одном лице, Вы, отказавшись от изучения биографии художника, выбросили из круга задач историка литературы. В самом деле, как же изучать соотношение между художником и человеком, если мы человека и знать не хотим? Очевидно, в решении этого вопроса нельзя обойтись без

изучения биографии художника. Следовательно, категорическое отрицание биографического метода уже невозможно, он необходим, как ступень, в решении общей проблемы о психологии художника-творца. Результаты биографии не должны быть концом изучения. Но они необходимы, как некоторое звено в дальнейшем исследовании творчества в его генетическом процессе. В генетическом изучении нельзя миновать и сравнительного метода, поскольку литературные факты разных времён и авторов служат материалом для творческого созидания изучаемого произведения. А там открылось окно и для историзма: историзм в смысле историко-культурном даёт материал (и только) для суждений о психологическом процессе претворения действительности в эстетические ценности. Конечно, он ни в коем случае не должен являться целью изучения (исторические справки для литературы, а не литература для истории). Ваше требование эстетико-психологических критериев от всякого исследования худож. творчества, конечно, остаётся в силе и при генетическом изучении. Вопрос о генезисе должен предстать, как проблема психологическая. Данные внешней биографии, данные всевозможных литературных и исторических справок и сопоставлений имеют смысл не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они несут с собой упрощение или усложнение психологии творчества. Важен, в конце концов, не факт, а психология факта. История литературы должна объединить статическое и динамическое изучение жизни (вот именно в таком понимании динамического, какое я сейчас пытался бегло представить). Признаёте это Вы или нет? Если признаёте, то как быть с Вашими отрицаниями? В письме столкнуться трудно. Однако, прошу Вас, А.М., как Ваш внимательный ученик и просто, как лицо, искренно к Вам расположенное и старающееся чутко воспринять Вашу мысль, — прошу Вас ответить на мои замечания и вопросы, если они не очень бестолково изложены.

Прошу Вас также, напишите о себе, чем Вы сейчас занимаетесь, чем внутренне, если не живёте, то более искренно отдаётесь и «развлекаете» себя. — Искренно любящий Вас А. Скафтымов. Саратов, Камышинская, 88, кв. 8.

Для большей ясности формулирую свои замечания в виде вопросов: 1) Признаёте ли Вы или не признаёте рациональность генетического изучения? (Я думаю, что интерес к генетическому пониманию вещи в человечестве так же исконен, как и к познанию самой вещи); 2) Ставите ли Вы в какую бы то ни было связь понимание сущности худож. произведения и знание её генезиса? (Для меня очевидно, что это — две особые проблемы, подлежащие



независимому изучению. Исследование генезиса нуждается в предварительном осознании самой вещи, но никак не наоборот); 3) При изучении генезиса (психологического процесса творчества) можно ли обойтись без изучения действительности, послужившей творцу материалом, так или иначе повлиявшей на процесс создания (изучение биографии, литературных влияний и пр.)? 4) Если на 3-ий вопрос последует ответ в смысле уклонения от изучения биографии и пр., то в каком же смысле Вы понимаете вопрос о соотношении между художником и человеком в одном лице?.. В каком положении находится IV том «Введения» и III-ий «Реализма»? Я очень жду их (2).

(1) В книге: *Евлахов А.М.* Искусство лжёт не притворяясь. Избранные литературные и научные труды (М.: Парад, 2011) на с. 443–446 напечатана фотокопия «Личного листка по учёту кадров» 1947 г., из которого явствует, что А.М.Е. был профессором Донского университета в Ростове с момента переименования находившегося там Варшавского университета (1 января 1918 г.) до 1 сентября 1923 г. (в 1923–1924 гг. он — профессор Белорусского университета, в 1924–1930 гг. — Азербайджанского университета, в 1931–1934 гг. — профессор-психиатр Среднеазиатского мед. института в Ташкенте, с 1934 г. — на психиатрической службе в Ленинграде). См. также п. 4, примеч. 1; п. 57, примеч. 1.

(2) Эти тома не появились в печати.

### 3

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
от конца марта 1923 г.:*

Собрал себя и отложил письмо, а там помчались дни и месяцы, набежали «текущие дела», посторонились «душевное дело» и ждёт своего часа. Письмо к Вам и от Вас для меня всегда «душевное дело». Многое мне хочется Вам сказать... Посылаю Вам свою недавно напечатанную статейку (1). Хотел бы я, чтоб этот первый «академический» вступительный этюд мой служил бы на добрые воспоминания о нашем знакомстве в годы моего ученичества. В Вашей личности всегда ощущал живое веяние подлинного творческого духа. С Вами неразрывно связаны рост моего сознания и беспокойных размышлений. При напечатании моя статейка...

*<далее две зачёркнутые строки самого А.М.Е.: «перечёркнуто вдоль и поперёк, да на машинке набрано 2 страницы с объяснением от автора: “Приложенными добавлениями, встав-”»; продолжение отсутствует>.*

(1) Вероятно, А.П.С. послал свою программную статью: «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» // Уч. зап. Саратов. ун-та. 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 54–68 (далее ссылки на эту статью сокращённо: К вопросу... С. ...).

4

*Письмо от А.П. Скафтымова из Москвы  
от 16 июня 1923 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Пользуюсь случаем послать Вам свой сердечный привет. Общения между нами было мало, но я вас всегда вспоминаю с благодарностью и признательностью и считаю короткую встречу с Вами одним из приятных случаев на дороге жизни. О Вас знаю только по случайным сообщениям от собеседников-ростовцев. С удивлением услышал, что Вы состоите студентом медицинского факультета (1). Вы вообще ходите решительными шагами, и крутые повороты похожи на Вас. Но почему — медицинский? Я в настоящее время состою преподавателем (приват-доцентом) Саратовского университета по кафедре русской литературы. Факультетом был представлен недавно к профессуре, но утверждения ещё не последовало, и неизвестно, последует ли? Научное самочувствие моё среднее. Есть много причин, которые отравляют мои капли мёда, соблазнившего меня здесь: тут и личные прорехи, и общие течения времени, и трения в направлении, притом много в методологических путях (некоторые статьи мои будут летом напечатаны, и я Вам тогда вышлю). Вам, думаю, небезынтересно узнать такой эпизод. Возобновление своих научных занятий я начал с отношений с проф. Пиксановым, тогда бывшим в Саратове (2), но мы с ним не сошлись, хотя он и не отказывал мне во внешнем содействии моим занятиям. По его словам, я в корне испорчен «евлаховщиной». Ух, и не любят же Вас некоторые из них! Это я замечаю и здесь в Москве. Меня это злит. Должны же они признать, что кампанию к новому методу в среде кафедральных представителей нашей науки, у

нас в России, со всей решительностью и широтой начали Вы первый. Я только теперь вообще начинаю привыкать к лицемерному хамству и интриганству, разлитому в этой среде учёных. Сначала тошнило, теперь успокаиваюсь: не всё ли равно?! У нас в Саратове свободна кафедра романиста. Что Вы об этом скажете? Я позондировал бы почву, хотя и у нас на факультете, я знаю, имеются Ваши враги. Однако, за успех Вашей кандидатуры данных неизмеримо больше. Позондировать можно бы, но сами-то пожелаете ли?

---

(1) Согласно личному листку по учёту кадров (с. 443; см. п. 2, примеч. 1), А.М.Е. был студентом медицинского факультета Азербайджанского университета в 1920–1925 гг. и получил специальность «врач-психиатр». Запись не точна! Реально он был азербайджанским студентом лишь в 1924–1925 гг.: согласно дневникам и воспоминаниям А.М.Е., видно, что студентом-медиком с 1920 по середину 1924 г. он был в Ростове и Минске, городах, где профессорствовал как литературовед, и лишь к осени 1924 г. перевёлся в Баку. Профессором-литературоведом Азербайджанского университета в Баку он стал с 1 октября 1924 г. (по 1 сентября 1930 г.) А с 1 августа 1928 по 15 сентября 1931 гг. он числится главврачом 1-й психиатрической больницы г. Баку, уже окончательно перейдя в медицинскую сферу как основную.

(2) Николай Кириакович Пиксанов (1878–1969) — известный литературовед, член-корр. АН СССР; в 1918–1921 гг. — профессор Саратовского ун-та, затем — Московского и Ленинградского ун-тов. Воспитанник культурно-исторической школы, он враждебно отнёсся к «теоретическому» и «художественному» методу А.П.С., как и к его учителю А.М.Е. (см. в его статье о А.М.Е. — п. 11, примеч. 2).

## 5

### *Письмо от него же из Саратова от 5 октября 1924 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Вы на меня сердитесь? Я боюсь, вы сердитесь или совсем духовно отбросили меня. Я не знаю, в чём моя вина, но, вспоминая Вас, ощущаю себя так, как будто я пред Вами в чём-то провинился. Не обидел ли я Вас невольно своей печатной, очевидно ненужной полемикой? Если это так, не зачтите мне этот грех (1). С Вами я не хотел бы встречаться самолюбием. Я до

такой степени вижу в Вас то, что в человеке есть доброго, хорошего, нежного и тихого, что, если бы Вы обидно отвернулись, то и тогда я не перестал бы думать о Вас. Может быть, это потому, что наши отношения проходят издали, или потому, что запало в чистой юности, но во мне всегда к Вам была какая-то особенная доверчивость и именно в ясные, тихие минуты. И вот теперь... я беспрерывно вспоминаю о Вас. Думаю всё, как Вы устраиваетесь. Не внешне устраиваетесь, в быту, в личной работе, на службе, а внутренне, для себя, в себе. Я давно удивляюсь, как живут люди, — не все и не всякие люди, а вот некоторые, у которых души не доски и чувства не шахматы. Я вчитывался много раз в Ваши письма и стихи и всегда чувствовал, как где-то болит, болит. Ну, а где болит? — известно, где. Коли всегда больно, то теперь-то как! Ведь теперь конфликт не в поэтической минуте, а во всей повседневности, и не в скрытом и далёком, а в самом элементарном, открытом, и не в глубинах, а в простой правде пред собой... Дорогой А.М., я не знаю, помогает ли Вам теория о «глупом» Пигмалионе, — мне не помогает. Может быть, — «глупость», а больно, очень больно (2). Да глупость ли? Вы в своё время очень хорошо говорили о ценностях. Но ведь ценность тем и ценность, что она ценна, дорога, близка, и для того, кто её ощущает, она — святыня, из каких бы патологических процессов ни происходило это ощущение. Вот, кстати, о медицине. Почему я удивился тому, что Вы перешли к медицине? Я удивился Вашему интересу к ней не в его интеллектуальном смысле, а в том интимном, личном значении, которое для Вас могут иметь занятия медициной. Мне казалось, что, изучая этот мир, Вы будете не с тем, что я считал для Вас самым интимно дорогим, а с тем, что, по существу, совершенно чуждо, далеко и индифферентно к коренной стороне Вашей личной тоски и грусти. Вы меня, конечно, понимаете. Одно дело — мысль, а другое — психология мыслительных процессов (видите, как Ваш ученик щеголяет Вашими примерами). Но дело не в этом, конечно. У вас там про себя много своего, и никто этого не может знать.

Возвращаюсь к прежнему. Расскажу Вам один факт, который, думаю, для Вас и сам по себе будет интересен. Недавно одним из наших профессоров было подано в официальные факультетские инстанции следующее заявление: «Весною этого года Отделение поручило мне прочесть курсы (такие-то исторические и историко-литературные). Я согласился, имея в виду сообщить фактическую сторону и последние научные достижения в этой области. Но, ввиду предложений Правления об обязательном проведении марксистских

методов, я оказался в затруднительном положении. Во-1), ни в русской, ни в иностранной научной литературе нет трудов, которые освещали бы эту область с точки зрения марксистской доктрины, но, если бы и были таковые, я всё же не мог бы читать эти курсы, потому что не считаю марксистскую доктрину научно доказанной истиной, а говорить то, во что не веришь сам, это несовместимо с званием профессора...» (3).

(1) А.П.С. намекает на статью «К вопросу...». В письмах к А.М.Е. заметны осторожность и деликатность, печатно А.П.С. более чётко сказал о своём несогласии с полным отказом от генетического исследования (хотя и противопоставлял свой — «теоретический» метод — историческому); в статье он процитировал утрированную фразу А.М.Е. (из книги «Гергарт Гауптман», 1917): «Ни биография художника, ни история его родины не имеют ни малейшего отношения к его творчеству», — и подчеркнул, что у автора — «непозволительный дуализм» (К вопросу... С. 61–63).

(2) Эти рассуждения загадочны: от какой «глупости» больно? Миф о Пигмалионе, влюбившемся в свою скульптуру и жаждавшем её оживления, потом широко использовался, появился, например, психологический «эффект Розенталя»: чрезмерная целеустремлённость может привести к реализации замысла. Известны и побочные легенды, например, тоже древнегреческий миф — о Пигмалионе, убившем с целью наживы мужа своей сестры Дидоны. Но «глупость» остаётся загадкой.

(3) Указание «исторические и историко-литературные» затрудняет поиск. Из историков больше всего подходит профессор Сергей Николаевич Чернов (1887–1941), довольно открытый антимарксист, в 1928 г. уволенный из университета; из литературоведов — профессор Василий Яковлевич Каплинский (1892–1938), в 1922–1931 гг. — зав. кафедрой всеобщей литературы.

## 6

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
от 15 ноября 1925 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Несколько часов тому назад я получил Ваши два письма (16/IX и 21/IX). Вы можете себе представить, как они мне милы и дороги. Статью об «Идиоте» (1) я

когда-то докладывал в Москве в присутствии Сакулина, Бродского, Пиксанова, Переверзева, Чехихина-Ветринского, Гроссмана и Сидорова (2). Я знал, сколь далеки они все от меня, но где-то втайне верил: «нельзя же не понять». И получил урок. Они больно обожгли меня менторски-самодовольной рутинной и непроницаемостью. Казалось даже, что они чем-то были оскорблены. «Рай вещь трудная»... (3) Потом из учёного мира о статье я ничего не слышал. В журналах мелькнула кое-какая случайная брань в рецензиях на сборник «Творческий путь Достоевского», где была напечатана статья (4). Но это меня уже не волновало. Я твёрдо усвоил, что иного отношения и быть не могло. Однако я всегда был уверен, что какая-то правда живёт в моих словах и кому-нибудь она со временем сама за себя скажет. Ваш отклик для меня особенно дорог, потому что я всегда чувствовал в Вас «родную душу». Ваши книги всегда были для меня живым рождающим огнём, и рос я в атмосфере Ваших проблем. Многим я Вам обязан. Кроме Вас, так сильно и так долго мне никто не был интересен. Удивительное дело, о своих интересах к Чехову я никогда Вам не писал. А Вы, заговорив о моём, о дорогом для меня, вдруг вспомнили о Чехове. Это поразительно, до какой степени при одном основном, много само собою разумеется. Я веду сейчас семинарий по Чехову. И прошлую ночь, вот эту самую, после которой я должен был получить Ваши письма, я лежал, ворочался (у меня опять упорная бессонница) и думал, какой милый и какой страшный писатель. В постели я прочитал рассказ «Дама с собачкой». Вы помните, там начинается с Крыма. Я, вернувшись из Крыма, непрерывно до сих пор ношу в себе музыку моря и солнца. А тут Ялта, Ореанда — всё знакомые места. Это окончательно меня откупорило, и я почувствовал приступ «чеховской» болезни (Чеховым «я болен» — пишете Вы). Для чего так прекрасно море, для чего оно так счастливо, когда смеётся под солнцем, зачем эта обворожительная, одурманивающая игра тишины, нежности и торжественного счастья в этих бесконечных переливах лазури, голубизны, синевы и пр.? Зачем это? Зачем так кротко и ласково мерцают звёзды? Зачем? Разве это на что-нибудь в жизни похоже? Разве мы не знаем, как груба жизнь? Разве мы не знаем, что такого светлого счастья и великого покоя, от каких дух занимает и слёзы просятся, людям никогда не было дано и не будет дано? И сами эти слёзы, разве не говорят они, какие мы сироты, и как мы, в сущности, всегда глубоко несчастны, как мы истомлены тайной, неслышной и постоянной тоской об этой далёкой зовущей красоте и радости? Разве мы не знаем, какое долгое, большое, бесконечное кладбище

позади нас?.. Живёт человечество и страстно ищет, а жизнь всё посыпает пеплом и забвением, а море всё смеётся, а звёзды всё глядят, глядят... Зачем же эта тоска, зачем же эта неукротимая тревога и позыв к какому-то полёту и сиянию? Зачем так много этого навоза жизни, который заслоняет наше солнце, застилает глаза и отравляет наше сердце?.. Так прошла у меня вся ночь. Зазвонили в церквах (сегодня воскресенье), в соседних квартирах поднялись люди, хлопнула дверь... Я дремал и видел сны, и знал что это — сны, и видел Вас, говорил с Вами о созерцательном «ренановском благоразумии», с чем-то не соглашался, жаловался на «мороженную эстетику», к чему-то зывал, спорил с Тютчевым, с его «Silentium», что-то жалел, с чем-то прощался и не хотел «молчать» («хочется кричать» — пишете Вы)... Днём получил Ваши милые письма, и я счастлив, что пишу Вам это письмо... Я люблюсь Вашей энергией, умением и способностью быстро работать. Я работаю (особенно пишу) очень медленно.

---

(1) «Тематическая композиция романа “Идиот”» // Творческий путь Достоевского: Сб. статей. Л.: Сеятель, 1924. С. 131–186.

(2) Перечислены литературоведы Павел Никитич Сакулин (1868–1930), Н.Л. Бродский (см. п. 9, примеч. 1), Н.К. Пиксанов (см. п. 4, примеч. 2), Валерьян Фёдорович Переверзев (1882–1868), Василий Евграфович Чешихин-Ветринский (1866–1923), Леонид Петрович Гроссман (1888–1965) и книговед Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978). Большинство из них вышло из культурно-исторической школы, потому сурово относилось к методам и анализам А.П.С. и А.М.Е. Однако статья А.П.С. об «Идиоте» была напечатана в сборнике, вышедшем под редакцией Н.Л. Бродского.

(3) Цитата из романа «Идиот» (слова князя Щ. в конце 1-й главы 3-й части). А.П.С. использовал её в своей статье.

(4) Среди негативных оценок сборника грубость по адресу статьи А.П.С. особенно заметна в рецензии В. Переверзева: «Статья Скафтымова <...> даёт ряд скучных характеристик действующих в романе лиц. Это — сочинение ученика формальной школы второй ступени» («Печать и революция». 1925. Кн. 1. С. 271).

*Из письма А.П. Скафтымова из Саратова  
28 марта 1926 г.:*

Об Н.Е. Осокине (1) узнал немного и неопределённое. Студенты отзываются дурно. Читает поразительно скучно. Сам он, очевидно, имеет плохие нервы и плохо владеет своими мыслями и речью. Никто не назвал его занятия интересными в каком-то ни было смысле. Профессора отзываются различно. Общее впечатление такое, что в своей специальности он человек знающий и его ставят значительно выше Руднева (2) (о котором Вы тоже упоминали), но и здесь никто особенной яркости в нём не отмечал. В характере почти все указывали на его мягкость, но как раз такую, которая не возбуждает доверия и бывает опасна своим непостоянством, а иногда и вероломством. Вот всё, что я узнал от других, сам я знаком с ним, но лишь внешне. Встречаю его часто в концертах. Знаю, что он сам играет на скрипке, приходилось и слышать его музыку. Кроме недостаточной умелости (для него, конечно, это не упрёк), чувствуется внутренняя беспомощность и несобранность. Внешнее впечатление — в наружности, в случайных летучих перемолвках — производит симпатичное. Предполагаю, что он нервнобольной человек... Перечитал об Осокине. Вышло жёстко. Видел его не очень давно. У него добрые глаза. В душе он хороший.

(1) Осокин Николай Евграфович (1877–1949) — невролог и нейроанатом, в 1915–1930 гг. — приват-доцент, затем профессор кафедры нервных болезней СГУ; с 1930 г. — в Москве.

(2) Руднев Владимир Иванович (1870–1951) — психиатр, в 1918–1924 гг. — профессор кафедр истории медицины и судебной психопатологии СГУ, с 1924 г. — в Ташкенте.

*Из письма А.П. Скафтымова из Саратова  
от 7 января 1927 г.:*

Спасибо за книгу (о Шницлере) (1). Я по-прежнему люблю Ваши статьи и книги. Люблю Вашу книгу о Гауптмане (2). Восхищаюсь всегда тонкостью и меткостью Вашего анализа Андреевского «Тота»



(эту статью я знаю только по перепечатке в «Бюллетенях литературы и жизни») (3). Вы, в сущности, единственный, к кому я охотно иду прислониться.

---

(1) Артур Шницлер. Баку, 1926.

(2) Гергардт Гауптман. Ростов-на-Дону, 1917.

(3) Кто получает пощёчины в новой драме Л. Андреева? Ростов-на-Дону, 1916.

9

*Письмо от проф. А.П. Скафтымова из Саратова  
23 марта 1932 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Недавно, в случайном разговоре, некий Бродский (1) сообщал мне, что по дороге в Ташкент он имел встречу с каким-то профессором психиатрии, который меня знает. Фамилии он не мог назвать, но по некоторым деталям разговора я мог догадаться, что речь идёт о Вас. Признаюсь, что мне прежде всего была дорога Ваша память обо мне. То, что Вы в скором времени будете профессором психиатрии, я был в этом уверен. Весть о Вашем назначении лишь подтверждала мою уверенность. Я всегда радовался и любовался Вашей энергией и Вашими способностями. Тот факт, что Вы обо мне вспоминали и тепло вспоминали (в рассказе Бродского я это заметил), напомнил мне не только о Вас, но и о себе, о прежнем. Теперь о многом думается более спокойно и даже совсем спокойно, а тут нечто завёрнутое и притиснутое заворошилось. В прошлом году, помню, прочитал Вашу книгу о Толстом (2) и приготовил Вам целое послание. Возражал. Послание осталось непосланным. Не знаю, почему, — скорее всего от «спокойствия». Вот и теперь я чувствую, что Ваша открытка меня «откупоривает» в ненужную сторону, и «спокойствие» опять побеждает. О книге Вашей поговорить всё же хочется, и тут без послания не обойдётся. Помню, там были для меня весьма взрывчатые вещи. Посмотрю ещё раз книгу и напишу. Если Вам самому это интересно, моё «спокойствие» тут теряет своё важнейшее основание.

---

(1) В профессиональном окружении А.П.С. был один Бродский — Николай Леонтьевич (1881–1951), известный московский литературовед; но вряд ли А.П.С. мог сказать о нём «некий». А с

1931 г. А.М.Е. был уже профессором психиатрии в Среднеазиатском мед. институте в Ташкенте, так что явно речь идёт о нём.

(2) Конституциональные особенности психики Л.Н. Толстого. М.; Л.: 1930 (с предисловием А.В. Луначарского).

10

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
1 октября 1933 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Я знаю, что Вы переехали из Ташкента в Ленинград. Давно хотелось написать Вам, но не имел Вашего адреса. Кое-кого запрашивал, но и они не знали. Довольны ли Вы новым положением? Как Вам живётся? Может быть, этой осенью мне удастся побывать в Л-де и встретиться с Вами. Со времени наших прежних встреч прошло уже 20 лет, Вы меня, вероятно, совсем не помните. В сущности, ведь мы так мало «виделись». Тогда я был мальчиком, теперь с большой сединой. Вы тоже пишете о седине. Не ближе мы стали ли друг к другу? Впрочем, и Вы тогда были очень молоды. Кажется, эту молодость Вы во многом сохраняете и теперь. Смелая бодрость и энергия и теперь с Вами, Вы любите «действовать». Очевидно, эти качества даются не возрастом. Я всегда любовался и теперь люблю этого рода жизнелюбием, но в Вас не это было мне близко и дорого. Вот теперь жизнь уже за перевалом, много было всяких встреч, но молодое, прежнее ощущение подтверждается всё чаще: как мало людей «из себя» мыслящих и «своё» чувствующих! Вы впервые мне дали пример человека, имеющего смелость и сознающего своё право быть собою и верить себе, прежде всего себе. Внутренней независимостью дышали и Ваши слова, и Ваши книги. Это меня заражало, я чувствовал честного собеседника. «Этот и моё поймёт и моё взвесит». Я помню, тогда меня, 18–20-летнего, давили и приводили в тоску люди с книжками и в голове и в чувствах. Мне казалось, стоит только быть искренним и честным перед собою, стоит только суметь себя услышать, так вот сейчас же всем правда и откроется. Не вся правда: я и тогда знал, что люди никогда не перестанут спорить, но они тогда, по крайней мере, будут знать, о чём они спорят, не будут говорить мимо. Теперь давно уже я так не думаю. Я твёрдо знаю, что люди в самом важном для них всегда будут говорить мимо. Людей сближает не столько взаимная понятость, сколько любовь и доверие, которые позволяют

уважать чужое и прощать, т. е. любить за что-то, несмотря на что-то. Помню я, что и к своим мыслям было иное отношение, не то, что теперь. Тогда горела голова и сердце стучало от мысли, что вот-де несёшь в себе открытие, стоит только объясниться — и все тебя полюбят и признают. Эгоистом я был большим, любви и признания очень хотелось всегда. И не думалось тогда, что я буду делать с этой любовью и признанием. Но и искренно хотелось быть выше, лучше, чище. Было какое-то представление о чистоте и высоте. Откуда это? Откуда эти представления, и что они? Но высота некоторой мысли буквально потрясала. Помню, когда в первый раз вдруг понял, как люди все нуждаются в прощении, слёзы градом полились из глаз, и я, бросившись на диван, рыдал, совершенно забыв себя. О чём рыдал? Себя ли или людей стало жаль? Нет, не это. Поразили понятность и какая-то всеобщность мысли. И вот тогда я почувствовал себя несколько уютнее на земле. Потом жизнь с этими настроениями расправилась очень жестоко. Теперь лежат эти «опыты души» где-то под спудом (про себя, т. е. наедине с собою, в счастливые минуты чувствую, что ещё как-то там живет правда, глухо и тоскуя, но живёт). Удивляешься, как действительность на всё это мало похожа. Теперь уже и удивляться, и философствовать на эти темы перестал. Философия тут обижает. Всё это у меня сейчас выговорилось по поводу «седины». Но пришлось кстати и по другому пункту, о каком я когда-то Вам хотел писать, о чём Вы вспомнили в письме. Я имею в виду Вашу книгу о Толстом. Тогда не написалось письмо. Хотел Вам возражать. Но зачем это?! Этот «нигилизм» оставил моё намерение невыполненным. Помню, мне казалось, что Вы о некоторых вещах говорите там слишком «помедицински», в том грубом смысле, о каком раньше говорили с великолепной иронией. Во мне не было протеста против Вашей основной биологической позиции, но во многих частностях, когда Вы говорите об отдельных состояниях, чувствах и мыслях Т-ого, мне казалось, что для Вас, каким я Вас представлял, нужно было бы взять глубже и преодолеть «медицинскую» (в Вашем прежнем одиозном смысле) «простоту». «Преодолеть» не в том смысле, чтобы отбросить совсем биологическую точку зрения, а в смысле углубления этой точки, чтобы она охватывала содержание объекта изучения, не искажая его (1). Я не знаю, возможно ли это, но в таком виде, как взято это «содержание» у Вас, объект Ваш перестает быть собою. Милый Александр Михайлович, не подумайте, что у меня к Вам от этой книжки моё чувство изменилось сколько-нибудь (мысль о такой возможности у Вас как-то проскользнула в одном из прежних

писем). Да разве моё чувство к Вам может определяться книгами, хотя бы Вами или мною написанными? Я к Т., правда, относился всегда иначе, чем Вы. Но ведь это никогда не мешало мне считать Вас единственным, с кем я могу быть искренним и понятным, и без обиды себе. Я ужасно был рад Вашей открытке. Не писал Вам потому, что не имел досуга. А письмо к Вам не входит в стиль нашего круговорота. Надо было иметь минуточку, чтобы приостановиться и отдышаться от текущего. — Ваш А.С.

---

(1) А.П.С. осторожно критикует А.М.Е. за тот недостаток, который сам А.М.Е. видел в трудах И.П. Павлова: он ведь критиковал учение Павлова за погружение в физиологию вне психологических сложностей (см. п. 38, примеч. 1).

11

*От него же оттуда же  
22 октября 1933 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Очевидно, в моём письме о Вашем «Толстом» написано не так, как я хотел. Я оспариваю не медицинскую точку зрения в её принципе, а лишь понимание тех психических состояний Т-ого, какие желает объяснить Ваша книга. Вам кажется, что для меня сама медицина в подходе к таким вещам неприемлема. Вовсе нет. В данном случае для меня важно понимание психических состояний Т-го. Пусть, положим, данное состояние определялось эпилептической конституцией личности Т-ого. Но для того, чтобы это установить, нужно 1) опознать факт, т. е. взять данное состояние так, как оно переживалось Т-ым, т. е. в том составе эмоций и мыслей, как это происходило в Т-ом, 2) соотнеся этот опознанный факт с известной Вам общей сущностью эпилепсии, понять его, как частную реализацию этого общего. Я, когда говорил о медицинской «простоте» (в одиозном смысле), имел в виду моменты опознания фактов, какими Вы оперируете. Где Вы видите одно, я вижу нечто более сложное и серьёзное. Вот именно эта психологическая интерпретация (а без неё в такой работе нельзя обойтись: факты-то психические, от них нельзя не отправляться, понять их биологически лишь задано) внешних проявлений личности Т-ого (документы, письма, высказывания и пр.) могла бы быть, мне кажется, более идентичной. Другое дело, какие Вы делаете выводы из этих фактов

(пусть это будет эпилепсия, теоретически для меня это вполне приемлемо), но сами факты должны быть взяты в их подлинном содержании. Надеюсь, при свидании — объясниться лучше. В Вашем недоумении о моём «литературоведчестве» Вы правы, кроме Ваших предположений о моём «иррационализме» и «ирреализме». В человеке есть нечто, что не укладывается в «реальность». Но ведь это только в человеке. Ну, и пусть подскуливает, а иногда и помечтает. Мир обойдётся и без человека. Когда же было иначе? “Entbehren sollst du, sollst entbehren” (1). Было бы «во имя». Вот это трудно. О, Пиксаных (2), да! Я читал его статейку (3). Я и раньше знал его отношение к Вам. Мы сталкивались, и очень резко. В пору моего «магистрирования» я на его семинаре делал доклад о Вашем «Введении». Он в этих темах неумолимо дик и невнятен. На днях в каком-то журнале я наткнулся на отзыв о его книге («О классиках», 1933) (4). Плохо ему приходится. Очевидно, «не годен к употреблению». Всё это очень грустно. Спасибо за карточку, за чувства Ваши, которые дали Вам мысль послать её, если за них можно благодарить. Посылаю и я Вам свою. Пусть она напомнит Вам Варшаву. Удивительно приятно она мне всегда вспоминается:

«И прошлым, как сказкой, овевя,

О прошлом, как были, грущу...»

(«В Летнем саду») (5).

Впрочем, может быть, карточка и не напомнит, а именно «познакомит», как в первый раз. Тут не только 20 лет. Я вообще не уверен, сохранилось ли у Вас обо мне какое-нибудь «представление». Для меня Вы были, естественно, на виду, и видел я Вас 2 раза в неделю осязательно. А я — «один из многих», и Вы можете сосчитать, сколько раз могли Вы меня видеть: экзамены и один раз «теория относительности» (6). И всё-таки 20 лет прожито вместе. Серёжу Скворцова очень хорошо помню (7). Славный и милый был мальчик. Марию Александровну (его мать) тоже очень помним. И рады. И кланяемся.

---

(1) «Отречься <от своих желаний> должен ты, отречься» (нем.). 1549 стих первой части «Фауста» Гёте. Взят эпиграфом к «Фаусту» Тургенева.

(2) Проф. Н.К. Пиксанов.

(3) Статья Пиксанова, в целом негативно оценивавшая метод и анализы А.М.Е.: «Литературная энциклопедия». Т. 4. Стлб. 10–13 (см. п. 4, примеч. 2).

(4) Статья-рецензия И. Сергиевского «С высот академического

академизма» («Литературный критик». 1933. № 2. С. 184–187). Иван Васильевич С-ий (1905–1954), жаждавший представлять марксистскую критику, очень сурово оценил сборник статей Пиксанова, отнеся его к «беспринципным эклектикам и вульгаризаторам» (с. 186); а в № 1 журнала Сергиевский так же негативно оценил другую книгу учёного. Пиксанов ответил «Письмом в редакцию» («Литературный критик». 1933. № 7. С. 212–217), где ядовито намекал, что бывший защитник формалистов стал теперь марксистом, и не согласился с грубой критикой.

(5) Цитата из стихотворения А.М.Е., приложенного к письму от 8 окт. 1933 г.

(6) Согласно «Краткому отчёту о состоянии и деятельности Имп. Варшавского ун-та за 1912–1913 академический год» («Варшав. ун-тетские известия». 1913. № 6. С. 120), в «Кружке для изучения вопросов художественного творчества», руководимом А.М.Е., А.П.С. прочитал доклад «О ценности научного познания (по поводу принципа относительности)».

(7) О С.С. Скворцове см. п. 35, примеч. 2.

## 12

### *Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова 24 декабря 1939 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! От В.Е. Куколева я получил очень печальные известия о Вас (1). Вот уже прошло два месяца, как я всё хочу написать Вам. Хочу и не могу. Настолько всё страшно, что носишь в себе этот ужас, а слова не выговариваются даже самому себе. Милый А.М., я обнимаю Вас и плачу вместе с Вами. Нет утешения в этом страшном неразделимом и всегда одиноком горе. Шлю Вам своё участие, свою печаль о Вас, о человеке, которого я всю жизнь любил и люблю.

Я долго молчал, не писал Вам. Мне было плохо. И сейчас плохо. Трудно об этом говорить. Вскоре после нашей встречи в Л-де у меня была взята жена и надолго её сослали в лагерь (2). Остались мы с сыном. Год прошел в хлопотах, волнениях и напрасных ожиданиях. Через год заболел сын. Туберкулёз. Прошёл ещё один и ещё более страшный год. Все старания наши не привели ни к чему. Его не стало (3). Для меня в нём было всё — и моя нежность, и любознательность, и радость природы. Он рос, и я с ним вместе открывал жизнь,

и хорошее и плохое (ему уже было 19 лет)... И всё потеряно. А я остался... Хотел уйти в лагерь к жене. Меня не пустили туда. Я стал один. И внутренне мог быть только один. И ждал возвращения жены. Её надо было спасать от горя и одиночества. Прошло ещё около двух лет. И вот тут со мною произошло какое-то сумасшествие. Я не мог победить влечения к женщине, хотя и чувствовал, что мне нечем жить, я не хотел жизни. Беременность... оставить женщину, многое для меня покинувшую, с моим ребёнком, нельзя (4). Надо было всё разделить. Я написал об этом жене. Всё это и вспоминать страшно. Скоро почувствовал, что ни полюбившая меня новая женщина, ни ребёнок не влекут меня, хотя и живут вместе со мной. Во мне пусто. Я ничего не хочу. Я вижу перед собой только погибшего сына, и мне хочется к нему. Между тем вернулась жена из лагеря. Она всё потеряла: и сына, и мужа. Её состояние очень плохое. Никому от меня хорошего нет. И сам себе многого простить не могу. Пишу Вам всю правду. Для окружающих всё это выглядит иначе. Я прячусь и уединяюсь. А на людях стараюсь не нарушать общего тона. Дорогой Александр Михайлович! Если Вы найдёте силы, напишите мне два слова о себе. Уважающий Вас и преданный Вам А. Скафтымов. Адрес мой прежний: Камышинская 111, кв. 8.

---

(1) 22 июня 1939 г. умерла вторая жена А.М.Е. Елена Николаевна Цитович. Виктор Ефимович Куколев (1902–1950) — певец и педагог, окончил аспирантуру Ленинградской консерватории (где А.М.Е. учил его итальянскому языку), с 1939 г. — преподаватель Саратовской консерватории, с 1940 г. — декан. Стал посредником в общении А.М.Е. и А.П.С.

(2) Ольга Александровна Скафтымова (Знаменская) (1884–1978), жена А.П.С., преподаватель французского языка, была по ложному доносу сослана в Карагандинский исправительно-трудовой лагерь (1935–1939), затем ей было разрешено жить близ Саратова — в г. Энгельсе; лишь в 1946 г. ей разрешили вернуться в Саратов.

(3) Павел Скафтымов (1918–1937), студент, очень тяжело пережил арест и высылку матери; схватив туберкулёз, быстро умер.

(4) Аспирантка А.П.С. в 1936–1940 гг. Маргарита Михайловна Уманская (урожд. Дотцауэр, 1913–1980) стала его гражданской женой; в 1939 г. родилась дочь Людмила Александровна Скафтымова, ныне профессор Ленинградской консерватории (см. её «Воспоминания об отце» // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 230–237).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
19 мая 1940 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Конечно, я не «обиделся», нет, я просто не нашёл слов, чтобы в письме к Вам остаться самим собой и не помешать Вам своим чёрным вмешательством (1). Печальный должен таиться и молчать, — это закон жизни. Вы знаете, уныния во мне было всегда много, а сейчас я совсем никуда не гожусь. С этим нельзя идти в люди. Всякий знает свой мрак. Не надо его откупоривать. Я теперь всё молчу и прячусь, как кошки и собаки в предсмертный час. Наше спасение — дела, шутки и ирония. Так и я спасаюсь от людей, если просто нельзя от них убежать. Но в письме к Вам я могу быть только самим собой. А тогда я не мог быть самим собой. Впрочем, я так и поступил. Мне так было лучше, а в Вас я верил, как будто знал, что моё молчание не помешает Вам меня понять и простить.

Откуда Вы знаете, что я много занимался Чернышевским? (2) — Я никогда ничего Вам из этих занятий не посылал и ничего Вам не говорил. Для меня это только «дела» (в том смысле, в каком я только что упомянул о «делах»). То, что о нём Вы пишете, я целиком разделяю и так же, как Вы, недоумеваю и досаую. Непонятно и досадно, как может человек многого не видеть даже в себе самом, как может при такой близорукости и слепоте иметь столь фантастическую самоуверенность. Впрочем, последнее, может быть, непременно предполагает первое. Вы правы, что Ч. и Лев Толстой имеют что-то общее. Они оба графоманы. Но там, где Ч. слеп, Т. зорек, наблюдателен, памятливы и глубок. С ним нельзя соглашаться, но он смотрит туда, и за это я его люблю.

То, о чём Вы сообщаете в приписке, меня возмутило (3). Вот нелепость. И мне несколько не утешительно, что это в Вашем «стиле». Что же, люди, которые там, в консерватории, около Вас, разве не видят этой нелепости? А почему же не исправят? Вот болваны. А кроме консерватории Вы где-нибудь работаете?

Спасибо Вам. Вы ко мне очень добры. — Ваш А. С.

---

(1) А.М.Е. 8 января 1940 г. откликнулся на предыдущее трагическое письмо А.П.С. Откровенно признался: «... я сам не без греха: не успела умереть у меня безгранично любимая жена, <...> как я уже вновь женился и снова люблю и счастлив»; далее решается



советовать, используя такое мнение молодой жены: «Напиши ему, что как когда-то ты советовал ему не жениться на той, которую он единственно любит, так теперь ты советуешь ему вернуться к ней, чего бы это ни стоило» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 38. Л. 589–590). Так как А.П.С. долго не отвечал, то А.М.Е. встревоженно пишет 15 мая 1940 г.: «... мне очень грустно думать, что Вы могли на меня обидеться, — тем более, что я сам чувствую себя виновным: в том душевном состоянии, в каком Вы сейчас находитесь, моё дружеское письмо, написанное со всей искренностью, могло прозвучать диссонансом» (Там же. Л. 619).

(2) А.П.С. почти всю творческую жизнь занимался Чернышевским: в его библиографии свыше 20 №№ о нём (статьи, редактирование, комментирование — вплоть до целой книги «Жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского», Саратов, 1939; 2-е изд. — 1947). Но из письма видно, что у А.П.С. не было сердечного отношения к писателю, а своему учителю ему не хотелось посылать «холодное» творчество. А.М.Е. в письме от 15 мая очень негативно характеризует Чернышевского как автора интимного дневника: «... это — самый отъявленный педант и резонёр, напоминающий Льва Толстого» (Там же. Л. 619).

(3) В приписке: «Почему-то вспомнил одно Ваше, ещё студенческое письмо, где Вы удивлялись тому, что я не имел тогда учёной степени. Я и теперь опять её не имею: то, что я — магистр, теперь “не считается”, а “доктором филологических наук” я не оформился, не придавая этому значения. Поэтому в консерватории меня не считают даже “кандидатом”, и платят по преподавательской ставке. Обидно как-то, но... “в моём стиле”» (Там же. Л. 620). Было несколько неудачных попыток самого А.М.Е. и его коллег добиться получения учёных степеней по филологии и по медицине (см. п. 15, примеч. 1).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
23 января 1944 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я очень обрадован Вашим письмом. Вы живы, здоровы и бодры духом. Шлю Вам самый горячий привет и пожелания всего, всего самого хорошего. Из всего, о чём Вы мне написали, узнаю Вас и

вновь поражаюсь кипением Вашей умственной и моральной жизни. В этих масштабах такая огромная масса сделанного была бы вообще непредставима, а при нынешних обстоятельствах тем более. Из разговоров с нашими ленинградцами (Вы, конечно, знаете, что Л-ский университет находится в С.) я знаю об ужасах, какие Вы неминуемо должны были пережить и, конечно, представляю, что всего, самого ужасного, весь Ваш обиход проходил и проходит не без трудностей. Большой огонь надо иметь внутри, чтобы не только всё это одолевать, но и создавать при этом что-то своё, независимое. Как это на Вас похоже! Какая в Вас огромная сила жизни! Откуда этот интерес, откуда эта страстная воля к самопроявлению? Очевидно, если в нас есть этот поток, то запрудить его ничем нельзя. И какой же в Вас поток! Всю жизнь бьёт фонтаном! И при этом какая уверенность, какая сила убеждения! Вижу, что и эта последняя сила берётся не извне, не из аргументов бытия, а оттуда же, из того же потока. Замечаю, что на этот раз моё письмо превратилось в сплошные восклицания. Это оттого, что в Вас я заново увидел такую яркую и столь смело играющую противоположность мне самому. Вы правы: конечно, меня больше всего интересуют Ваши новеллы. Как жаль, что я не могу их прочесть сейчас же. Вы мне, пожалуйста, если случай удобный выйдет, вышлите хоть один-два. «Медик» Вы всё-таки по недоразумению (1), это Вам не к лицу. Нет, впрочем, к лицу, но только как умственная забава. А поэтическое, человеческое в Вас есть — это я знаю. Медик, конечно, вовсе не противоположен человеческому, но я говорю так, конечно, лишь в условном смысле, и Вы меня поймёте. Я хочу видеть Ваши новеллы, где Вы неминуемо скажетесь изнутри всей индивидуальностью. А это-то мне и надо, как надо всякому, кто интересуется нами не по любознательности, а по любви.

О себе не хочется Вам писать. И не надо. Признаюсь, что в январе 41 года я был в Л-де и всё же не зашёл к Вам. И всё потому же. Говорить о себе и правдиво при моём состоянии не надо, а условничать перед Вами мне ещё тяжелей. Простите меня и на этот раз. Живу, как все. Пишу, но мало. Тянет в природу. — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) А.М.Е. при своей копии этого письма объяснил сказанное, неточно процитировав запись в дневнике Т.Г. Шевченко 14 марта 1858 г. о докторе и поэте Д.Е. Мине: «Я писал ему о словах Шевченко о Мине: “Поэт и медик — какая прекрасная дисгармония!”» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 39. Л. 908).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
4 апреля 1944 г.:*

Дорогой Александр Михайлович,

читаю Ваши стихотворения, чувствую Ваши настроения и опять удивляюсь Вашему жизненному полнокровию. Кого-то или что-то Вы очень любите. Не оттуда ли этот неистощимый ключ желаний? И радуюсь Вам и грущу. Конечно, досадно и обидно, что Вы среди всех оказались неустроенным. Сегодня я говорил о Вас с М.П. Алексеевым (1). Вы ведь знаете, что Лен. университет здесь. Знаете Вы и М.П. А-ва. Он очень огорчён Вашим досадным положением и, по-видимому, вполне искренно желает поднять это дело. Я к нему обратился с вопросом, может ли Лен. у-тет представить Вас к утверждению в степени. Он сказал, что этот вопрос уже когда-то поднимался там, но повис. Давно это было. Вы, вероятно, об этом знаете. В подробности он не входил. Обещал заговорить на факультете снова и теперь же. Ист.-фил. фак. Сар. у-та недавно открылся и пока право представления к учёным степеням у него не оформлено. Кафедра всеобщей литературы там имеется, но главы нет; временно ею заведует тот же М.П. Алексеев. Сар. Пед. Институт (место моей основной работы) никогда не имел права представления к учёным степеням, и даже своих аспирантов с канд. диссертациями приходится проводить по другим вузам. В разговоре с М.П. у нас возникла мысль представить Вас в ВАК непосредственно от трёх докторов (двое есть, третьего отыщем). Во всяком случае в той или иной форме надеемся добиться того, на что Вы имеете все и всякие права. М.П. просил Вам передать свой поклон и привет. О дальнейшем буду Вам сообщать. — С сердечным приветом Ваш А.С.

---

(1) Михаил Павлович Алексеев (1896–1981) — литературовед, профессор Ленинградского университета (далее — ЛГУ), с 1958 г. — академик. В 1942–1944 гг. университет находился в эвакуации в Саратове. А.П.С. хлопотал об организации представления А.М.Е. на степень доктора филологических наук в Высшую Аттестационную комиссию (ВАК), но, очевидно, неудачно.

Не удалось А.М.Е. получить учёную степень и по медицине, как он сообщал А.П.С. в письме от 4 декабря 1946 г.: «То, что я в своё время не “оформился” по психиатрии, не должно Вас удивлять: ведь я в своё время диссертации, которая была уже готова к защите

(“Патологические типы среди нищих, бродяг и проституток”), представляющей огромную монографию, защитить “не успел”, так как, написанная по заданию Москвы, она в 1936 г. попала в полосу “изменения взглядов” и полного прекращения научно-исследовательской работы в этой области. Есть у меня и другие две монографии: 1) “Опыт патографии Чайковского” и 2) “К постановке вопроса о невро-парастении” (термин, предлагаемый мною взамен “неврастении”, как более отвечающий сути дела), но тут есть опять-таки разные “но”» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 39. Л. 982). См. также п. 13, примеч. 3.

Согласно Личному листку по учёту кадров, А.М.Е. получил звание профессора медицины 10 сентября 1946 г.: очевидно, без защиты диссертации.

16

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
9 мая 1944 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Ваше письмо со всеми приложениями я получил уже с неделю назад. Мне хотелось повидаться с М.П. Алексеевым и узнать от него новости по Вашему делу. Только теперь удалось его встретить. Дело будет продвигаться от группы докторов. М.П. говорил с С.Д. Балухатым (1). Тот дал своё согласие подписать бумагу, какая будет составлена. М.П. написал письмо о том же В.Ф. Шишмарёву (2) в Ташкент. Тот, конечно, не откажется и пришлёт свой отзыв. Возможно, что привлечём и ещё кого-нибудь из Ленингр. профессоров (Эйхенбаум (3), Евгеньев-Максимов (4), Гуковский (5)). Составить обращение с характеристикой Ваших научных заслуг взялся М.П. Совместно потом мы дадим его проекту окончательный вид. Стараемся сделать это возможно скорее. Сейчас в своём письме я пока ограничиваюсь только этой деловой стороной. Напишу вскоре ещё. С весной всяких дел прибавилось. Сейчас в частности спешу на огороды. Желаю Вам всякого благополучия. Главное — будьте здоровы. — Ваш А.С.

---

(1) Продолжается сбор документов для обращения в ВАК о присуждении А.М.Е. учёной степени. Сергей Дмитриевич Балухатый (1892–1945) — с 1943 г. член-корр. АН СССР. А.М.Е. поясняет

в копии: «Проф. рус. лит., ученик В.Н. Перетца, у которого он встречался со мной ещё в Киеве в 1908/09 г., ещё будучи студентом».

(2) Владимир Фёдорович Шишмарёв (1874–1957) — филолог, с 1946 г. — академик.

(3) Борис Михайлович Эйхенбаум (1886–1959) — литературовед, профессор ЛГУ.

(4) Владислав Евгеньевич Евгеньев-Максимов (1883–1955) — литературовед, профессор ЛГУ.

(5) Григорий Александрович Гуковский (1902–1950) — литературовед, профессор ЛГУ. Неодобрительный отзыв о нём А.П.С. см. в п. 18.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
27 июня 1945 г.*

Дорогой Александр Михайлович,

Ваше письмо было получено в моё отсутствие. Я был в Москве... Очень жалею о Ваших осложнениях, прежних и новых. В каких-то случаях Вам положительно не везёт. У всякого своя судьба. О нашем ходатайстве в ВКВШ (1) мне М.П. Алексеев как-то писал, что всё это дело из ВКВШ было направлено в Лен. Университет. Пока дело не подвинулось. По прежним разговорам с М.П. опасаясь, что в Совете Ун-та Ваше дело опять «погибнуть» может. Может быть, впрочем, и это «в порядке вещей».

Живу, выполняю жизнь. И настроение моё в главном и постоянном прежнее. Ваши очень хорошие стихи («Тик-так») мне очень созвучны. Как и раньше чувствовал, так и теперь; по тем строкам, какие Вы прибавили о себе, вижу, что я старше Вас. Не старше, а старее. Вы, наверное, эту мою давнюю старость хорошо объяснили бы в главе о шизофрении или в иной подобной. Пусть так. Для меня это ничего не меняет. Да, жизнь идёт, и всё скорее, как с горы. Я не сожалею об этом. Иное дело — Вы. Вам я всегда удивлялся... Право, пора бы Вашей судьбе позаботиться о Вашем спокойствии. Очень, очень хочу Вам всего хорошего. — Сердечно Ваш А. Скафтымов.

---

(1) См. п. 15, примеч. 1, и п. 16. ВКВШ — другое название ВАК.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
14 июня 1946 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Сегодня я получил от А.Н. Вознесенского письмо с приложением Вашего открытого письма к нему, где Вы, между прочим, пишете, что я — «как уехал, — ни строчки». Я этим очень опечален. Выходит так, что моё письмо, написанное Вам в день возвращения домой из Л-да и Москвы, не дошло до Вас. Кроме того, что я таким обр. оказался перед Вами неприлично невежливым (это одно уже приводит меня в уныние), я очень жалею о самом письме. Из поездки я вернулся возбуждённый, растроганный, кающийся (не знаю, в чём, — бывает такое настроение неопределённого покаяния). И я написал Вам тогда большое и, вероятно, болтливое письмо. Там было что-то такое, к чему я не всегда способен (особенно в последнее время), и я жалею, что этот порыв улетел куда-то в неизвестность. Писал я о ленинградских впечатлениях, о Вас, о Ваших новеллах. Во всяком случае, писал и писал много. Пожалуйста, не сочтите меня таким... каким можно было бы счесть, если бы я действительно не писал.

Отзыв о Ваших работах сейчас приготовил. Завтра предложу на подпись С.А. Щегловой (1). Думаю, что она подпишет. Здесь в Саратове имеется ещё один доктор — Г.А. Гуковский (2). Но ему я предлагать не буду, так как знаю, что он единственный из всех, бывших тогда в Саратове докторов, не подписался под нашим общим ленинградско-саратовским ходатайством (не подписался не случайно, заведомо). Так. обр., подписей будет только две. Очень хочу, чтобы это было Вам на пользу. Вообще вся эта история с задержкой Вашей учёной степени — какая-то особенно нехорошая и грустная штука. При всяком воспоминании об этом становится неловко. Помню, когда я у Вас в квартире что-то подписывал (какую-то бумагу из таких), мне было стыдно перед Вами за своё «докторство». Это чувство остаётся и теперь.

Я живу по-прежнему. — Ваш А.С.

---

(1) Софья Алексеевна Щеглова (1886–1965) — профессор, доктор филол. наук; в 1930-х гг. была репрессирована; в 1939–1950 гг. преподавала в саратовских вузах.

(2) См. п. 16, примеч. 5.

[18.VIII.1946]

(1) ...Ваши рассказы заставили меня думать не только о них самих, но и о человеке, написавшем их, о той силе жизни, какая их в Вас вызывала. Многое в этих рассказах для Вас является забавой («игра ума и таланта»), но живёт в Вас какая-то драма, какую Вы обходите и въявь не выводите наружу. Поток простого простодушия у Вас почти не открывается, но он у Вас бывает предметом обработки. Вы — скептик и стыдливо бронируете свою душу. Даже о «загадочности» и «таинственности» Вы говорите лишь так, как они представляются удивлённому уму, не изнутри, как волнующее переживание, а извне, как интересный предмет для недоумения и размышления. Получается иногда холодно, хотя и в этом имеется своя строгость и прелесть...

(1) А.М.Е. пишет в «Воспоминаниях о пережитом»: «Где пессимизм, там и скептицизм. Я, как и отец, скептик во всём, и это тоже не прошло для других незамеченным. “Ваши рассказы, — писал мне другой мой ученик по Варшаве Александр Павлович Скафтымов, ставший сам профессором, 18 августа 1946 г., — заставили меня ...”, и т. д.»

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
8 сентября 1946 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! В моём состоянии для меня нет ничего неясного. Для жизни нужен напор изнутри. Во мне нет этого напора, и мне скучно. Вот и всё. Остальное прилагается. Отзыв Вашего знакомого о Ваших рассказах кое-что напоминает в моих впечатлениях. Но ведь я могу судить об очень немногом. Может быть, это и не так. Во всяком случае, и мне иногда чувствовалось что-то не до конца сказанное и для слушателя (читателя) ожидаемое, но не заполненное. Но ведь это далеко не во всех. Да и по характеру рассказы слишком не одинаковы.

В Астрахань я ездил просто так, по соображениям пароходных удобств. Об А. у меня не осталось воспоминаний, сколько-нибудь

волнующих. Вчера я послал Вам свою статейку, написанную и отданную в печать лет 6 тому назад («О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова») (1). Чеховым я и сейчас занимаюсь, но мало. Внимание рассеивается между многим понемногу. Начались занятия и опять всё идёт в прежнем круговороте. Шлю Вам самый сердечный привет. Ваш А. Скафтымов.

(1) Опубликовано: Уч. зап. Саратов. пед. ин-та. 1946. Вып. 8. С. 3–38.

21

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
21 ноября 1946 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Спасибо за отклик... (1). О своей статейке не спорю. Пустьяки всё это. С Вашей оценкой Чехова-драматурга не согласен. Но ведь тут только факт разной восприимчивости. Моё восприятие иное, и всё. Когда я говорил о недосказанности в Ваших рассказах, то это было совсем не в качестве упрёка, а лишь в смысле обозначения особенности, Вам присущей. Для понимающего (созвучного) читателя и недосказанность говорит. Я, как помню, хотел в Ваших рассказах назвать что-то такое, что я чувствовал в невысказанном Вами. Возможно, что моё «звучание» оказалось ложным, и у Вас получилось впечатление, что я ищу какой-то долгополой ясности. Моя вина. У меня к Вам есть просьба. Я давно хотел написать о ней, но не знал, до того ли Вам будет. Как-никак, я понемногу иногда вожусь с пьесами Чехова. В связи с «Ивановым» у меня есть один медицинский вопрос. Апатическое состояние И-ва Ч. объясняет утомлением и много говорит об утомляемости в чисто медицинском смысле. Мне хотелось бы где-нибудь прочесть о том, когда медицинская наука стала рассуждать об этом. Было ли это в те времена (конец 80-х гг.) делом новым, кто тогда об этом писал (из русских), и что писал? Нет ли какой-нибудь статьи или книжки, где даётся история этого вопроса, — история, включающая 80-е годы прошлого века? Я попытался узнать об этом в «Большой Медицинской Энциклопедии» (2), но то ли этот том не вышел, то ли нет его в наших библиотеках, но мне ничего не удалось добиться. Я искал по словам: «переутомление», «утомляемость». Может быть, надо поискать под каких-нибудь иным мед. термином? При условии,



если это Вас не очень затруднит, пожалуйста, напишите мне два слова, по какому пути надо направить мне свои поиски.

Всего хорошего. Будьте здоровы. Кланяйтесь Л.Н. (3) — Ваш А. Скафтымов.

Относительно *conditionnel*'я (4): теперь так всё сгустилось, что стало совсем уныло. Но не всегда же так будет. Попробовали бы Вы предложить. Может быть, из многого (а у Вас ведь очень много) что-нибудь и выберется.

---

(1) Своё мнение о статье А.П.С. А.М.Е. высказал в письме от 11 ноября: «“Вишнёвый сад” я считаю слабой вещью, и Чехова-драматурга ставлю вообще невысоко. Вы поэтому, сдаётся мне, потратили напрасно так много времени и труда. Кроме того, я и сейчас не могу согласиться на столь узкое и “плоское” понимание художественного произведения: меньше всего, вероятно, при написании “Вишнёвого сада”, Чехов думал о ... хозяйственных отношениях, которые у Вас, как говорится, “притянуты за волосы” к этой пьесе, какова бы она сама по себе ни была. Там, где Вы переходите к чисто-психологическому анализу, к архитектонике драмы и пр., обнаруживаются присущие Вам тонкость и глубина. Кстати, скажу уж и своё мнение по поводу того, что и Вам в моих собственных рассказах “иногда чувствовалось что-то не до конца сказанное и для слушателя (читателя) ожидаемое, но не заполненное”. Ну, а разве у того же Чехова иначе? По-моему, это так и нужно» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 39. Л. 980).

(2) 1-е издание «Большой медицинской энциклопедии» давно было завершено (В 35 т. М., 1928–1936). В т. 33 — статья «Утомляемость».

(3) Людмила Николаевна Лукичева (1909–1987), школьная учительница, — 4-я жена А.М.Е. (с 1943 г.) А.П.С., видимо, лишь недавно о ней узнал.

(4) *Conditionnel* — условное наклонение (*франц.*). А.М.Е. в письме от 11 ноября перечислил названия несколько своих новых рассказов и «сослагательно» помечтал: «Говорят, хороши были бы (*conditionnel*, за которым следует *si*) для эстрадников» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 39. Л. 980). *Si* — если, если бы (*франц.*). А.П.С., видимо, серьёзно думал: улучшится ли жизнь в стране? — но, видя кругом негативное, как бы приглушал утопии; однако всё же не терял надежды.

*Письмо А.П. Скафтымова из Саратова  
15 декабря 1946 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Спасибо Вам за очень важные для меня указания о неврастении (1). Я искал сведений под терминами «переутомление» и «утомляемость», потому что такими терминами оперирует сам Чехов, медицински объясняя Иванова в письме к А.С. Суворину (2). Вашими советами, конечно, воспользуюсь теперь же. О Чехове (о его драматургии) я и с Толстым не согласен. Т. судит по требованиям прежней, шекспировской драмы (хотя он и был антишекспировец, но в оценке драм Ч-ва ссылался на Ш-ра) (3). Но ведь драматизм у Ч-ва совсем иной, и прежние драматургические критерии к нему неприменимы. Читая о Ваших работах по психиатрии, я опять удивлялся: сколько же Вы написали! Вы поистине — «герой труда», не говоря уже о Вашей исключительной и творческой беспокойной разносторонности.

У нас в Саратове кафедрой психиатрии заведует проф. Кутанин (4). Ничего о нём не знаю. Встречал, знаком, но, кроме словоохотливости и публичных (малозначущих) выступлений, я ничего в нём пока не заметил.

У меня всё пока благополучно. Иногда жалею, что нет сосредоточенности. Вы, герой труда, вправе подумать, что я ужасный шалопай. Но это не так. Я непрерывно занят, и, должно быть, просто «не успеваю». Миллион заседаний и множество всяких, для меня мало интересных «выступлений» мешают мне. Ну, немного, конечно, и сам виноват: рассеянность одолевает. Занимаюсь многим — и ничем в особенности. Тут, тоже, наверное, моя «конституция» подгаживает. Ничего не поделаешь. Люди с такой энергией, как у Вас, для меня — чудо. Ещё раз благодарю Вас за сведения. Желая всего лучшего. — Ваш А.С.

---

(1) А.М.Е. отвечал на запрос А.П.С. в письме от 4 декабря: «...охотно сообщаю Вам кратко некоторые данные по интересующему Вас вопросу. Вы, конечно, искали не там, где это нужно: нужно было смотреть слово неврастения (или “истеро-неврастения”). Вопрос этот возник как раз в 1879 г., когда американский врач Бэрд впервые употребил этот термин, но болезнь, конечно, была известна и раньше. Литература — огромна, но в статье “Медиц. Энциклопедии” под указанной рубрикой Вы найдёте главное. Есть

и специальная русская монография д-ра Белицкого, которая так и называется “Неврастения”. Иванов, разумеется, типичный “истероневрастеник”. Что касается наших с Вами различных “восприятий” Чехова-драматурга, то, настаивая на правильности именно своего, напомню Вам, что, если не ошибаюсь, так же воспринимал его и Толстой» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 39. Л. 981–982).

(2) Имеется в виду письмо Чехова к А.С. Суворину от 30 декабря 1888 г., где подробно говорится об утомляемости.

(3) Нормативный Лев Толстой не принимал чужих методов Шекспира и Чехова. Он говорил об отрицательном своём отношении к их пьесам, но Шекспира он не любил за преувеличения, «нереальность», а Чехова — за узость сюжетов и, очевидно, за неясность моральных оценок. Наиболее наглядно отношение Толстого, со слов Чехова, зафиксировал П.П. Гнедич: «Л.Н., ругая его пьесы, говорил: — Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши ещё хуже» (*Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. С. 181*).

(4) Михаил Павлович Кутанин (1883–1976) — известный саратовский психиатр, гипнолог.

## 23

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
29 мая 1947 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Напрасно Вы подумали, что я сколько-нибудь на Вас «сержусь» и могу «сердиться». О том, что Вы мне давно не писали, я совсем не тревожился в том смысле, в каком Вы могли подумать. Я помнил, что мы давно не «перекликались». Но кто из нас кому «должен»: я ли Вам, Вы ли мне, — я об этом забыл. Может быть, — я, может быть, — Вы. Это у нас бывало и раньше, — иногда целыми годами молчали. Я Вам всегда мог писать только изнутри. А если не было позова и если к этому были какие-нибудь внутренние препятствия, я совсем молчал. И спасибо Вам, что Вы на меня за это никогда не сердились. В последнее время (в последние годы) внутренние «препятствия» меня заставляют молчать. Вы это знаете, и я знаю, что Вы это понимаете. И мне больше ничего не нужно. Плохо Вы обо мне не подумаете (это мне было бы тяжело), — я уверен, что Вы меня всегда душевно выслушаете, и эта уверенность, что Вы там

где-то есть, мне уже достаточно. Я всегда скучал о «человеческом». Мне всё казалось (и теперь кажется), что люди живут не настоящим, чем-то не подлинным, и всё больше и больше, всё яснее и яснее я видел и вижу, что иначе они и не могут жить. Подлинное — лишь в минутах. И эти минуты бывают столь же счастливы, сколь и страшны. Не всегда можно туда глядеть: где счастье, там и ужас. А жизнь без счастья и ужаса, — это всё что-то постороннее, — всё «развлекаемся» или «некогда», и мы идём мимо, опять, конечно, до «минуты». Вижу, — опять я ударился в «мысли»: других писем, видимо, я Вам писать не могу. Вы пишете о призвании, о Вашем пути и опыте. Мне нравится Ваша исключительно богатая жизнь. Я знаю, что Вы человек со скепсисом, и скепсисом более ядовитым, чем это может показаться извне. Вы не только Ваши науки, — Вы и себя кушаете. И в Ваши «минуты» всё летит со свистом. Но Вы умеете держаться. Какие-то силы несут Вас и выносят (конечно, Вашими же руками), ими Вы и радуетесь себе, или создаёте, разрушаете, и вновь создаёте — и чувствуете себя творящим. Вот это и есть жизнь. И радуюсь Вам, и люблю Вас издали. Во мне — иное, доминанта другая. Мы — очень разные. Вероятно, мы не во всём понятны друг другу. Наши «расхождения» в восприятии Толстого, Чехова и многого другого — не случайны. Ко многим Вашим суждениям я отношусь непримиримо отрицательно. И не мыслью только, а всею натурой, всем существом, всем своим ощущением жизни. Для меня существуют какие-то другие ценности, которые для Вас только издали представимы, как чужие. Они неопределимы, — всякие определения были бы узки, неполны, бедны и для ума неубедительны. Помните это деление: ум «главный» и «неглавный»? Вот этот «главный» ум, невыразимый, но внутренне самый убедительный, — у нас разный. Отсюда эти несовпадения. Не случайно, стало быть, и это внимание и чувство «своего», какое я ощутил в Вас смолodu, когда был студентом. Кажется мне, что психологией я тоже занялся бы с жаром, и кажется мне, что где-то там я (при подготовке) сумел бы сказать какое-то своё слово, и кажется мне, что это было бы для меня большою радостью. «Литературовед» ли я? — Не знаю. По склонностям я меньше всего историк (т. е. по мышлению, по интересующей проблематике). Вам приходилось писать о «ценностях». Литература меня интересует как наука о «ценностях», в том смысле, в каком и Вы об этом писали. А какая же из этого может получиться история? Историком я себя заставляю быть. И в этом моя всегдашняя деловая неустроенность. Вашу «Психологию» я почитал бы. И, вероятно, более узнал бы Вас там, чем узнавал в Ваших статьях по психиатрии. Впрочем, я

там Вас совсем не узнавал. Эти «комплексы» (Эдипа и пр.) меня не убеждали. Какая-то истина там есть, но лишь кусочек истины. Мне всегда казалось, что эта теория (именно теория) претендует слишком на многое не по праву. Внутренней убеждённости не возникало, а в истолковании фактов ощущалась вопиющая искусственность и неправда. Впрочем, я говорю только о «впечатлениях», а ближе я об этом мало думал. На днях купил себе «Основы общей психологии» Рубинштейна (1). Летом думаю прочесть. Напишите мне два словечка об этой книге. Мне это будет и дорого, и важно.

Всего, всего Вам хорошего. Сердечно Ваш А. Скафтымов.

---

(1) Знаменитая книга (1940 и последующие изд.) чл.-корр. АН СССР Сергея Леонидовича Рубинштейна (1889–1960).

24

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
31 декабря 1947 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Поздравляю и приветствую Вас с Новым годом. Ночь, сижу один. Наступает или уже наступил новый год. Вспоминаю Вас с некоторой робостью. Случай с нашими последними письмами лежит во мне грустным и досадным воспоминанием. Как будто что-то затемнилось — и затемнилось досадными пустяками. Вероятно, в моём письме косвенно просочилось бывшее во мне в те месяцы скрытое раздражение (ни к Вам, ни к содержанию письма не имеющее никакого отношения). Как бы то ни было, вспоминаю это с досадой и сожалением. И сейчас не могу удержаться, чтобы не сказать Вам об этом сожалении. Дело не в наших мнениях, а в том, что между людьми важнее всяких мнений.

Живу я по-прежнему. Разбрасываюсь по обыкновению. Знаю, что для результатов это очень нехорошо, но не могу остановиться и быть «в порядке». Да и жизнь не велит, поталкивает. А сил не так уж много. Очень хочется узнать, как Вы живёте. Не было ли чего нового? Желаю Вам всего, всего самого хорошего. — Ваш А. Скафтымов.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Москвы  
11 июля 1948 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я очень жалею, что Ваше «оформление» опять повисает в воздухе (1). Как же после этого не поверить, что существует какой-то «рок». Впрочем, на этот раз «рок» совсем понятен. От этого он ещё более досаден. Пишу Вам из Москвы. Письмо Ваше я получил перед отъездом из С. Поэтому и пишу Вам не сразу. Приехал я сюда ради отдыха и библиотеки. А больше всего, кажется, для перемены обстановки. У всего, что с нами делается, никогда не бывает одна причина, всегда много. Так и на этот раз. Живу без жадности. Стало быть, не по-настоящему. На каждый момент у человека должна быть своя жадность. У меня её нет. Зимой написал три небольших статейки о Чехове. Две напечатаны; третья, которая была написана и сдана в печать раньше других, печатается (2). Пошлю их Вам, когда соберутся все вместе. Там — о разном. И всё — неполно и условно. Нельзя высказаться. Нельзя не только потому, что имеются внешние грани, но и потому, что многого не достанешь. Написать — только себя обидишь. Это я не только по поводу Ч., а так вообще. О главном и важном совсем нельзя говорить. Оно — ложь и фикция. Оно — вне жизни. Оно — сумасшествие. Мне всегда казалось, что, стоит только дать себе волю, — и легко сойти с ума. «Не думать» — это самое здоровое правило. И не только «не думать». Главное — не терять чувства действительности. Здоров тот, кто ещё имеет настолько самообладания, чтобы не терять чувства действительности. А его так легко потерять. Самое хорошее и милое в себе — безумно (впрочем, вероятно, и самое плохое — тоже, хотя я это меньше ощущаю). Счастье — безумно, и для ума оно — всегда вздор. Человечество, как стало мыслить, кажется, всегда это понимало. Самое высочайшее искусство только об этом и говорит. Оно — плод страдания безумных (но ещё не совсем потерявших ни ума, ни чувства действительности). Вот эти старые мысли меня одолевают, когда я думаю о Вас как о специалисте по всяким безумным вещам. Не о Кутанине и подобных ему, а именно о Вас, потому что Вам внутренне известно многое такое, о чем Кутаниным и не снилось. Вы могли бы написать (а может быть, уже и написали) книгу, где была бы глубоко учтена эта страдающая, трагическая сторона поэтического возвышенного подъёма, в котором, вместе с его правдой, кричит и

жалуется безумие, не укладывающееся в жизнь. Наука не волнуется, но в содержании Вашего анализа, в кругозоре Ваших наблюдений присутствовала бы эта глубоко искренняя и трагическая сторона как факт и фактор, и Чайковский был бы виден не только в том, что ему свойственно, как всем людям, но и в том, что свойственно ему как гению. Я не знаю, можно ли так писать. Но, если кто мог бы так писать, так это Вы. Вот я опять зафилософствовался. Но ведь иных писем, кроме «задушевных», я Вам писать не могу. В этом я давно уже Вам признался. Желаю Вам самого полного и самого светлого отдыха. Передайте, пожалуйста, мой низкий поклон и сердечный привет Л.Н. — Ваш А.С.

(1) Из письма А.М.Е. от 23 июня 1948 г. явствует, что после отказа Казани принять его медицинскую диссертацию А.Н. Вознесенский предлагал с помощью А.П.С. перенести защиту в Саратов к М.П. Кутанину (см. о нём в п. 22), но А.М.Е. отказался: «... думаю, что сейчас для такой темы (о шизофрении) неподходящая ситуация» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 40. Л. 1022).

(2) «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» // Уч. зап. Саратов. пед. ин-та. Вып. 12. 1948. С. 53–71; «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”» // Там же. С. 71–89; «Работа Чехова над пьесой “Иванов”» // Уч. зап. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 67. Л.: 1948. С. 202–211.

(3) См. примеч. 4 к п. 22.

26

*Письмо А.П. Скафтымова из Саратова  
17 апреля 1949 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Поздравляю Вас и Людмилу Николаевну. Искренне рад Вашему счастью, счастьем вдвоём и счастьем втроём. Поздравляю и Шурика (1). И он тоже, наверное, счастлив, хотя и не знает этого.

Спасибо Вам за отклик на мою статью. Вы правы: в статье есть кое-что и моё. Может быть, это моё и делает для меня пьесы Чехова близкими. Моё отношение к ним, как к своеобразному совершенству, едва ли можно «доказать». Мне важно было убедить, что в особом, необычном построении пьес Ч-ва была своя принципиально закономерная система. Вы это тоже восприняли. И я рад Вам, как

своему дорогому и ценному для меня собеседнику. Больше мне ничего и не надо. Мне сейчас совестно обо всём этом писать. Рядом с милым и деспотическим Шуриком — это такие пустяки. Ещё раз желаю Вам всего самого счастливого и хорошего. — Сердечно Ваш А. Скафтымов.

(1) 7 апреля у А.М.Е. и Людмилы Николаевны родился сын Александр (Шурик).

27

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
7 декабря 1949 г.:*

Дорогой Александр Михайлович. Спасибо Вам за письмо. Я рад, что Вы меня вспомнили. Я Вас вспоминаю часто. Можно сказать, всегда помню. Я молчалив и редко пишу. А такой переписки, как с Вами, у меня никогда не было и нет. В каком-то этаже души Вы во мне незримо присутствуете всегда. Так жизнь сложилась, что всё, о чём я думаю по-серьёзному, всегда было связано с Вами и с Вашими книгами, и моя мысль впервые пробуждалась. Так это и осталось навсегда: когда занят мыслью серьёзно («для себя»), всегда тут Вы — незримый собеседник. Что касается «заслуженности», то тут поздравлять не с чем (1). Эта «заслуженность» является для меня только напоминанием о том, что я такого названия ни с какой стороны (ни с внешней, ни с внутренней) ни в какой степени не заслужил. Так как-то получилось. Во всяком случае, я уверен, что не из реальных данных. То, что Вы пишете о Вашей новой диссертации, меня это поражает. На этот раз привычно, так как для меня уже не ново удивляться Вашей исключительной энергии и восхищаться Вашим умением работать. И, тем не менее, для меня это опять удивительно. Для моих масштабов работы это просто невозможно. Живу я, как говорится, «так себе». С осени задумывал закончить кое-какие, давно задуманные, работы, но до сих пор ничего не осуществил. Как начались занятия (с 1 сент.), пошла всякая «суета», и я ни разу не сумел сосредоточиться, чтобы привести свои мысли в порядок, не говоря уже о расширении материала. Стало быть, удовлетворения нет никакого, и настроение довольно мутное. Летом я был на море в Гаспре. Вы, кажется, кавказец. Бываете ли Вы там? Я, когда там бываю, почему-то всегда Вас вспоминаю и воображаю



близким Кавказу. Меня всегда туда влечёт море. И, побывавши, его забыть не могу. Вот и сейчас, зимою, всё вижу и чувствую его. Вы пишете, что Вы на полставке. Хватает ли Вам? Я знаю, что вы в этом отношении невзыскательны, но теперь у Вас заботы прибавилось. Боюсь, не одолевает ли Вас эта трудная сторона, т. е. не стала ли она для Вас трудней. Я плохо представляю себе ленинградские условия и не могу судить. Шурик растёт. В вашей квартире живёт Шурик. Это меняет весь тон жизни, — и дома, и вне дома. Представляю вас всех втроём, и это меня волнует. Будьте счастливы. Шлю сердечный привет и Вам, и Л.Н., и, конечно, Шурику. — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) В 1947 г. ему было присвоено звание «Заслуженный деятель науки».

4.III.1951.

Дорогой Александр Михайлович!

Получил Ваше письмо и телеграмму. Спасибо Вам за ласковые, милые и добрые пожелания. Да, времени, конечно, прошло уже много. Приходится большими десятками считать. Но одно время, — это ещё не всё. И Вы для меня этому пример. По самочувствию, по настроению, по любви к людям, каких любим, по энергии жизни — ведь Вы давно уже оказались много моложе меня. Мудрость жизни в Вас сочетается со всей свежестью любви к ней. Я объясняю это богатством Ваших духовных сил и способностей. Они рвутся и ищут своего применения и приложения. В Вас заложены неиссякаемые источники творчества и истинных, глубоких привязанностей ума и сердца. Поэтому в Вас навсегда сохраняется эта жизненная уверенность, какая свойственна сильным людям. И она, как Вы знаете, не обманывает.

Что сказать о себе? Юбилей принёс мне кое-что неожиданное (1). Я был предупреждён о необходимости этой церемонии. Я внутренне негодовал, вжался, пугаясь лжи и фальши, разрешаемых в подобных случаях, и ждал и готовился к этому как к моральной экзекуции, неведомой для её исполнителей. Старался приостановить, прекратить подготовку, сколько мог, но всё это «мероприятие» проходило без спросу, мимо меня («общественное дело», «общественная воспитательная полезность» и пр.). Наконец, всё завершилось этими

днями. И тут я по характеру самой процедуры и по содержанию многочисленных телеграмм, какие были присланы к этому дню, заметил, как сквозь официальный обряд пробивается живая и большая сердечность. Конечно, я не обольщаюсь, я знаю, что это — «юбилей», но самое желание людей оказать мне внимание, сделать мне приятное меня искренно тронуло.

Живу я по-прежнему. Давно уже я Вам пишу «по-прежнему», хотя и знаю, что ничего «прежнего» не бывает, всегда есть что-то новое, но это новое не только для других, но и самому большею частью незаметно, и в обобщающем итоге всегда легче всего сказать «по-прежнему». Так и теперь. Внешних перемен почти нет. В последнее время стал замечать своё сердце, немножко похворал. Незадолго до «юбилея» по моей просьбе освободили меня от заведывания кафедрой, и работать мне стало несколько легче. Читаю, кое-что пишу, но без большой страсти.

Ещё раз благодарю Вас, дорогой Александр Михайлович, за ласку и участие, шлю Вам самые сердечные пожелания всего хорошего. Низко кланяюсь и целую руку Людмилы Николаевны. Весёлый привет милому Шурику. Ваш А. Скафтымов.

Пожалуйста, Александр Михайлович, передайте мой самый дружеский привет Серёже Скворцову (2), а его прошу передать такой же привет Коле Кроткову, его товарищу по гимназии (3). Одна из телеграмм подписана: «Скворцов, Кротков». Я думаю, что это они. Адреса ни того, ни другого я не знаю. Я очень благодарю их за память обо мне и добрые чувства.

А.С.

---

(1) 60-летие А.П.С. было 11 октября 1950 г., но из-за юбилейной страды он отвечал на поздравления запоздало.

(2) Серёжа Скворцов — зять А.М.Е. (см. п. 35, примеч. 2).

(3) Очевидно, как и С. Скворцов, ученик А.П.С.; сведений о нём не удалось обнаружить.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
17 мая 1951 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я не всегда могу писать «письмо», а Вам тем более. Нужна

«минута», минута не по особой содержательности, а так, какой-то перерыв в чём-то. Идёт человек, и только идёт, а потом остановится и оглядывается, и подумает о чём-то. Мне письмо приходит на ум только при таких остановках. И всегда мне кажется, что в письме я должен сказать что-то «всамделишнее», будто, особое. Как будто жизнь вообще, какою я живу, для меня не составляет никакой важности, она — не «настоящая», пустяки какие-то, какой-то вздор, ни мне и никому не нужный. Ну, что о нём писать? Будто это — не я, а в письме должен быть «я», хоть чуть-чуть. Всё это, конечно, происходит безотчётно, не по сознанию. Логика! Да, это Вам идёт. И вообще это замечательно. Я, кажется, понимаю, как это может увлечь. Лет 15 тому назад я по разным поводам вдруг стал заниматься математикой. То немного, что знал из школы, к тому времени я всё перезабыл. Помню, начинал всё сначала — «Алгебру» Киселёва, «Геометрию» Давыдова с задачами Рыбкина (1), тригонометрию. Потом аналитическую геометрию, дифференциальное и интегральное исчисление. Всё это меня ужасно увлекало. Забывал всё. Бумаги исписывал целые вороха, на газетах писал. Да, это может увлекать. Всё это давно прошло, и я опять всё забыл. А к логике меня всегда тянуло. Я её когда-то преподавал в средней школе «по Челпанову» и по задачкам Введенского и Лосского (2). Потом кое-что и читать приходилось. Может быть, потому, что меня всегда вообще тянет куда-нибудь «на сторону», я и теперь неравнодушен к статьям по логике. И времени нет, и сил настоящих нет. Во всём надо иметь талант, чтобы получать от дела радость, какой всегда хочется. В эту зиму я ничего толкового не сделал. В первом полугодии хворал. Во втором оказался с такой нагрузкой, что ни на что иное, кроме «текущих дел», времени не оставалось. Может быть, в июне отдышусь и что-нибудь придумаю для лета и второй половины этого года.

«Сясю»(3) горячо приветствую. От книг его надо беречь. Боюсь... «Уж коли зло пресечь, забрать все книги бы да сжечь» (4). Для таких, как он, лучшей философии не придумаешь.

---

(1) Андрей Петрович Киселёв (1852–1940), автор главного школьного учебника XX в. «Алгебра» (29 изданий части 1 — до 1955, 42 издания части 2 — до 1965); Август Юльевич Давидов (1823–1885), профессор Московского университета, автор «Элементарной геометрии» (с 1863 по 1918 г. учебник выдержал 39 изданий); Николай Александрович Рыбкин (1861–1919), автор «Сборника задач по геометрии» (с 1890 по 1950 г. — 17 изданий).

(2) Георгий Иванович Челпанов (1862–1936) — философ, профессор Киевского, Московского ун-тов, автор главного в начале XX в. «Учебника логики» (в 1918 г. — 15-е изд.); Александр Иванович Введенский (1856–1925) — петербургский философ, автор университетских «Лекций по логике» и специально «Логики для гимназий» (3-е изд. — 1915); Николай Онуфриевич Лосский (1870–1965) — философ, профессор Петроградского ун-та, с 1922 г. — за границей; автор переиздававшихся «Сборников задач по логике» и «Сборников элементарных упражнений по логике».

(3) Сяся — детское произношение имени «Саша».

(4) Слова Фамусова из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (д. 3, явл. 21).

30

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
23 октября 1951 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Вашему письму, хотя и коротенькому, я был очень рад. Почему-то в последнее время вспоминались Вы мне особенно часто. По тону и по содержанию Вашего письмеца вижу, что Вы — прежний, и по-прежнему Вы заражаете меня свежестью жизни. Работаете Вы с удивительным вкусом. Мысли у вас всегда в действии, и энергия непрерывно просится. В душе пронимает охота и самому сделать что-нибудь с увлечением. Но увлечения насильно, конечно, не возьмёшь. Очевидно, рождающих источников мало. Работаю я туго. Летом я сделал поездку на Кавказ. До Минер. вод летел через Москву. В М. был один день. Потом побывал в Кисловодске, Пятигорске, во Владикавказе, Тбилиси и в Батуме я был впервые. Может быть, поэтому мне было всюду хорошо и интересно. Потом вялое и унылое состояние опять вернулось. О «книжности» Вашего Саши, помню, я Вам писал под страхом, какой остался у меня со времени моей большой утраты (смерть единственного сына от тbc в возрасте 20 лет). Кроме выражения самого простого испуга, я ничего иного не хотел сказать. Повидаться с Вами мне очень хочется. Побывать в Л-де мне надо бы. Может быть, весной удастся. Шлю сердечный привет Л.Н. Целую ручку Саши. Будьте здоровы. — Ваш А.С.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
17 января 1952 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я Вам писал, как я был доволен своим путешествием в прошлое лето. Для Вас, конечно, воспоминания прибавят ещё больше поэзии. Будьте здоровы и счастливы. — Ваш А. Скафтымов.

*Письмо А.П. Скафтымова из Саратова  
30 сентября 1953 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я рад, что Вы на меня не сердитесь. Жизнь моя идёт однообразно, и писать о себе мне не хотелось. Работать почти перестал. Очень хочу выйти на пенсию. Неск. раз просил об отставке. Не отпускают, хотя от работы почти освободили, — сказали, что я вообще для себя могу её считать совсем не обязательной, а так, по мере возможности. Моё моральное самочувствие от этого несколько не выиграло, и я чувствую себя связанным. Работаю мало. Лекций не читаю, семинара не веду. Осталось только два аспиранта и неск. выпускников-дипломников. И аспиранты, и дипломники приходят ко мне для бесед домой, и на факультете я почти не появляюсь. По защите диссертаций какие-то поручения, вероятно, будут (отзывы и выступления на защите). Все мои впечатления человека связаны с книжками, какие я теперь читаю. Раньше читать было некогда (т. е. читать без дела, по чистой охоте). Гляжу на всё с новым любопытством. Воображаю и сопереживаю издали. Читаю разное, меньше всего по своей специальности. Этим летом никуда не ездил. Больше жил в Саратове. Купался в Волге. Ждал конца лета, — думал, что меня отпустят совсем. Тогда осенью поехал бы куда-нибудь на юг. Правда, и теперь можно бы это сделать, но чувствую в себе какое-то моральное препятствие. И это мне мешает, и интерес падает. Я очень радуюсь тому, что вы вернулись к Леонардо. Работу Вашу на этот раз, наверно, напечатают охотно. Но где? Куда Вы её думаете направить? Фамилию Спешилова помню. Он, кажется, преподавал анатомию. Его давно уж нет (1). С А.Н. Вознесенским

мы в прошлом году были летом одновременно в одном месте на Рижском взморье. И не встретились. Я узнал об этом после, когда уже уехал оттуда. Было досадно. Давно, очень давно я его не видел. Воображаю его прежним. Он, вероятно, по-прежнему энергичен и бодр духом. В Л-ад надеюсь поехать в туристских целях (без всяких поручений и командировок). Увижусь с Вами с большой радостью. Приветствую Вашего Шурика и шлю ему тысячи самых лучших пожеланий. Пожалуйста, передайте мой сердечный привет Л.Н. Посылаю Вам последний выпуск наших «Учёных записок» (сборник статей, посв. Белинскому). На досуге, может быть, взглянете, чем мы тут занимаемся. Впрочем, я теперь подобными вещами совсем не занимаюсь. Моя статья написана года три назад (2). Помню, меня самого в этой статье интересовало то, что там написано в 6 разделе (3). Остальное писалось для сопровождения. — Искренно расположенный и глубоко уважающий Вас А. Скафтымов.

---

(1) Павел Васильевич Спешилов (1877–1943) — доцент Саратовского университета, анатом; автор книги «Леонардо да Винчи как анатом» (Саратов, 1930).

(2) Белинский и драматургия Островского // Уч. зап. СГУ. Т. 31. 1952. С. 49–110.

(3) В разделе 6 А.П.С. говорит о различии пьес Гоголя и Островского: «... у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока» (Там же. С. 77).

33

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
15 ноября 1953 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

В своих замечаниях вы правы. Относительно «воздействий» и «влияний» я не думаю, что мы находимся в непримиримом противоречии. Конечно, в этике (и во всём человеческом) пребывает «вечное», т. е. то, что живёт в веках. И Ваш пример от Сократа до адвоката Островского ещё раз делает это очевидным (1). Влияние, как и всякое внешнее воздействие, имеет не порождающее, а только возбуждающее, «откупоривающее» значение. Никакое внешнее воздействие не заставит возникнуть то, чего нет внутри самого человека (т. е. именно данной чел-ской личности). Как в музыкальном

инструменте нельзя получить звуков, для которых нет струны (или их сочетания). Если данный человек (всякий) при всех определённых качествах бывает не одинаков, и в нём поднимается или преобладает на время то одно, то другое, то эти перемены для него возможны только в известных пределах, т. е. в каком-то навсегда присущем ему диапазоне. Внешнее воздействие поднимает лишь то, к чему человек уже имеет какую-то готовность, т. е. свою потенцию. Эта потенция (к чему-то) в разное время и в разных обстоятельствах и у одного человека бывает разной, а в ином человеке её и совсем может не быть (можно сослаться на разную восприимчивость к музыке). Времена в чел-ской истории по своему содержанию бывают разные, а люди те же. В этом проявляется разная возбудимость к разным идеям, вопросам и настроениям. Поднимается (преимущественно) то одно, то другое. Как в котле над огнём то одна сторона кипит, то другая в зависимости от того, куда приходятся языки пламени. Вместе с кипением в том же котле со дна разное то поднимается, то опускается. И, конечно, ничего иного, кроме того, что есть в котле, в этом кипении подняться не может. Но то, что имеется в котле под огнём (т. е. под внешним воздействием), движется и перемещается. Это, конечно, очень грубая аналогия, и далеко не точная. Но мне самому она помогает представимо думать о сосуществовании в человеке вечного и переменного. Конечно, О. (как и всякий иной человек и тем более талантливый писатель) всем, что он имел и сказал, обязан прежде всего себе самому. Исторически 40-е годы лишь сосредоточили в нём то, чему тогда (и потом почти до конца 19-го века) нашлось такое широкое применение (общественное применение). В силу того же закона многие люди, наоборот, бывают исторически обречены, на полное одиночество (о жуликах и хамелеонах, конечно, говорить нечего, — эти всегда найдут себе питание. У них своих душевных критериев нет). Понятие вмняемости меня всегда очень интересовало. Вашу статью обязательно разыщу. Я удивляюсь (как всегда) Вашей творческой энергии. В этом отношении Вы нисколько не изменились. Невольно сравниваешь с собою. У меня с возрастом многое, очевидно, притупилось. Охота отпала, и сил нет, — не знаю, что поставить впереди: где тут причина и где следствие? Пожалуйста, передайте мой низкий поклон и привет Л.Н. Шурика приветствую (если он имеет обо мне какое-нибудь понятие). — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) А.М.Е. сообщил своё мнение о статье в п. от 3 ноября 1953 г. Он в целом одобрил, но добавил, что ещё стоит противопоставить Гоголя и Островского по сложной связи «субъективности» и

«объективности»: «“Объективность” — это лишь особое проявление “субъективности”, при котором писатель (или художник вообще), всегда и во всём субъективный, умеет казаться объективным. Гоголь (как и Лермонтов) — не умел, а Островский (как и Пушкин) — умел. Так что в этом отношении я стою на прежней своей точке зрения, обоснованной в “Реализме” (1914). Другой вопрос — кому обязан О. обоими этими свойствами. Я думаю — себе самому, а не Белинскому» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 40. Л. 1113). «Себе самому» — имеется в виду природа, натура человека, а «воззрения» отражают этику данной эпохи, и ей надо противопоставить «общечеловеческую» этику, которой следовал Сократ и адвокат из комедии Островского «Поздняя любовь» (Там же. Л. 1114).

34

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
3 января 1954 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

И я поздравляю Вас, Людмилу Николаевну и Сашеньку с Новым годом. От всей души желаю всем Вам здоровья и счастья. Ваше письмо, несколько грустное, всё же порадовало меня опять Вашей неутомимой и энергичной деятельностью. Документ о деле Афанасьева ясно говорит об этом. Представляю, какая с Вашей стороны проявлена была уверенность и настойчивость. Очень рад посрамлению Ваших противников (1).

Очень заинтересовало меня и другое приложение к письму: справка об Оресте Александровиче (2). Какой он талантливый. Если у Вас найдётся что-нибудь из его напечатанных фортепианных вещей, пожалуйста, пришлите. Играю я плохо, но всё же, если вещь не очень трудная, то, может быть, хотя бы общее всякое удастся сколько-нибудь понять... Ваш А. Скафтымов.

---

1. (Примеч. А.М.Е.) Речь идёт о деле А., тянувшемся неск. лет, приговорённого к 10 годам, которого все судебно-психиатр. экспертизы, в том числе и стационарная, признавали вменяемым, причём в конце концов Верх. Суд СССР признал лишь моё заключение правильным, и А. был освобождён.

2. (Примеч. А.М.Е.) Мой сын — композитор. Он жил в Ленинграде (1912–1979).



*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
15 апреля 1954 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Ариадна Александровна (1) была у меня. Я радостно встретился с нею. Вспоминалось и наше первое знакомство, — кажется, в 1933 г. Мы тогда вместе были с Вами у них в гостях. Серёжа Скворцов — мой бывший ученик (2), и это послужило нам тогда общим поводом к личной встрече. Ясно помню Вас тогдашнего. Мы с Вами шли по улицам Петроградской стороны: Вы были одеты в красивую бекешу, чувствовали себя очень бодро; как всегда, были очень приветливы и беседовали со мною о некоторых Ваших впечатлениях на павловских средах. По общему тону самочувствия и чувства жизни, Вы, видимо, и теперь такой же, несколько не изменились. Работаете много и всегда с живою своею мыслью (всё это всегда мне было на добрый пример). За ноты Ореста А-ча очень благодарю. Боюсь только, не затруднил ли я Вас своею просьбой. Вы сами ходили по магазинам и отыскивали. Сейчас мне совестно за эти Ваши хлопоты. Сюиту из балета играю, хотя и не все номера одинаково. Особенно понравилась мне увертюра и вальс. Мелодично, сердечно и благородно просто. Буду разучивать эти вещи до конца, до возможного для меня совершенства. Живу по-прежнему. Своего сейчас ничего не пишу. Зато много читаю чужого. Особенно в последнее время (весна, — дипломники и канд. диссертации). Не скажу, чтобы мне это доставляло большое удовольствие. Шлю Вам самый сердечный привет. Кланяюсь Л.Н. Целую голову Саши. — Всегда Ваш А. С.

---

(1) Ариадна Александровна Евлахова (1909–1992) — микробиолог, энтомолог.

(2) Сергей Сергеевич Скворцов (1909–1984) — её муж, профессор, доктор биологических наук, в 1966–1972 гг. — зав. кафедрой общей биологии в 1-м Медицинском институте; начинал учиться в Саратовском университете, но А.П.С. учил его ещё в гимназии.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
21 октября 1954 г.:*

Дорогой Александр Михайлович! Я опять сильно задержался с письмом, какое я Вам давно хотел написать. Обстоятельства мои серые и скучные, об этом и писать, а тем более читать скучно. Но я уж беспокоюсь о Вас. Давно (по собственной вине) не имею от Вас никаких известий. Здоровы ли Вы? Хорошо ли отдохнули летом? Я всё это время был в Саратове, никуда не выезжал. Дома у меня давно уже сильно больна сестра, и мне нельзя отсутствовать. Необходим постоянный постельный уход, и мы с женой неотлучно дежури́м. Собирался я поехать и пожить где-нибудь на Волге и куда-нибудь на море. Всё это осталось только в минутном плане. Всё же жалею, что теперь уже не лето. Светлее было от тепла, от солнца, от воздуха, от зелени, от воды, от глубокого неба. Во внешнем моём положении ничего не изменилось. Пожалуйста, напишите о себе хоть немножко. — Сердечно преданный Вам А. Скафтымов.

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
7 января 1955 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Вашим письмом я был очень обрадован. Всё думалось, всё ли у вас благополучно. Вы по-прежнему неустанно работаете. Много делаете и много сделали. Вашу статью «Трактовка понятия вменяемости» (1) я нашёл и прочитал. Пока ощутил лишь, что вопрос остаётся неясным. А всё то, что Вы пишете о проф. Халецком (2), заставило меня ещё раз увидеть, как часто научные работники («учёные») безответственно бросают слова, не додумывая своего дела до конца. Ваши замечания на Павловских средах меня очень интересуют. О П. всё приходится читать лишь панегирики. Ваши замечания поставят для меня свет несколько иначе. Я за это время ничего не пишу. Не пишется во всех отношениях. Поздравляю и я Вас с Новым годом и тоже желаю Вам счастья, хотя бы и «так называемого». Иного и не бывает. Тургенев, помню, говорил в каком-то письме своему адресату о счастье как о простом относительном «благополучии»,

когда ничего не случается и ничего острого нет ни в ту, ни в другую сторону. Он, пожалуй, прав (3).

С Бельчиковым (4), помню, встречался только один раз и очень давно, и совсем бегло. В памяти моей весь облик его сохранился совсем смутно. Потом по какому-то делу мне приходилось письмом что-то его спросить (кажется, по делам ВАК). Он мне ответил. И всё. Я слышал, что теперь он очень болен, хотя деятельности своей не покидает. По характеру своей деятельности он для меня — совсем чужой. Ну, что ж? Каждый по-своему хочет «счастья».

За стихотворение («Огонёк») очень благодарю (5). Сердечно желаю Вам здоровья и спокойствия. Воображаю Вас сейчас за пишущей машинкой. Я себе тоже такую приобрёл не очень давно, но тогда, когда работал и «писал». На машинке наострился писать, помню, очень шустро. Потом она стала не нужна. На днях хотел что-то написать, и не получилось дело. Позабыл, потерял все ориентиры и даже буквы опять, как новичку, приходилось искать. Раньше процесс переписки мне даже нравился. Занятость отвлекала от всяких усилий, а думать о своём, о всяком было можно. Раньше с этой же стороны я любил физич. работу: строгать, колоть дрова, копать землю. Вот я и воображаю сейчас, как Вы пишете, что-то думаете о «всяком». Ещё раз желаю Вам здоровья. — Сердечно Ваш А.С.

Три недели тому назад умерла моя сестра (6). Умерла она от дистрофии на основе болезни печени (рвота жёлчью, отвращение к пище и пр.).

---

(1) «Трактовка понятия вменяемости (Отклик на статью А. Халецкого “Трактовка понятия невменяемости”») // Социалистическая законность. 1953. № 10. С. 63–64. А.М.Е. требовал разобраться в путанице: невменяемость преступника в момент акции и его состояние в момент обследования могут не совпадать.

(2) Абрам Миронович Халецкий (1898–1974) — автор многократно переиздававшейся книги «Половое влечение и его сущность».

(3) Данное место в письме Тургенева не найдено.

(4) Николай Фёдорович Бельчиков (1890–1979) — литературовед, член-корр. АН СССР, директор ИРЛИ (1949–1955). А.М.Е. писал 26 декабря 1954 г., что познакомился с ним. Для А.П.С. — «чужой», так как потонул в административной деятельности.

(5) К тому же письму А.М.Е. прилагал стихотворение «Moriturus» («Умирающий»; взято из известной латинской крылатой фразы

гладиаторов: «Идущие на смерть тебя приветствуют»), где автор всю жизнь напрасно искал любви, и —

В пустыне мира тёмной и холодной  
Погаснет скоро сердца огонёк,  
И жизнь мою признают все бесплодной,  
И истину один узнает Бог.

(6) Валентина Павловна Скафтымова (1883–1954); жила в семье брата.

38

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
27 мая 1955 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Чувствую себя очень виноватым за долгое молчание. Кроме всего, мне хотелось почитать о «средах» Павлова (1), чтобы написать Вам о своих впечатлениях. Пока так и не удалось получить эти книги. Кто-то из специалистов взял эти книги и держит до сих пор. Я слежу. Со дня на день надеюсь получить. Сейчас, в последнее время, я занят больше всего диссертациями. Читаю и пишу отзывы с большим усилием над собой. Для меня всё это как-то «отзвучало», и я плохо реагирую. Вы спросили меня о статьях Михайловой. Я должен сознаться, что сейчас смутно помню её статьи. Но имя это и именно в связи с Лермонтовым мне памятно. Общее впечатление, помню, всегда оставалось положительным (2). Вот и всё, что запомнилось. С большим удовольствием читаю Ваши стихи. В последнем письме Вы приложили три («Quousque?», «Странник, играющий под сурдинку» и «Разминувшийся»). Во всех дышит одна общая атмосфера. У Вас свой дом и всегда один. И в одном многое. Поэтическое в нас трудно уловимо: хотя всегда где-то находится, т. е. живёт, существует, питается и питает. Вам удаётся взять в слова поэтически пережитые синтезы жизни. Стихами пишут обо всём. Вы пишете о поэтически пережитом. Ваши стихи поэтичны.

Наступает опять лето. Кажется, и прошлое лето только что вчера было. Я всё удивляюсь этому иному (сравнительно с прежним) ощущению времени. У меня пока никаких планов на лето нет. Думаю только, что будет приятно, хорошо, потому что — лето. Солнце, поля, облака, вода, зелень и пр. всюду есть.

Сашеньке уже 6 лет!! Он совсем взрослый. Сердечно приветствую его. Кланяюсь Людмиле Николаевне. Будьте здоровы.

С самым искренним и глубоким приветом Ваш А.С.

---

(1) О средах Павлова А.М.Е. писал 8 окт. 1933 г.: «Занимаясь у ак. И.П. Павлова, я постоянно спорю с ним <...> большинство его физиологических объяснений психологических фактов так же правильно, как было бы правильно определение, что “квадрат есть четырёхугольник”» (т. е. якобы Павлов не доходит до сложностей психологии). В список своих научных работ А.М.Е. включил 3 тома «Павловских клинических сред» 1931–1936 гг., изданных в 1954–1957 гг. (это стенограммы заседаний и осмотров), обозначив несколько десятков страниц, где зафиксированы его высказывания. Вот сердцевина спора А.М.Е. с И.П. Павловым: «С физиологической точки зрения и эпилепсия, и паранойя, и шизофрения, и т. д. — это будет одно и то же <...> Скажем, квадрат — это есть четырёхугольник, но не будем договаривать — какой...» (Т. II. 1934. М.; Л., 1954. С. 365). Павлов, видимо, раздражался от вмешательства А.М.Е.; однажды, в ответ на подробное объяснение А.М.С., он оборвал его: «Ну, пошла психологическая болтовня» (Т. II. С. 576).

(1) Анна Николаевна Михайлова (1904–1968) — сотрудница Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде, автор серьёзных статей о Лермонтове и книги «Рукописи М.Ю. Лермонтова. Описание» (Л., 1941).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
29 июня 1955 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я не писал Вам о том, что «выводило меня из равновесия», конечно, вовсе не ради какого-нибудь «подтекста», а только потому, что считал это неинтересным. Может быть, тут у меня есть какая-нибудь странность, но мне всегда кажется очень маленьким то, что со мной бывает, и никому не интересным. И я не умею писать письма. В лучшем случае они у меня превращаются в какие-то рассуждения, в худшем — совсем ничего не получается. Живёшь какими-то пустяками. Так мне представляется. Ну, как же писать о «пустяках»? Имя Фатова я помню (1). Он давний. Это один из

неудавшихся «спекулянтов». Едва ли можно противопоставлять «стремление к жизни» и «стремление к смерти». Это одно и то же. Первое одновременно содержит в себе и второе. О первом думают, о втором не думают (и это очень хорошо), но оно всегда тут. Впрочем, и жизнь чаще всего появляется без нас. Это очень «мудро» устроено. Если Сашенька таков — чуткий, нежный и вдумчивый, то как же он будет жить? Прочитал я Ваши строки о его скором поступлении в школу, и меня сразу схватил страх, стало жутко. Потом одумался. Ничего не страшно. Везде люди — люди. Всякое бывает всюду, — и хорошее, и плохое. И для С. найдутся подходящие люди. Был бы здоров. Шлю Вам всем сердечный привет. — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) Николай Николаевич Фатов (1887–1961) — профессор, советский литературовед с сильным налётом вульгарного социологизма. А.М.Е. в п. от 7 июня бранил доклад Н.Н. Фатова на Пушкинской конференции в ИРЛИ (Фатов доказывал, что вся лирика Пушкина написана «эзоповским языком»), а попутно пошутил над А.П.С.: «“эзоповский язык” более свойствен Вам, нежели Пушкину» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 40. Л. 1171).

40

1.I.1956.

Дорогой Александр Михайлович!

Я и О.А. (1) сердечно приветствуем Вас в день нового года. Желаем Вам доброго здоровья и всякого благополучия.

Я особо желаю, чтобы для Вас нашлась какая-нибудь удовлетворяющая Вас обязательная работа (раз Вы её так любите). Жить так, как я сейчас живу (без всяких дел), видимо, для Вас было бы тягостно. Вы — человек деятельный, с исключительно большими силами и неутомимой энергией. Подумать только, сколько Вы написали в последние годы! Вы ищете применения своих больших сил. И я Вам глубоко и сердечно желаю не одинокого, а широкого поля деятельности. Больше, чем для кого другого, наша обстановка для Вас (т. е. для Вашей деятельности) оказывается в высшей степени неподходящей, глухой или прямо враждебной. И я горячо желаю, чтобы Вам внутренне легче жилось.

Будьте здоровы!

Сердечно Ваш А. Скафтымов.

А.Н. Вознесенский (2) в последние года два мне почти совсем не пишет. Думаю, уж не обиделся ли он на что-нибудь. А Вам он пишет? Как ему живётся?

Шлю низкий поклон и самый сердечный привет Людмиле Николаевне и Сашеньке.

На днях я был на заседании нашей кафедры. Там читали инструкцию от Министерства к проведению юбилея «выдающегося русского писателя» Достоевского (3). Рекомендуются ознаменовать юбилей всякими заседаниями и занятиями с докладами о Д-ом... При этом особо оговорено, чтобы в трактовке Достоевского соблюдалась идейная правильность. Для гарантии этой правильности вменяется в обязанность во всё следовать специально составленным тезисам, которые скоро будут разосланы всем для руководства. В пояснении отмечено, что главная идеологическая опасность состоит в том, чтобы не перехвалить Достоевского. Хвалить надо строго по мерке, ровно настолько, насколько это допускают «тезисы».

---

(1) Об Ольге Александровне Скафтымовой см. п. 12, примеч. 2.

(2) Александр Николаевич Вознесенский (1888–1966) — товарищ А.П.С. студенческих лет. Окончил Варшавский ун-т в 1913 г., был оставлен «для приготовления к профессорству», в 1920-х гг. преподавал в Минске, потом в московских вузах; в 1934 г. арестован, до 1939 г. находился в лагере (Узбекистан); затем — преподаватель Казанского пед. ин-та. Доктор филол. наук. Специалист по теории литературы. В библиотеке А.П.С. есть его книги с дарств. надписями. См.: *Чернякевич Т.В.* Концепция методологии литературоведения в трудах А.П. Скафтымова и А.Н. Вознесенского в 1920-х гг. // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов: СГУ, 2010. С. 54–59.

(3) В «Известиях» от 15 окт. 1955 г. (№ 245), в краткой информации о закрытии сессии Бюро Всемирного Совета Мира было сообщено, что принято решение о чествовании в 1956 г. великих представителей мировой науки, литературы и искусства, и в списке из 10 имён (Рембрандт, Франклин, Моцарт, Гейне, Шоу, Кюри, Ибсен, Калидаса и Тойо Ода) был назван и Достоевский (75 лет со дня кончины). Ни одна другая газета не перепечатала и не прокомментировала упоминание Достоевского, промолчала и «Литературная газета». В ней лишь 20 октября (№ 125) появилась краткая информация, что на заседании секретариата правления Союза писателей СССР создана комиссия по проведению 75-летия

со дня смерти Достоевского (под председательством А.А. Суркова). В Ленинграде комиссия при Ленинградском отделении СП была создана лишь в середине декабря (см.: «Лит. газета», 1955, 20 дек., № 151). Умолчания и волнения были связаны с тем, что день памяти Достоевского — 9 февраля 1956 г., а 14 февраля открывался XX съезд КПСС (указано Б.Н. Тихомировым).

8.V.1957

Дорогой Александр Михайлович!

Прошла зима. В Саратове сейчас жарко, душно. Может быть, поэтому у меня нет даже маленького весеннего возбуждения, какое я до сих пор у себя замечал. А может быть, тут сказываются какие-то перемены, происшедшие во мне самом. Вероятно, образовалась теперь уже постоянная привычка глядеть на всё со стороны, без большого участия.

Зима у меня прошла бесплодно. И в этом случае я вспоминаю Вас, как свою завидную противоположность. Вы никогда не устаёте что-то делать и создавать.

Не знаю, как Вы сами, а я всегда жалею о столь для Вас суженных возможностях печататься. С другой стороны, нельзя не видеть неизбежности тех препятствий, с какими Вы сталкиваетесь. Они свидетельствуют о том, что написала о Вас С. Девек (1) на книге Е. Бертельса (2). Без этих препятствий была бы нарушена логика вещей нашего времени.

Искренно радуюсь доброму характеру и успехам Вашего Сашеньки. Сердечно хочу, чтобы это осталось у него навсегда.

От всей души желаю Вам всех добрых условий для спокойствия и здоровья.

О.А. благодарит Вас за память и шлёт Вам свой привет и самые хорошие пожелания.

Будьте здоровы!

Ваш А.С.

---

(1) Сведений о С. Девек не удалось найти. Очевидно, в советские годы была репрессирована.

(2) Бертельс Евгений Эдуардович (1890–1957) — известный востоковед; видимо, боялся за свою судьбу в эпоху сталинских



репрессий; С. Девек воспринимала его даже почти как помощника тиранов. А.М.Е. в письме от 18 февраля 1957 г. цитировал её: «Приезжавшая сюда из Баку моя бывшая ученица С. Девек подарила мне книгу Е.Э. Бертельса — “Низами” (М., 1956) со следующей надписью: “У Низами я люблю одну притчу из первой поэмы: состязание двух учёных. Один был побеждён своей трусостью, суеверием, подлостью собственной природы. Другой победил — не только большими знаниями, но благодаря своей смелости, мужественности, величием души, любовью к жизни и красоте. Думая об этом эпизоде, я смотрю сейчас на двух учёных, двух спутников на моих путях в литературу: один — на Запад, другой — на Восток. Профессор А.М. Евлахов любил науку “в себе”, член-корр. Академии Наук Е.Э. Бертельс — “себя в науке”. Один учил, что есть в науке только единственный путь — путь доблести и чести в борьбе за то, что считаешь истиной, другой искал собственной славы. Один открыл мои глаза на искусство и помог найти себя, другой хотел уничтожить. Один стремился привести на девятую сферу красоты и мысли, другой — бросил в девятом круге ада. Но кто верит в прекрасную звезду, не ошибётся, следуя ей, в поисках гавани. — С. Девек. 16 октября — 56”».

42

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
4 октября 1957 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я был обрадован Вашим письмом. Я беспокоился о Вашем здоровье. В предшествующем письме Вы мне писали об этом кое-что. Жалею, что Вам приходится неприятно волноваться. По себе сужу: все подобные волнения не проходят даром и для физического самочувствия. Здоровье моё так себе. И тоже больше всего беспокоит головокружение. Иду и чувствую, как меня покачивает из стороны в сторону. Приходится следить за собой, чтобы не совсем походить на пьяного. Правда, всё это пока в лёгкой степени, но дальше, видимо, будет возрастать. Недавно я виделся и беседовал с одним из моих знакомых, который побывал в Казани у А.Н. Вознесенского. Оказывается, вся болезнь А.Н. состоит в том, что ему повредили позвоночник в ташкентских этапах и ночных беседах, когда толчками и пинками ему хотели придать больше

бодрости и разговорчивости. Если бы не это, он был бы совсем здоров.

Мечтаю поехать по Волге. Я люблю эту осеннюю тишину и безлюдье.

Кланяюсь Вам. Ещё раз шлю Вам самые сердечные пожелания здоровья и всего хорошего. — Ваш А.С.

43

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
29 декабря 1957 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Вот и опять Новый год. Сердечно поздравляю Вас с новым годом и желаю Вам доброго здоровья, полного благополучия и счастья во всём. Вы пишете, что приводите в порядок свои бумаги, производите работу за редактора. Да, у Вас многое заслуживает и требует такого редакторского внимания. Хорошо бы теперь же, сразу после Вашей редакции всё это опубликовать. Говорят, что теперь многие вещи проходят легче, чем раньше. Нельзя ли попробовать? Да и другое, о чём Вы пишете, меня тоже волнует. Когда воротишься в прошлое, Боже мой, сколько находишь ошибок и самых очевидных глупостей! Жизнь полна каких-то приманок и лукавых обманов. Кажется, люди живут одними обманами, и, если бы не было этих «обманов», то и нечем было бы жить. Вероятно, в подавляющей части наших поступков и желаний (и вдохновенных, и тоскующих) — это верно. Но не думаю, что во всём это так. Вот и теперь, когда всё в прошлом, когда все миражи вскрыты, всё же остаётся в нас какое-то различие, не заслуживающее и не заслуживающее <так!> уважения (что-то в этом роде). Значит, какие-то критерии в нас пребывают живыми, внутренне убеждающими, непоколебленными. Значит, есть в нас какая-то правда, которая во всём потоке иллюзий жила с нами, живёт теперь, как и раньше. Стало быть, не всё отвергается, что-то остаётся. Судим мы себя и своё, но во имя чего? Оно, вероятно, было и раньше, только в крупицах, — ну, что же, хотя бы и в крупицах. Извините за философию. Я ничего не пишу. Кое-что читаю. Прочитал несколько книжек по истории франц. революции (89 г.) Поражаешься, до чего люди везде всё те же, хотя и нет людей одинаковых. В эти дни прочитал два романа Л. Фейхтвангера («Гойя» и «Братья Лаутензак») (1).

Очень самоуверенный писатель. Видимо, с претензией на глубину и изощрённость политической психологии. В действительности повествуется всюду только о жульническом карьеризме. У главных лиц (в них весь пафос), кроме хищнического и свирепого домогательства внешнего успеха, никаких чувств и мыслей не усматривается. У остальных лиц внутренняя жизнь совсем не верна. Сначала читаешь с интересом, потом представляется всё однообразным и однобоким. Жизнь сложнее. В какой-то мере и Фейхтвангер, конечно, прав. Но неужели так-таки и нет нигде *bonté naturelle* (2)? Куда же она девалась? И была ли? И где, у кого была? Думаю, что и Руссо, и Толстой тоже в какой-то степени правы. Но в какой же степени и где они правы? Опять философия. Извините, пожалуйста. Об этих вещах назойливо думается и тут прорывается. Ещё раз выражаю моё самое сердечное пожелание Вам полного благополучия и радости. — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) Романы немецкого писателя Лиона Фейхтвангера (1884–1958) А.П.С., вероятно, читал в новейших переводах (1-й – М., 1955; 2-й – М., 1957).

(2) Естественной доброты (фр.).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
14 мая 1958 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Вот уже и лето приближается. Думал поздравить Вас с весной и опоздал. Так идут день за днём, смотришь — уже наступил новый период. Давно ли наступил этот период в жизни, в каком нахожусь, но и он уже перестал быть новым. Кстати сказать, этот период больше страшит издали. А в действительности он вовсе не такой страшный. Скорее наоборот. Если бы не болезни, то его можно было бы назвать лучшим. Мне вполне понятно красноречие Шопенгауэра на эту тему (1). Здоровье, как говорится, не ахти. Не то здоров, не то болен. Скорее и чаще болен, чем здоров. Головокружение усиливается. Походка стала медленной, неровной и неуверенной. Приходится всё больше следить за своими ногами. Только вспоминаешь, как они раньше сами ходили, совсем без всякого надзора. Что касается жизни в целом, то она мне всегда

представлялась ловушкой и обманом. Ну, и пусть. Я давно привык к этой мысли, и она меня давно уже совсем не расстраивает. При нашем нигилизме не всё ли равно? Это жестоко до крайности. А разве у природы есть что-нибудь, кроме жестокости? — Всегда и во всём в конце это. Фигурально можно было бы сказать так: человек выше природы и за это она ему мстит. Никто, конечно, не мстит, а так это выходит, само собой. Живу по-прежнему. Читаю, музицирую, сколько могу, вижу друзей, иногда захожу в университет (всё реже). Есть у меня одна аспирантка. И другие аспиранты (не мои) иногда заходят. Они что-то делают. У меня, правда, интерес к этому, пожалуй, только созерцательный. Но они об этом не знают и разговаривают, как с равным. Впрочем, и я недавно опять прикоснулся к писательству. Закончил свою статью (начатую давно) о Кутузове в «Войне и мире» (2). Надо было кое-что передумать, кое-что прочитать, кое-о чём пофилософствовать. Я передумал, перечитал и пофилософствовал. Закончить захотелось, чтоб не вспоминалось. Собираюсь в весеннее путешествие по Волге. Куда поеду — всё равно. Лишь бы плыть. Как Вы думаете провести лето? Как растёт Ваш Сашенька? Со всею сердечностью желаю Вам вполне хорошего здоровья и душевного спокойствия. — Ваш А.С.

---

(1) В сложной мизантропии известного немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788–1860) большое место занимает тема старости человека: там может находиться позитив.

(2) «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”» // Русская литература. 1959. № 2. С. 72–94.

45

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
12 сентября 1958 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Сердечно и искренне радуюсь Вашей неутомимой энергии. Бодрость и деятельное настроение я хорошо почувствовал даже в маленьком открытом письме. Я всегда удивлялся Вашей деятельной готовности и продуктивности. А теперь тем более. С.С. Скворцов (1) сказал Вам, что я будто бы прежний. Нет, я не прежний. Чувствую себя не твёрдо. Мало что делаю. И читаю далеко не так, как Вы.

«Запоя» не бывает. Единственно, что я делаю с «забвением», — это моя возня за пианино. Играю я плохо. Временами это мне очень досажает. И всё же всякое копание в нотах и в клавишах доставляет мне наслаждение. Иногда хочется, чтобы здоровье было несколько лучше, однако этот возраст как таковой (старость) меня нисколько не удручает и не тяготит. Я радуюсь «спокойствию». В этом смысле я вспомнил Шопенгауэра. Но я при этом никак не думал о каком-нибудь «оправдании» смерти. Её ничем нельзя «оправдать». Всякие разговоры на эту тему представляются мне пустыми, не имеющими никакого действительного содержания. Тут я больше всего сердился бы на природу, если бы на неё можно было сердиться. Вы справедливо почувствовали, что о Достоевском я не могу писать именно потому, что для меня он, как всегда, является наиболее волнующим писателем. О Кутузове я писал только в связи с романом «Война и мир». То, что о нём говорил Энгельс (по Bernhardt) (2), мне известно. И те разговоры о К. и Барклае, какие отразились в воспоминаниях Лажечникова (3), тоже мне известны. Но этих вопросов я не разбираю. Я говорю только о том, какой смысл имеет образ К. в романе Толстого, главным образом в связи с представленной там философией истории.

Радуюсь успехам Вашего Сашеньки. Правду сказать, я за него опасался, когда он поступил в школу. В школе всякое бывает. Думалось, как он будет сносить это «всякое». Теперь кажется, что в нём есть твёрдое «чувство действительности», оно его не оставит, и он ничего не испугается. Пожалуйста, передайте мой сердечный привет Ариадне Александровне и Сергею Сергеевичу. Желаю Вам всего, всего хорошего. Будьте здоровы. — Ваш А. С.

---

(1) См. прим. 2 к п. 35.

(2) Ф. Энгельс в своей статье «Бородино» (опубл. в 1858 г.; Маркс — Энгельс. Соч. Изд. 2-е. М., 1959. Т. 14. С. 256–261), к сожалению, опирается на немецкие «Записки... графа Карла Фридриха Толя» (Лейпциг, 1856), изданные Т. Бернгарди: они оказались фальсификацией Бернгарди (преуменьшение роли Кутузова в войне 1812 г.). См. п. 46, примеч. 2.

(3) Иван Иванович Лажечников (1790–1869) оставил несколько мемуарных очерков о войне с Наполеоном: «Походные записки русского офицера...» (1820), «Новобранец 1812 года» (1853).

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
9 ноября 1958 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Опять читал в Вашем письме о Ваших неутомимых и поистине колоссальных работах и не перестаю удивляться. Никогда я не умел (теперь тем более не могу) работать в таких огромных размерах (хотя я был всегда чем-то страшно занят). Очевидно, при больших усилиях достигалась очень небольшая продукция. О мнениях Энгельса о Кутузове я, очевидно, дурно написал. Я имел в виду указание самого Э. на Бернгарди как на главный источник его сведений о войне 12 года (1). А книги Б. являлись фальсификацией «Мемуаров» графа Толя (генерал-квартирмейстера у К). Против этой и подобной фальсификации протестовал сын Т. и сам генерал К.-Ф. Толь. Об этих протестах я читал в публикациях Бартенева («Русский Архив», 1873, стр. 412–415). (2) Мне понравились Ваши стихотворения («Балет» и «Коррида»). И вообще (я уже Вам об этом как-то раньше писал) мне нравятся Ваши стихи. В них есть всегда нечто действительное, т. е. нечто очень верно схваченное в пережитом. И пишете Вы сильно, всегда находите яркий образ и яркое слово. Эти два стихотворения по верности взятых образов и по выразительной силе просто замечательны.

Живу я по-прежнему, здоровье так себе. Прочитал на днях два романа Э.М. Ремарка — «Три товарища» и «Время жить и время умирать» (3). Очень хорошо. Писать ничего не намереваюсь, хотя иногда и позывает. Но есть причины, которые мгновенно снимают всякий интерес. Шлю Вам сердечный поклон и привет. — Ваш А. Скафтымов.

---

(1) См. п. 45, примеч. 2.

(2) Теодор фон-Бернгарди (1802–1887), немецкий историк и дипломат, в молодости бывший домашним учителем в доме графа К.Ф. Толя, генерал-квартирмейстера в штабе Кутузова, после кончины графа издал за рубежом фальшивые «Записки графа Толя», где тот якобы превозносил свои военные заслуги и преуменьшал роль Кутузова. П.И. Бартнев опубликовал протест сына графа (Константина Толя) и письмо графа Карла Ф. Толя к Д.П. Бутурлину (1824) по поводу некоей французской статьи (граф недоволен возвышением своей личности): «Загробное опровержение» // Русский архив. 1873. № 3. С. 411–415. См. также п. 45, примеч. 2.

(3) Романы были недавно переведены и изданы: 1-й: М., 1958; 2-й: Вильнюс, 1957.

47

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
7 мая 1959 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Моё молчание вызвано было отчасти некоторыми обстоятельствами, выбившими меня из колеи, а более всего моим обычным неряшеством, от которого я так и не отучил себя. Воспоминания Ваши, должно быть, будут интересны: у Вас — есть, что рассказать, и Вы сумеете хорошо рассказать. Узнаю Вашу обстоятельность и добросовестность, с какой Вы подходите к делу (имею в виду подготовительную работу, какую Вы произвели). Где будут напечатаны Ваши воспоминания?

Очень радуюсь большим успехам Вашего Сашеньки. Музыка, видимо, у Вас в роду. Вот и Сашенька сосредоточился на рояле и даже занимается композицией. Изучает теорию гармонии? Я в этом профан и совсем не представляю себе, в чём могут состоять его занятия композицией. Лишь предположить могу что-нибудь подобное, приемлемое для его возраста. Желаю ему самых хороших успехов. Я живу по-прежнему. Чувствую какую-то усталость. Читаю в последнее время очень мало. Время как-то рассеивается и уходит по-пустому. Собираюсь в обычное весеннее путешествие по Волге. Думаю побывать на Оке и Каме. Меня радует то, что Вы написали в Вашем прошлом письме о Стендале. В последние два-три десятка лет у нас его слишком «возносят». Но он, конечно, «мелок». Что касается статьи о повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь», мои соображения, высказанные там, очень нуждаются в разработке (1). Очень жалею о кончине Софьи Александровны Спиридоновой (2). У меня всегда живут в памяти её приветливость и внимательное радушие. У них я сразу чувствовал себя как близкий. У меня это очень редко бывало даже и после длительного знакомства. Ваша «Жалоба» и грустна и поэтична (3). Последние два стиха я бы снял.

Шлю Вам мой привет и поклон. Сердечно благодарю за память обо мне. — Всегда Ваш А.С.

---

(1) А.М.Е. получил от А.П.С его книгу «Статьи о русской литературе» (Саратов, 1958): «Постепенно я её прочту всю, но

сейчас успел прочесть лишь то, что меня более интересовало: “О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого” и “О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь””. С первой я совершенно согласен. Разве можно сравнивать С. с Т.? Он слишком мелок. Я никогда не любил его расплывчатых, беспорядочных экскурсов в психологию, нередко похожих просто на болтовню (напр., в трактате о любви). Что касается второй статьи, то она мало доказательна. Даже обыкновенный человек — слишком глубок подчас, чтоб страдать, по выражению Ренана, — “странной манией несомненности”. Ну, а такие титаны, как Толстой или Чехов, — тем более; думаю поэтому, что различными, часто антиподными личностями они, как Гёте в образах Фауста и Мефистофеля, выражают свои колебания, сомнения: может быть, так, а может быть, и иначе, наоборот! Проверьте себя самого: разве Вы о чём бы то ни было одного мнения? Мы все, мыслящие люди, — скептики, и искать у нас, а тем более у Толстого или Чехова, одного мнения о чём бы то ни было, задача напрасная. Не знаю, понятно ли я выразил мою мысль» (письмо от 6 янв. 1959 г.)

(2) Вдова ленинградского литературоведа проф. В.С. Спиридонова.

(3) (Примеч. А.М.Е.). Стихотворение, о котором идёт речь в письме А.П. Скафтымова:

#### ЖАЛОБА

Картины детства предо мною  
Одна проходят за другой...  
И грустно мне, и нет покоя  
От них душе моей больной.  
Мой Пятигорск мне вечно снится,  
Наш милый дом под Машуком,  
Эльбрус двуглавый серебрится  
Вдали в тумане голубом.  
Каких цветов в безбрежном поле  
У Машука не видел я!..  
Мне восемь лет, и я — на воле,  
И вечный праздник — жизнь моя!  
Исчезло всё, как призрак ложный,  
За ним исчезну скоро сам,  
Закон исполнив непреложный  
В угоду чёрствым небесам.  
И вот уйдёт из мира злобы  
Навек ещё одна душа,



И даже близкие от гроба  
Уйдут, домой к себе спеша.  
Я ж буду тлеть века иль годы  
В земле холодной и сырой,  
Пока анатом, друг природы,  
На стол поставит череп мой.  
В пустых глазницах утопая,  
Всем буду зубы скалить я:  
Увы, студентка молодая  
Не поцелует уж меня!..  
Л-ад, 15–23 декабря 1958.

48

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
8 августа 1959 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Шлю Вам сердечный привет и пожелания всего хорошего. Живу на даче около Саратова. Ничего не делаю, не то оттого, что не хочется, не то оттого, что не можется. В этом не каюсь, не нахожу оправдания для усилий что-нибудь «сочинять». Читаю Достоевского и о Достоевском. Посылаю Вам статейку о Кутузове у Толстого (1). — Сердечно преданный Вам А.С.

---

(1) (Примеч. А.М.Е.). Приложен оттиск из журнала «Русская литература» (1959, № 2) статьи: «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”» с надписью: «Дорогому А.М. Евлахову с глубоким уважением и сердечной преданностью. А. Скафтымов. Саратов. 8.VIII.1959».

49

*Письмо от А.П. Скафтымова из Саратова  
29 ноября 1959 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Я рад был получить Ваше письмо. Давно от Вас ничего не было. А время бежит всё быстрее. Жду Ваши воспоминания. Они меня

очень интересуют. Ваш отклик на мои слова о Вашем стихотворении «Жалоба», конечно, совершенно справедлив. Я считаю, что всякие советы со стороны для автора подобных вещей не нужны и пусты: всяк по-своему чувствует. И я был осторожен, я говорил только о себе: «я бы опустил» или «снял» и пр. Снял бы я эти последние два стиха не потому, что они, по-моему, эмоционально не верны, а так, для строгости. Бывает красота «строгая» и нестрогая. Я хотел бы, чтобы в таком стихотворении всё было строго. В последних двух стихах я почувствовал нарушение этого тона. Что касается иносказательности в поэзии, тут тоже я во всём согласен. И Пушкина Вы вспомнили очень метко, и Вяч. Иванова с Пастернаком соответственно упомянули, тоже мне по душе (1). Но мне кажется, Вы забыли Ваши стихотворения: в них почти во всех (мне известных) иносказательность преобладает. Отдельные прозаизмы (их не помню), конечно, вполне исправимы, если Вы их сами замечаете.

Я сижу дома и читаю всякое. Недавно прочитал книгу Н. Лосского «Обоснование интуитивизма». Вы, вероятно, знали Лосского по Петербургскому университету. Диссертацию он защищал, видимо, в 1907 г. (2). Потом, вероятно, был преподавателем (доцентом). Напишите мне о нём что-нибудь, если вспомнится. Конечно, чуточку — так, для наглядного представления.

Будьте здоровы. С самым сердечным приветом Ваш А.С.

---

(1) В п. от 15 ноября 1959 г. А.М.Е. считал, что поэзия должна быть иносказательной, а в большинстве своих стихов он её не видит. «Когда “иносказательность” переходит границы, она превращается в абстрактное стихослагательство, как у Вяч. Иванова или, в наше время, у Пастернака. Но в какой-то мере она для поэзии обязательна»; А.М.Е. опирается на стихи Пушкина.

(2) См. о Н.О. Лосском — п. 28, примеч. 2. Докторскую диссертацию «Обоснование интуитивизма» он защитил в 1907 г.

Дорогой Александр Михайлович!

Опять прошло уже несколько месяцев, как я Вам ничего не писал и от Вас не имел никаких известий. Жизнь моя идёт так однообразно и замкнуто, с таким постоянством повторяются дни, что всё кажется недавним происшедшим чуть не вчера. А между

тем проходят месяцы, прошёл уже опять год и наступает новый. По-прежнему много читаю (хотя и не так много, как Вы), играю. Играть мне становится всё труднее: руки неумолимо ослабевают. Я сравнительно недавно это заметил. Раньше, хоть и плохо дело шло, но всё же иногда добивался какой-то сравнительной продвинутости. Недавно заметил с одной пьесой, что несмотря на все старания, иду не вперёд, а назад. Пригляделся и увидел, что за последний год для меня стало немыслимым играть вещи, которые я, хотя и плохо, играл год назад. Руки ослабели, отяжелели, особенно левая. Да и правая сильно подалась. Становится и писать трудно. Я с удивлением и восхищением смотрю на Ваш почерк. Прошлая, последняя открытка Ваша написана так твёрдо, так ровно и чётко и так свободно, что я диву дался и всё показывал своим близким как образец изящества, простоты и отчётливости. Я давно пишу уже не свободно, вынуждаю руку выписывать буквы. Вообще слабость моя больше всего появляется в мышечной слабости. Напишите мне, пожалуйста, о Вашем здоровье. Пришло такое время, что здоровье вообще очень интересует, а Ваше в особенности.

Недавно из строки в строку читал Ваше «Введение...» Прочитал 1-ый том и 3-й с очень живым, очень большим и неослабевающим интересом (1). Второго тома на месте (на моей полке) не оказалось. Поищу и обязательно прочту. Может быть, оттого, что эти Ваши книги для меня составляют часть (и большую) моей молодости, может быть, потому, что книги Ваши написаны с большой искренностью и страстью, может быть, и потому, что по обсуждению и остроте проблем Ваши книги не утратили для всех самого живого интереса, а скорее всего, по всем этим причинам в совокупности, я прочитал Ваши книги как пьяный в запое, оторваться не мог.

Ваше определение, чем должна заниматься история (полемика с Бартом (2), Лакомбом (3), Лампрехтом (4) и др.), Ваше обсуждение предмета истории литературы, широта Вашего понимания художественной «формы», Ваше непреклонное внимание к писательской индивидуальности и многие, многие другие вопросы и мысли и теперь не утратили своего большого значения. Я раньше как-то писал Вам, что «по специальности» я (пенсионер) теперь ничего не читаю. А вот оказывается, читаю, да ещё как! Я не могу читать нашу текущую историю литературы. И понятно, почему.

Из беллетристов мне очень нравятся два английских писателя: Пристли (5) и Арч. Кронин (6). Раньше (давно) с наибольшим увлечением читал тоже англичанина Голсуорси (7). Недавно с большим интересом прочитал Дж. Сэлиджер (8) <так!> (Америка)

«Над пропастью во ржи» (Иностранная литература, 1960, № 11).

Шлю Вам мои самые душевные пожелания доброго здоровья и всего, всего хорошего в наступающем новом году.

С сердечной преданностью

Ваш А. Скафтымов.

---

(1) В библиотеке А.П.С. имеются эти книги с обилием пометок: Евлахов А.М. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Т. I. Варшава, 1910. Т. III. Методы научные нерациональные. Ростов-на-Дону, 1917. 2-й том в библиотеке отсутствует.

(2) Фердинанд Георгиевич Де ля Барт, граф (1870–1915) — литературовед, преподавал в Московском университете. Воспитанник культурно-исторической школы, он опубликовал негативную рец. на «Введение...» А.М.Е.: «Субъективизм и дилетантство в историко-литературной критике» (Голос минувшего. 1913. № 11. С. 276–293). А.М.Е. негативно ответил брошюрой: «Где действительный субъективизм и дилетантство?» (Варшава, 1914).

(3) Лакомб Поль (1834–1919) — французский историк.

(4) Лампрехт Карл (1856–1915) — немецкий историк.

(5) Пристли Джон Бойнтон (1894–1984) — английский писатель.

(6) Кронин Арчибалд (1896–1981) — шотландский писатель.

(7) Голсуорси Джон (1867–1933) — английский писатель.

(8) Сэлинджер Джером Дэвид (1919–2010) — американский писатель.

16.III.1961.

Дорогой Александр Михайлович!

Давно Вам я не писал только потому, что, как говорится, «писать нечего». Жизнь моя идёт по-прежнему, всё так же почти неподвижно и однообразно. Замечаю, конечно, какие-то изменения во мне происходят, но... лучше б их не было.

В последние дни я был занят подготовкой комментария к пьесам Чехова для нового издания. Обратились ко мне сначала за разрешением перепечатать комментарии из прежнего издания (1). Я согласился. А потом и пошло: тут, просят, добавить, там поправить, здесь изменить. Со многими из этих «редакционных пожеланий»

я был просто не согласен. Приходилось отписываться, отвечать, возражать. При моём демобилизовавшемся настроении для меня это было нудно, скучно и неприятно. Теперь, кажется, всё окончилось и никаких новых неожиданностей не последует. Я этим доволен не потому, что работы было много. Нет, совсем не много, но всё это мне кажется столь не нужным, что даже и небольшое делать совсем не хотелось.

Из книг, какие мне эти месяцы пришлось читать, хочу обратить Ваше внимание на воспоминания Майского (2), б. советского полпреда в Англии («Путешествие в прошлое», изд. Ак. наук, 1960). Хорошо написаны и по сведениям интересны. После Вашего письма ещё раз заинтересовался Паскалем. Паскаля я давно люблю. Вы сравнили его (по несходству и по сравнительным преимуществам) с Л. Толстым. Я в этом, откровенно скажу, слаб. В том, что касается религиозной настроенности одного и другого, я разбираться и иметь какое-нибудь мнение совсем не могу, нерва во мне такого нет (3).

С большим удовольствием перечитываю Ваши стихотворения. Юморески на И.П. Павлова, М.К. Петрову и Л.А. Орбели мне представляются очень остроумными и для них весьма острыми (сатирически) (4). Немудрено, что они обиделись. Стихотворение «Последний трубадур» очень грустно, хотя и шутивно (5).

Шлю Вам мой самый душевный привет. Всего, всего хорошего!  
Преданный Вам А. Скафтымов.

---

(1) Очевидно, речь идёт о коммент. А.П.С. к пьесам в т. 11 (1948) 20-томного полного собр. соч. Чехова. Но непонятно, для какого издания А.П.С. готовил следующий вариант.

(2) Майский Иван Михайлович (1884–1975) — дипломат, историк, академик, в 1943–1946 гг. — зам. наркома ин. дел.

(3) Не уклоняется ли А.П.С. от спора о религии? Вот что писал А.М.Е. 13 янв. 1961 г.: «Читали ли Вы когда-нибудь “Мысли” Паскаля? Какая глубина мысли и какая сила веры! Сравните его мысли о религии с аналогичными мыслями Толстого — и Вы поразитесь глубине Паскаля и мелкости (в этом отношении) Толстого: Паскаль как истинно религиозный человек, и самоё мораль рассматривает под углом зрения религии, а Толстой как истинный эпилептик подменяет религию — моралью» (ИРЛИ, ф. 680, ед. хр. 41. Л. 1390).

(4) А.М.Е. не только публично спорил с И.П. Павловым и его окружением, но и распространял юмористические стихи о них.

(5) Стих. «Последний трубадур» А.М.Е. послал при письме от 13 января.

*Письмо А. П. Скафтымова из Саратова  
29 декабря 1962 г.:*

Дорогой Александр Михайлович!

Сердечно поздравляю Вас с Новым годом, желаю Вам и благополучия во всём. Я живу по-прежнему, если не считать тех изменений, какие происходят во мне самом. Здоровье так себе. В этом году сильно «сдал» по всем «статьям». И восприятие во всём изменилось. «Прошедшего лишь вижу тень», — как Вы сказали в Вашем стихотворении «В Екатерининском сквере».

Преданный Вам А. Скафтымов.

*(Конец 1963 г.) Получил много поздравительных карточек и писем <...>. 2) А.П. Скафтымова из Саратова.*

5.VI.1964

Дорогой Александр Михайлович!

Давно уже я получил Ваше письмецо (1). Спасибо Вам. Ваше стихотворение «У Фонтана» мне очень нравится, оно во многом соответствует моему личному настроению.

Извините, пожалуйста, что отвечаю Вам с таким большим опозданием. Я нездоров (воспаление мочевого пузыря). Была операция, потом лежал в больнице, теперь лежу дома. Понемногу поправляюсь. Как быть со второй операцией, потом видно будет.

Пришло лето. У нас здесь уже очень жарко.

От всей души желаю Вам всего хорошего.

Всегда сердечно Ваш А.С.

---

(Примеч. А.М.Е.). От 7 апр. 1964.

5.VIII.1964.

Дорогой Александр Михайлович!

Со мной никаких перемен не произошло. По-прежнему живу больше на постели, с трубкой (шутя я её называю пуповиной), она служит для выведения мочи. По-прежнему меня тянет по ленским делам. По-прежнему это мне ощущается болезненно, противно и в высшей степени неудобно. На улицу, т. е. на *полный* воздух ещё не выхожу. Жду. Когда такое состояние окончится, — не знаю. Относительно второй операции речи ещё не было. Вероятно, это будет не раньше сентября-октября...

Пожалуйста, извините, что долго Вам не писал. Я ждал каких-то перемен, а их нет и нет.

Общее моё самочувствие очень улучшилось. Читаю. Раньше и читать не хотелось, да и нельзя было.

Ольга Александровна и я шлём Вам самый сердечный привет и пожелания всего, всего хорошего.

Искренно и сердечно Ваш

А.С.

16.X.1964.

Дорогой Александр Михайлович!

Сердечно благодарю Вас за память и внимание. У меня пока всё по-прежнему. Окончательно наметилась вторая операция. Через неделю, вероятно, меня отправят в больницу. Там будут что-то опять исследовать, потом по мере надобности после операции опять полежу.

Душевно желаю Вам всего хорошего.

Сердечно Ваш А. Скафтымов.

Ольга Александровна просит передать Вам сердечную благодарность за доброе внимание и привет. Оба кланяемся Вам.

---

(Примеч. А.М.Е.). Почтовая карточка. Шт. Саратова 17.10.64, шт. Л-да 20.10.64. Ленинград, Д-11, Канал Грибоедова, д. 24, кв. 65, профессору Александру Михайловичу Евлахову. Саратов, Камышинская, 111, 8, Скафтымов.

26.XI.1964.

Дорогой Александр Михайлович!

Вот уже почти месяц, как я живу дома без всяких катетеров. И, конечно, только теперь я понял, насколько это важно. «Что имеем, — не храним»... (1). Больше, чем «не храним». Просто не знаем и не подозреваем того, что имеем. Болезнь многому учит... Я многому научился, многое постиг с такою ясностью, как никогда. И не только физическое (в прямом смысле), но и духовное (тоже в прямом смысле). Особенно меня удивило, как продолжительно люди не знают, не чувствуют своего конца. Можно сказать: люди до конца не знают своего конца. Это их выручает, в большинстве они «не теряют духа»... Врачи тут, конечно, составляют исключение. В последний раз я об этом читал в романе Дю-Гара «Семья Тибо» (2). Написано очень сильно и подробно. Прохватило даже и меня, ни в какой степени не врача. Для всех остаётся одно универсальное лекарство — терпение.

Я потрясён тем, что Вы сообщили об Александре Николаевиче (3). Кто же за ним ухаживать будет? Болезнь страшная, нельзя не испугаться. Вы, конечно, правы в том, что пишете о «недумающих». Они, разумеется, по-своему «блаженны». Но тогда, не правда ли, Александр Николаевич своею болезнью достигает блаженства. Пойдём ли (т. е. согласимся ли) на это?

Поздравляю Вас, дорогой Александр Михайлович, с Новым Годом. Пусть наши пожелания имеют в судьбах какой-то вес. Будьте здоровы! Будьте счастливы! Эти две формулы навсегда, видимо, останутся всеобъемлющими. Ольга Александровна и я шлём Вам самый сердечный привет и наши искренние, глубокие пожелания-заклинания: Будьте здоровы и счастливы во всём!

Преданный Вам А. Скафтымов.

---

(1) «Что имеем, не храним, потерявши, плачем» — название водевиля С.М. Соловьёва (1844), использованное Козьмой Прутковым в «Плодах раздумий» (1854) как афоризм.

(2) Дю Гар Роже Мартен (1881–1958) — франц. писатель. Скорее всего А.П.С. читал перевод: «Семья Тибо», т. 1–2. М., 1957.

(3) А.Н. Вознесенский (см. примеч. 2 к п. 40). К сожалению, не сохранилось письмо А.М.Е., поэтому многое в ответе остаётся неясным.



18.IX.1965.

Дорогой Александр Михайлович!

Сердечно благодарю Вас за письмецо, очень обрадовавшее меня. Радуюсь больше всего Вашему здоровью и Вашей работе и Вашему бодрому настроению. Вашему трудолюбию и исключительной энергии искренно удивляюсь и восхищаюсь. Ваши воспоминания, конечно, будут очень интересны уже по Вашему положению, какое Вы тогда занимали (в Варшаве и в Ростове) (1), и по Вашей независимой деятельности.

Я прожил лето тоже в городе. Но я ничем не занимался. Здоровье — так себе: то лучше, то хуже. С урологией, по-видимому, благополучно. Недостаточность и слабость чувствую в общем состоянии (склероз сосудов и пр.) Выхожу, гуляю. Летом было очень жарко (до 45°) и сейчас погода почти летняя (днём на солнце до 30°). Читаю не всегда. Писать трудно. Постараюсь восстановить машинку. Впрочем, и писать мне нечего, я совсем не работаю (не только потому, что не может, но и не хочется). Настроение вместе с общим самочувствием с переменной погодой очень улучшилось. Стал читать. Немножко развлекаюсь музыкой (руки слушаются довольно плохо).

Вот Вам моя жалоба. Писать об этом как-то совестно. Потому я и Вам не писал.

О.А. сердечно благодарит Вас за внимание и добрый привет. Она и я шлём Вам свои приветы и поклоны и душевные, искренние пожелания жить в здравии и радоваться.

Как поживает Ваш Саша? Приветствую его, Людмилу Николаевну и Ариадну Александровну (2).

Сердечно Ваш А. Скафтымов.

---

(1) Во время Первой мировой войны Варшавский университет был эвакуирован в Ростов-на-Дону и с сентября 1915 г. начал работать; до 1917 г. он назывался «Варшавский университет в Ростове», затем был переименован в Донской. А.М.Е. с 1915 г. был экстраординарным профессором, в 1918–1923 гг. — ординарным. В 1919–1920 уч. году он был деканом историко-филологического ф-та (начинал при власти Белой армии, а с февраля 1920 г. город стал советским), с мая по октябрь 1920 г. — ректором (фактически — первый советский ректор!).

(2) См. примеч. 1 к п. 35.

18.XII.1965.

Дорогой Александр Михайлович!

Спасибо Вам за письмо. Я давно ничего не знаю об Ал.Н. Вознесенском. Почему-то он мне уже давно не пишет. Я думаю, не обиделся ли он на меня. Но, как ни стараюсь вспомнить, ничего не помню такого, что бы для него в моем письме могло бы его огорчать.

Очень радуюсь Вашей твёрдости в работе. Я уже совсем ничего не делаю, только читаю. Больше всего меня одолевает тяжесть в голове (сосуды!)

Кланяюсь Вам и желаю всего хорошего.

Ваш А. Скафтымов.

Подвигаются ли Ваши воспоминания? Будут ли они напечатаны? Где?

---

(Примеч. А.М.Е.). Карточка почтовая. Шт. Саратова 18.12.65, шт. Ленинграда 21.12.65. Ленинград, Д-11, Думская, 7/24, кв. 65, Профессору Александру Михайловичу Евлахову. Саратов, Камышинская ул., 111, 8. Скафтымов Ал.

## II. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ А.П. СКАФТЫМОВА



А.А. ГАПОНЕНКОВ

### М.М. УМАНСКАЯ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

**Аннотация.** Маргарита Михайловна Уманская — литературовед, изучавшая творчество М.Ю. Лермонтова, историческую драматургию А.Н. Островского и его времени. Историзм Островского, по мысли Уманской, эволюционирует в передаче всё большей верности «духа эпохи», ключевых конфликтов и жанрового мышления: от «исторической хроники» к историко-бытовой драме — «драме героя». Углубляются «художественная логика развития действия и характеров», «трагедия любви и ревности», образ народа. Островский уходит от прямого проецирования истории на современность, характерного для массовой драматургии его времени.

**Ключевые слова:** М.М. Уманская, А.Н. Островский, русская историческая драматургия, А.П. Скафтымов, историзм, трагедийный конфликт, образ народа.

GAPONENKOV, A.A.

### MARGARITA UMANSKAYA – A RESEARCHER OF OSTROVSKY’S DRAMATURGY

**Annotation.** Margarita Umanskaya was a specialist in literature who studied M. Lermontov’s creative works, historical dramas of Alexander Ostrovsky and his time. Ostrovsky’s historicism, according to Umanskaya, evolves by increasingly faithful reproduction of the Zeitgeist, key conflicts and genre thinking: from “chronicle” to a historical drama, “a drama of a hero.” The “artistic logic of act and characters’ development”, the “tragedy of love and jealousy”, image of the people are made more profound. Ostrovsky steps away from the direct projection of history to the present, which was typical for the drama writing of his time.

**Keywords:** Margarita Umanskaya, Alexander Ostrovsky, Russian historical drama, Aleksandr Skaftymov, historicism, tragic conflict, image of the people.

Маргарита Михайловна Уманская, литературовед, литературный и театральный критик, журналист, родилась 17 ноября 1913 г. в семье обрусевшего немца Фёдора (Теодора) Карловича Дотцауэра, рано ушедшего из жизни. Место рождения — г. Варнавин (по другим данным — Макарьев) Костромской губернии (ныне

это Нижегородская область). Умерла она 23 ноября 1980 г. в Ленинграде. Из-за гонений на немцев в 1940-е гг. взяла фамилию своего отчима М.П. Черногубова (отсюда отчество — Михайловна). Фамилия Уманская — по мужу, В.А. Уманскому, с 1950 г. Ранние литературоведческие работы опубликованы под именем Маргариты Фёдоровны Дотцауэр.

Не сразу определилась она с выбором профессии филолога. Сначала поступила в Лесомелиоративный институт, но вскоре была принята на второй курс филологического факультета Саратовского педагогического института, окончила его в 1936 г. (в то время филологов в Саратовском государственном университете не готовили). Вдохновлённая личностью профессора А.П. Скафтымова, М.Ф. Дотцауэр поступила в аспирантуру и под его руководством защитила в Саратовском государственном университете (совет состоял тогда из профессоров разных специальностей, не только гуманитарных) кандидатскую диссертацию «Романтические поэмы Лермонтова» (1939). С 1938 г. до возвращения из карагандинского лагеря Ольги Александровны Скафтымовой М.Ф. Дотцауэр была гражданской женой Александра Павловича (у них родилась дочь Людмила Александровна Скафтымова, ныне профессор Санкт-Петербургской консерватории, постоянный участник Скафтымовских чтений). А.П. Скафтымов уберёг М.Ф. Дотцауэр от депортации, которая была проведена в отношении немцев Поволжья в 1941 г.<sup>1</sup>

С конца 1930-х годов она начинает свою преподавательскую деятельность в Саратовском пединституте. Её лекции по русской литературе отличались особым артистизмом, повышенной эмоциональностью. Работа М.М. Уманской в Саратовском пединституте продолжалась до 1963 г.

В ИМЛИАН СССР она проходила докторантуру под руководством Д.Д. Благого. К 1961 г. ею была написана и представлена докторская диссертация «А.Н. Островский и русская историческая драматургия

---

<sup>1</sup> См.: *Скафтымова Л.А.* М.М. Уманская и её монография «Лермонтов и романтизм его времени» // «Кто близ небес, тот не сражён земным...»: Мат-лы восьмых Лермонтовских чтений. 21–21 октября 2008 г. Ярославль, 2009. С. 50–53; *Скафтымова Л.А.* Воспоминания об отце // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. С. 230–237; *Прозоров В.В.* «Чайка» А.П. Чехова в научном творчестве и в жизни А.П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта: По мат-лам Третьих международн. Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Коллект. моногр. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 51–52.

60-х годов XIX века» (сохранился автореферат в РГБ)<sup>2</sup>. Но к защите работа не была допущена.

В 1963–1974 гг. Уманская заведует кафедрой литературы Ярославского государственного педагогического института им. К.Д. Ушинского (приглашена ректором этого вуза П.Н. Пилатовым). За время работы ей удалось создать из кафедры коллектив единомышленников (Н.Г. Зеленов, М.Л. Сурпин, Г.П. Верховский, А.А. Семёнов, А.П. Астафьев, О.П. Демиховская и др.)<sup>3</sup>.

Круг научных интересов Уманской: творческие связи и взаимодействие романтизма и реализма в русской литературе 20–30-х гг. XIX в., творчество М.Ю. Лермонтова, проблема фатализма в «Герое нашего времени», историческая драматургия А.Н. Островского и его времени, проблема долга и счастья в поэзии Н.А. Некрасова.

Уманская сотрудничала с газетами, писала рецензии на театральные спектакли и кинопремьеры как в Саратове (ТЮЗ), так и в Ярославле (Театр им. Ф.Г. Волкова). Последнюю, так и не изданную книгу она предполагала назвать «Этюды о Лермонтове».

Из всех работ М.М. Уманской о драматургии А.Н. Островского одну надо выделить особо — монографию «Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века», опубликованную в серии «Учёных записок Саратовского пединститута» (Вольск, 1958. Вып. 35). Эта книга большого (журнального) формата насчитывает 360 страниц (23 печ. листа), тираж 450 экземпляров. Фактически перед нами текст добротной докторской диссертации, состоящий из введения, шести глав и заключения. Одна глава — историко-литературная: «Основные линии развития русской исторической драматургии 60-х годов XIX века»; ещё одна — теоретическая: «Основные эстетические проблемы русской исторической драматургии 60-х годов XIX века». Конкретный анализ произведений находим в других главах: «Исторические хроники А.Н. Островского», «Комедия А.Н. Островского “Воевода”», «Драматическая трилогия А.К. Толстого», «Историко-бытовые пьесы Л.А. Мея и А.Н. Островского».

В монографии есть примечание: «Работа была выполнена при ИМЛИ им. Горького АН СССР. Коллективу научных сотрудников сектора русской литературы XIX века, на заседаниях которых

<sup>2</sup> См.: Уманская М.М. А.Н. Островский и русская историческая драматургия 60-х годов XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / ИМЛИ АН СССР. Саратов; М., 1961. 44 с.

<sup>3</sup> См.: Ваняшова М.Г. «Луч света». Маргарита Михайловна Уманская // Лермонтовские чтения. «Я жил века...». Ярославль, 2004. С. 83–85.

обсуждались основные части работы, автор обязан многими ценными советами и замечаниями»<sup>4</sup>. Остаётся только догадываться, почему была остановлена защита столь солидного труда? Недостаточная поддержка научного консультанта на этапе выхода на защиту — Д.Д. Благого? Отзывы оппонентов? Сейчас трудно восстановить эту историю.

В этот же год была успешно защищена докторская диссертация В.А. Бочкарёва «Русская историческая драматургия первой четверти XIX века» (ИМЛИ АН СССР. М., 1961). Как видим, диссертантами привлекаются разные эпохи при общности темы исторической драматургии. В.А. Бочкарёв был первым аспирантом А.П. Скафтымова в начале 1930-х годов. М.М. Уманская благожелательно упоминает в монографии работы В.А. Бочкарёва об Островском.

Дважды названа ею и книга А.П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» в связи с народно-эпической трактовкой Островского<sup>5</sup>, близостью композиции его хроник и героических былин. Сделано примечание: «В дальнейшем нами в значительной мере используется тот круг наблюдений и тот фактический материал, который приведён в этом весьма интересном исследовании А.П. Скафтымова»<sup>6</sup>. Фольклорный материал входит в словесную ткань исторической драматургии. Островский художественно использует фольклор повсеместно, во всех своих пьесах.

Труд М.М. Уманской включает в себя отсылки к работам Н.П. Кашина, А.И. Ревякина, С.Н. Дурылина, С.И. Машинского, Н.В. Измайлова, М.П. Алексеева, А.И. Дубинской, А.Ф. Луконина, И.Г. Ямпольского, А. Лаврецкого, Д.Д. Благого. Цитируются дореволюционные исследователи: В.Ф. Миллер, П.О. Морозов, С.К. Шамбинаго, Б.В. Варнеке, Н.В. Дризен и др.

Замысел этой докторской диссертации возник из статьи М.Ф. Дотцауэр 1948 г. «К вопросу об исторических источниках драматической трилогии А.К. Толстого»<sup>7</sup>. В ней выявлена специфика использования драматургом исторического материала, подробен анализ образов, на мой взгляд, обнаруживается одна из центральных идей будущего докторского труда — проблема трагической вины в драматургическом произведении. Разработка её, безусловно, была

<sup>4</sup> Уманская М.М. Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века. Вольск: Сарат. гос. пединститут, 1958. С. 6.

<sup>5</sup> Там же. С. 120, 131.

<sup>6</sup> Там же. С. 131.

<sup>7</sup> См.: Дотцауэр М.Ф. К вопросу об исторических источниках драматической трилогии А.К. Толстого // Уч. зап. Сарат. госпединститута. Саратов, 1948. Вып. 12. С. 29–52.

подсказана А.П. Скафтымовым применительно к романтическим характерам в лермонтовском творчестве. Уманская писала: «Всё, что втянуто в орбиту влияния придворных сфер, всё, что соревнуется в борьбе за власть, преследуя своекорыстные или надындивидуальные цели, — всё несёт на себе печать трагической вины или тяжёлой душевной драмы — таков смысл трилогии Толстого, проникнутой духом антиисторизма и идеализма»<sup>8</sup>.

Спустя десять лет М.М. Уманская наметит философское осмысление драматического конфликта в трилогии А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис»): «Философским эквивалентом сюжетной и идейно-смысловой стороны драматического конфликта трагедии является идея необходимости»<sup>9</sup>. Необходимость самодержавной власти мнимая, но именно она положила конец вечевой, удельной Руси. Не ограниченная законом самодержавная власть «фатально, независимо от личных качеств царя, подрывает единство русской земли и порождает трагическую вину всех персонажей трилогии»<sup>10</sup>. У А.К. Толстого в «Царе Борисе» «трагедия извне переносится вовнутрь»<sup>11</sup>.

Совершенно противоположная концепция большей демократизации, проблемы народа лежит в основе анализа М.М. Уманской исторической драматургии А.Н. Островского («Козьма Захарыч Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Воевода», «Василиса Мелентьева», «Комик XVII столетия»). Контраст между драматургическим искусством А.К. Толстого и А.Н. Островского всё время подчёркивается в монографии. М.М. Уманская предельно его усиливает, противопоставляя историзм А.Н. Островского, как она считает, антиисторизму А.К. Толстого, его идее трагической вины и необходимости.

Известно, что в 1945–1946 и 1948–1949 учебных годах А.П. Скафтымов в Саратовском университете объявлял семинар «Островский и драматургия его времени»<sup>12</sup>. М.Ф. Дотцауэр в этот период работала в Саратовском пединституте и вряд ли была знакома

<sup>8</sup> Там же. С. 52.

<sup>9</sup> Уманская М.М. Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века... С. 98.

<sup>10</sup> Там же. С. 52.

<sup>11</sup> Там же. С. 263.

<sup>12</sup> См.: Куликова Е.И. Александр Павлович Скафтымов: Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: учёные-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 153–154.

с содержательной стороной докладов и обсуждений. Студенческий семинар был творческой лабораторией А.П. Скафтымова, в которой подготавливались основные положения будущей статьи «Белинский и драматургия А.Н. Островского»<sup>13</sup>: близость молодого Островского Гоголю, объяснение особенностей драматического конфликта через статьи Белинского, внимание Островского не только к носителю порока, злой воли, но и к страдающей жертве.

Программу историзма драматического писателя М.М. Уманская видит в известных словах Пушкина «Что нужно драматическому писателю?..» По её логике мысли, Островский — наследник пушкинской эстетической традиции, вместившей проблемы: «история и современность», правда историческая и правда художественная. «А.Н. Островский, вслед за Пушкиным, отказывается от теории трагической вины и культа героических одиночек. Он видит трагическое не в борьбе человека с роком, не в конфликте нравственных обязанностей, не в нарушении морального равновесия мира, а в тех страданиях, в том, говоря словами Н.Г. Чернышевского, “ужасном”, что несёт человеческой личности социальное неравенство, институт крепостного права, произвол и насилие внутренних и внешних угнетателей народа»<sup>14</sup>. Исследователь осознаёт связь драматургии Островского с идейными спорами 1860-х гг. многоаспектно и проблемно.

Надо заметить, что Уманская погружена в эстетическую теорию Н.Г. Чернышевского (проблема трагического и исторического), его высказывания служат опорой при анализе образов и коллизий исторических драм А.Н. Островского и его современников. В своей работе она опирается на традиционно называемые в советской гуманитарной науке имена литературных критиков из обоймы так называемого революционно-демократического направления: В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев.

Историзм А.Н. Островского, по мысли М.М. Уманской, эволюционирует в передаче всё большей верности «духа эпохи», ключевых конфликтов и жанрового мышления: от «исторической хроники» к историко-бытовой драме — «драме героя». Углубляются «художественная логика развития действия и характеров», «трагедия любви и ревности»<sup>15</sup>. Островский уходит от прямого проецирования

<sup>13</sup> См.: *Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // Уч. зап. Сарат. ун-та. 1952. Т. 31. С. 49–110.

<sup>14</sup> *Уманская М.М.* Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века... С. 79.

<sup>15</sup> *Уманская М.М.* «Василиса Мелентьева» и проблема историзма в драматургии Островского // Литературное наследство. Т. 88. А.Н. Островский:



истории на современность, характерного для массовой драматургии его времени. М.М. Уманская работала с рукописями произведений А.Н. Островского, его выписками: «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» («Современник», 1861, 2-я ред. 1866) и «Воевода» (1864, 2-я ред. 1885), добывая факты по истории текста пьес. Она познакомилась с незаконченной рукописью А.К. Толстого «Первообраз русского народа» в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом).

Фоновый материал, ставший историческим материалом драм (Н.М. Карамзин и др. историки) и характеризующий эпоху расцвета историко-художественного жанра, разнообразно вплетён в исследование. Историческая достоверность богато представлена достижениями исторической науки 1850–1860-х гг. (С.М. Соловьёв, Н.И. Костомаров, К.Д. Кавелин). Островский осваивал исторические источники, говоря: «Историк передаёт, что было; драматический поэт показывает, как было, он переносит зрителя на самое место действия и делает его участником события»<sup>16</sup>.

Учтены в монографии многочисленных «хроники» и «истории в лицах», копировавшие историческую событийность без художественного обобщения (М.П. Погодин, Н.А. Чаев, А.А. Голенищев-Кутузов, Н. Полозов, Н.В. Кукольник, Е.Ф. Розен, Н. Семякин, Д.В. Аверкиев и др.). На этом пёстром историко-литературном фоне, прежде всего, рассматриваются драмы А.Н. Островского, А.К. Толстого, Л.А. Мея. Приведём одно замечание М.М. Уманской относительно проблемы народности у Мея, автора «Псковитянки»: «Ещё более далёк от подлинной народности близкий славянофилам Л. Мей, склонный отождествлять её с простонародностью, хотя, с точки зрения Чехова (нами не разделяемой), народность Мея честнее и органичнее “оперной народности” А. Толстого» (следуют ссылки на статью А.А. Измайлова «Баяновы гусли» (1910) и на воспоминания И.А. Бунина о Чехове)<sup>17</sup>.

Что характерно для исторической драматургии А.Н. Островского на уровне поэтики? Излюбленная драматургом «экспозиция средствами массовой народной сцены» («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», 1866), выражение народного гнева (3-я сцена 2-й части хроники). В «Василисе Мелентьевой» (1867) «показ “внутренней” — гражданской, политической жизни народа уступил место наполовину вымышленным интимно-личным коллизиям, трагедии любви и ревности, которую переживают все главные герои

---

новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 480, 482.

<sup>16</sup> Цит. по: Уманская М.М. Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века... С. 76.

<sup>17</sup> Там же. С. 73.

драмы»<sup>18</sup>. Речь идёт, прежде всего, о любви Мелентьевой к Андрею Колычеву.

Островский заново переделал черновой вариант соавтора С.А. Гедеонова, отказавшись от мелодраматизма в обрисовке героини и усилил порочность характера Василисы, её безмерное честолюбие. Андрей Колычев наделён драматургом «нравственной уязвимостью» под любовными чарами Мелентьевой. Таким образом, замечает М.М. Уманская, достигается «сожаление о любви, принесённой в жертву честолюбию...»<sup>19</sup> Социально-историческая оценка Ивана Грозного драматургом, вполне реабилитирующая его, дополняется морально-психологической трактовкой темы царя и боярской фронды. Трагическая вина народа (отсутствие чувства законности) сталкивается в трагедийном конфликте с трагической виной монарха (деспотизм, слабоволие). В центре историко-бытовой драмы Островского — проблема характеров, сильные проявления духа.

Действенной становится драматическая реплика, «которая всегда, по словам Уманской, — волеизъявление, вызов, выпытывание, разведывание, оболъщение или предостережение в иносказательной форме»<sup>20</sup>. Она экспрессивна, афористична. Шекспировский «Макбет» и эстетика народного театра совместились в «Василисе Мелентьевой» — возникла подлинная историческая трагедия судьбы народной.

В исследовании исторической драматургии М.М. Уманская пошла своим путём, не повторяя выводов А.П. Скафтымова по Островскому. Скафтымовский образ проступает в другом материале — в последней книге М.М. Уманской «Лермонтов и романтизм его времени» (1971), написанной (частично составленной из опубликованных статей) спустя год после смерти А.П. Скафтымова (в конце книги стоит дата «Март 1969 г.»)<sup>21</sup>. Некоторые положения, интонации А.П. Скафтымова прямо просматриваются в тексте работы (наблюдения над музыкальностью стиха поэта, обозначенные сравнения «большой эмоциональной силы», размышления над личностью Печорина и др.) Но вместе с тем М.М. Уманская настойчиво интересуется методом: насколько романтизм проникает в реализм и наоборот, синтез реализма и романтизма (детерминизм

<sup>18</sup> Уманская М.М. «Василиса Мелентьева» и проблема историзма в драматургии Островского... С. 482.

<sup>19</sup> Там же. С. 495.

<sup>20</sup> Там же. С. 496.

<sup>21</sup> Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль: Яросл. гос. пединститут им. К.Д. Ушинского, 1971. С. 289.

и волюнтаризм), генетическая связь между ними. А.П. Скафтымов выступал против такой резкой терминологической определённости, называя романтизм в первую очередь идейным течением, без разделения его на реакционный и революционный<sup>22</sup>.

Когда читаешь труды М.М. Уманской, отмечаешь, что её теоретическая концепция отчасти схематизирована и лишена многогранной скафтымовской сложности, точечные обобщения диссонируют с его принципами целостного анализа. Несколько страниц воспоминаний М.М. Уманской о Скафтымове были опубликованы после её смерти в коллективной монографии «Методология и методика изучения русской литературы и фольклора» (1984). И она сама отметила своё стремление в ранней молодости к «графикам», «чертежам» и «схемам»: «...я решила приятно удивить и заслужить одобрение Александра Павловича, составив “график” (кривую) взлётов и падений чувства Нехлюдова к Катюше Масловой. И удивила. Одного взгляда на Александра Павловича было достаточно, чтобы понять постигшую меня неудачу. Обладая большой выдержкой, он умел во всех случаях жизни владеть собой, очень редко повышал голос, гневался, негодовал. Просто “запирал” лицо на замок, и оно становилось холодным, отрешённым, замкнутым, едва ли не надменным. Примерно такой была и его реакция на мой “график”. — “Так вы собираетесь выразить диалектику чувств человека графикой, чертежом, схемой — пустая, ненужная и даже вредная затея. Подумайте-ка об этом хорошенько”. Мгновенно я ощутила всю абсурдность своих “новаций”...»<sup>23</sup>

Надо признать объективность самокритичного взгляда М.М. Уманской, она воздала должное методологическим принципам своего учителя А.П. Скафтымова: «Прочтение им художественного произведения всегда опиралось непосредственно на контекст, на строгую логику и выверенную диалектику исследовательской мысли в союзе с интуицией. И мы — каждый в меру своих сил и возможностей — учились этому, хотя кто бы из нас мог сказать, что он унаследовал в полной мере диалектику мышления и интуицию своего учителя! Да и можно ли научиться диалектике и, особенно, интуиции и таланту...»<sup>24</sup>

<sup>22</sup> См.: *Скафтымов А.П.* К постановке вопроса о романтизме Пушкина // Научный ежегодник СГУ за 1955 г. Отд. оттиск, отд. 3. Саратов, 1958. С. 8–14.

<sup>23</sup> *Уманская М.М.* Из воспоминаний // *Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: учёные-педагоги саратовской филологической школы.* Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. С. 199.

<sup>24</sup> Там же. С. 201.

М.М. Уманская прошла школу диалектической мысли, но у А.П. Скафтымова был ещё и опыт мысли метафизической, о вечном и неизменном. Он был и советским профессором, и человеком Серебряного века русской культуры. Об этом не стоит забывать.

Когда сегодня рецензент «Скафтымовских сборников» в «Чеховском вестнике» Сергей Тихомиров замечает, что А.П. Скафтымов допускает, что «общее сложение жизни» можно изменить «радикальным, читай — революционным путём», и видит в этом «социально-исторический пласт» и некоторый «реверанс в сторону официоза»<sup>25</sup>, то слишком упрощает основополагающую мысль учёного. «Общее сложение жизни» — это бытийная её основа, именно поэтому так трудно раскрывается она перед нами, и почти невозможно сложение это сходу постичь, радикально изменить, преодолеть, остановить текучесть самой жизни, давление обстоятельств. Официоз, если и был (цитаты из Ленина), то не затронул понятийную систему работ А.П. Скафтымова, его выстраданные философские мотивы.

Последняя статья М.М. Уманской об Островском вышла в 1974 г. — «Народ в исторических пьесах Островского». Её снова привлёк художественно обобщённый образ народа: «Показ исторического творчества народа, его патриотического разума — и в плане идейном и в плане эстетическом — центральная проблема всей исторической драматургии Островского»<sup>26</sup>. Народ — это и стихийная сила, и растерянная масса, используемая боярами. Реализован народный разум в структуре драмы в массовых сценах, народных персонажах, диалогах, которые у автора часто имеют «динамическую подоснову». Уманская видит народ в историко-художественном жанре Островского «героическим и трагическим лицом в русской истории и русской драме»<sup>27</sup>.

За последние годы в Институте филологии и журналистики Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского идет кропотливая работа по изучению круга ближайших А.П. Скафтымову коллег и учеников. В новом, втором издании словаря «Литературоведы Саратовского университета, 1917–2017» (1-е изд. Саратов, 2010), который сдан в печать профессором В.В. Прозоровым и мной, будет включена и статья о Маргарите

<sup>25</sup> Тихомиров С. «Чайка» — продолжающийся полёт: от Скафтымова до Хичкока и Ноймайера // Чеховский вестник / Ред. кол.: В.Б. Катаев и др. М.: Изд-во «Лит. музей», 2017. Вып. 34. С. 33.я

<sup>26</sup> Уманская М.М. Народ в исторических пьесах Островского // Наследие А.Н. Островского и советская культура М.: Наука, 1974. С. 189.

<sup>27</sup> Там же. С. 202.

Михайловне Уманской, которая по праву принадлежит Саратовской филологической (литературоведческой) научной школе.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ваняшова М.Г.* «Луч света». Маргарита Михайловна Уманская // Лермонтовские чтения. «Я жил века...». Ярославль, 2004. С. 83–85.

*Дотцауэр М.Ф.* К вопросу об исторических источниках драматической трилогии А.К. Толстого // Уч. зап. Сарат. госпединститута. Саратов, 1948. Вып. 12. С. 29–52.

*Куликова Е.И.* Александр Павлович Скафтымов: Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: учёные-педагоги саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. С. 153–154.

*Прозоров В.В.* «Чайка» А.П. Чехова в научном творчестве и в жизни А.П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта: По мат-лам Третьих международн. Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы»... (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Коллект. моногр. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 51–52.

*Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // Уч. зап. Сарат. ун-та. 1952. Т. 31. С. 49–110.

*Скафтымов А.П.* К постановке вопроса о романтизме Пушкина // Научный ежегодник СГУ за 1955 г. Отд. оттиск, отд. 3. Саратов, 1958. С. 8–14.

*Скафтымова Л.А.* М.М. Уманская и её монография «Лермонтов и романтизм его времени» // «Кто близ небес, тот не сражён земным...»: Мат-лы восьмых Лермонтовских чтений. 21–21 октября 2008 г. Ярославль, 2009. С. 50–53.

*Скафтымова Л.А.* Воспоминания об отце // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. С. 230–237.

*Тихомиров С.* «Чайка» — продолжающийся полёт: от Скафтымова до Хичкока и Ноймайера // Чеховский вестник / Ред. кол.: В.Б. Катаев и др. М.: Изд-во «Лит. музей», 2017. Вып. 34. С. 30–47.

*Уманская М.М.* Русская историческая драматургия 60-х годов XIX века. Вольск, 1958. 360 с. (Уч. зап. Сарат. пединститута. Вып. 35).

*Уманская М.М.* А.Н. Островский и русская историческая драматургия 60-х годов XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / ИМЛИ АН СССР. Саратов; М.: 1961. 44 с.

*Уманская М.М.* Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль: Яросл. гос. пединститут им. К.Д. Ушинского, 1971. 304 с.

*Уманская М.М.* «Василиса Мелентьева» и проблема историзма в драматургии Островского // Литературное наследство. Т. 88.

А.Н. Островский: новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 478–498.

*Уманская М.М.* Народ в исторических пьесах Островского // Наследие А.Н. Островского и советская культура М.: Наука, 1974. С. 188–202.

*Уманская М.М.* Из воспоминаний // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: учёные-педагоги саратовской филологической школы / под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 198–201.

**НА ПУТИ К ЧЕХОВУ: ГОГОЛЬ, ОСТРОВСКИЙ.  
ИЗ КОНСПЕКТОВ ЛЕКЦИЙ,  
ПРОЧИТАННЫХ Г.А. БЯЛЫМ В СПЕЦКУРСЕ  
«ЧЕХОВ И ДРАМАТУРГИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ» (1974)**

*Подготовка текста, предисловие, публикация А.Г. Головачёвой*



**Аннотация.** Впервые публикуется конспект четырёх лекций профессора Г.А. Бялого, сделанный слушателями спецкурса «Чехов и драматургия его времени» на филологическом факультете Ленинградского государственного университета (1974). Прослежена последовательность развития русской драматургии: Гоголь — Островский — Чехов.

**Ключевые слова:** Г.А. Бялый; драматургия Гоголя, Островского, Чехова; преемственность, новаторство, художественный мир.

**ON THE WAY TO CHEKHOV: GOGOL, OSTROVSKY  
FROM CONSPECTUS OF LECTURES GIVEN BY G. A. BYALY  
DURING THE COURSE OF LECTURES ON *CHEKHOV AND  
DRAMATURGY OF HIS TIME* (1974)**

*Text preparation, preface, publication by A.G. Golovacheva*

**Abstract.** Summaries of four lectures given by prof. Grigoriy Abramovich Bialy at the Philological faculty of Leningrad State University in 1974, made by the students at his *Chekhov and dramaturgy of his time* course of lectures, are published for the first time. In them, the Gogol — Ostrovsky — Chekhov sequence of Russian drama is described.

**Keywords:** G.A. Bialy, dramaturgy of Gogol, Ostrovsky, Chekhov, tradition, innovation, artistic world.

Настоящая публикация основана на записи четырёх лекций, прочитанных профессором Григорием Абрамовичем Бялым (1905–1987) в октябре 1974 г. в рамках спецкурса «Чехов и драматургия его времени» на филологическом факультете Ленинградского государственного университета. Запись велась от руки слушателями спецкурса — студентами 4-го курса русского отделения. Понятно, что такие конспекты, в отличие от стенограмм, неизбежно грешат неполнотой содержания и неточностями. Сохраняя отдельные мысли и ход изложения, они не передают обаяния интонаций, мягкого юмора, экспромтов — всего того, что составляло неповторимую лекторскую манеру Бялого. Известна такая словесная формула: в искусстве (поэзии, прозе, любом виде творчества) ценно не «что», а «как». Казалось бы, для учебного процесса важнее всего фактическая сторона излагаемого материала. Но речь Бялого настолько завораживала, что каждая лекция превращалась в

произведение искусства, где «как» играло исключительно важную роль и составляло главный секрет его воздействия на слушателей. Недаром в одной из статей, посвящённых его памяти, он совершенно справедливо назван «Златоустом российской словесности»<sup>1</sup>.

В связи с этим вспоминается такой факт из биографии А.П. Чехова. В бытность свою студентом Московского университета он с увлечением слушал на медицинском факультете лекции профессора терапии Г.А. Захарьина. Когда же книга «Клинических лекций» была напечатана, недавний студент испытал немалое разочарование. В ноябре 1889 г. он написал А.С. Суворину: «Вышли лекции Захарьина. Я купил и прочёл. Увы! Есть либретто, но нет оперы. Нет той музыки, какую я слышал, когда был студентом. Из сего я заключаю, что талантливые педагоги и ораторы не всегда могут быть сносными писателями» (П III, 294).

Можно было бы, подражая Чехову, воскликнуть: «Увы! Есть либретто, но нет оперы», — если бы настоящее положение не было ещё грустнее. Студенческий конспект профессорских лекций — это даже не либретто, а обрывки партитуры, это «что» без «как». Но какие уроны не претерпевало бы живое слово при попытке подхватить его на лету и зафиксировать на бумаге, основу такого конспекта всё же составляет существо наблюдений и выводов Бялого, его умение понятно сказать о сложном, высветить главное, направить мысль. Так случилось, что не всё из прозвучавшего в лекциях Григория Абрамовича вошло в его опубликованные труды — статьи и книги. Насколько известно публикатору, предлагаемые материалы не увидели свет в виде специальных работ о Гоголе и Островском как предшественниках Чехова-драматурга. Это обстоятельство лишний раз убеждает в необходимости их издания и тем самым сохранения научного достояния, не утратившего своего актуального значения.

Для настоящей публикации были подготовлены тексты конспектов первых четырёх лекций, где намечались подступы к драматургии Чехова. Бялый выстраивал последовательность: Гоголь — Островский — Тургенев, отмечал своеобразие каждого из драматургов, черты преемственности и новаторства его творчества по сравнению с предшественниками. Только после этого он переходил к углублённому анализу каждой из чеховских пьес, мастерски работая с их текстами, но при этом не забывая и о научных источниках, о наиболее интересных исследовательских концепциях. Из современных литературоведов, и это проявлялось

<sup>1</sup> Прицкер (Лецинер) М. Златоуст российской словесности // Памяти Григория Абрамовича Бялого. К 90-летию со дня рождения. Научные статьи. Воспоминания. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 197–205.



вполне очевидно, ближе всех ему был А.П. Скафтымов, особенно восприятие им чеховской драматургии, получившее выражение в двух статьях «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» и «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова». Бялый не только излагал основные положения этих статей в своих лекциях по Чехову, но и давал по ним темы курсовых и дипломных работ для студентов своих семинаров. Имя Скафтымова звучало и в его лекциях по драматургии Островского, а переход от Гоголя к Островскому опирался на скафтымовский анализ из статьи «Белинский и драматургия А.Н. Островского». Как теперь выясняется из публикуемой в нашем же сборнике переписки А.П. Скафтымова с А.М. Евлаховым, многое в статье о Белинском, по собственному признанию Скафтымова, было написано им «для сопровождения», а больше всего интересовало то различие между Гоголем и Островским, которое исследователь сформулировал так: «у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока». Именно это положение Бялый выделял как основополагающее и развивал в своих собственных наблюдениях и примерах.

Несколько слов о характере цитирования в речи Бялого-лектора. Говоря о каком-то литературном произведении, он прибегал и к прямому, и к скрытому цитированию, искусно сплавляя авторское слово с собственной речью, так что цитаты не всегда были различимы или угадывались всего по одному или нескольким характерным словам. Ссылки на научные источники выливались в творческий диалог, порой дискуссионный, но, как правило, не разрушающий чужую концепцию, а поворачивающий её к другим сторонам проблемы, что позволяло обнаружить прежде скрытые смыслы. Сегодня можно понять, что бяловские конструкции не обходились без тех опор, на которых строились концепции крупнейших исследователей его времени. Так, высказываемая им мысль о том, что если слово обычно бывает средством изображения, то у Островского слово — предмет изображения, переключалась с бахтинским положением о речи в художественной литературе не только как изображающей, но и как об объекте изображения. С другой стороны, отдельные замечания Бялого-лектора, брошенные словно мимоходом, впоследствии находили развитие и подтверждение у других исследователей, которые могли и не знать о них.

Для настоящей публикации все доступные узнаванию цитаты из художественных произведений были сверены с первоисточниками и приведены без ссылок. В случаях цитирования научных трудов их

источники по возможности были атрибутированы, тексты уточнены и снабжены соответствующими ссылками.

А. Г.

Драматургия Чехова — вещь загадочная. До сих пор нет устоявшегося мнения о том, в чём состоит новаторство чеховской драматургии и даже драматург ли Чехов, или же пьесы — это не его дело, за которое он взялся по причуде.

Болгарский литературовед Пётр Бицилли прямо писал о драматургии Чехова как о загадке в истории его творчества. Сравнивая прозу и драматургию Чехова, Бицилли пришёл к выводу, что Чехову, когда он брался за драму, изменяла его творческая сила. Его герои — скорее типы в шаблонном смысле этого слова, чем люди: ну где вы видели такого человека, как Епиходов в «Вишнёвом саде»? Его действующие лица говорят так, как люди никогда между собой не разговаривают: впадают в мелодекламацию, рассуждают с пафосом, прибегают к сложным литературным оборотам — и тут же переходят на обыденную разговорную речь. Финал «Дяди Вани» — «небо в алмазах» и т. д. — так говорят лишь в театральной условности, а не в реальной жизни<sup>2</sup>.

Виктор Шкловский: «Драматургия Чехова — необыкновенно гениальная неудача».

П. Бицилли: где нет суда — нет драмы. А Чехов не был судьёй по характеру своего творчества.

Для драмы обязательно действие, а у Чехова оно сведено к минимуму.

Герои Чехова бесхарактерны: слабовольны, нерешительны, неярки, а следовательно, не сценичны. Оттого-то чеховские люди и не годятся для театра.

Эти отзывы начались уже тогда, когда Чехов только начал писать. Его тут же стали упрекать в том, что он не знает правил сцены. Вот Шпажинский знает, так он и имеет громкий успех! О Чехове говорили, что у него все лица находятся в одной плоскости, что он боится заняться более одним лицом. Нет лиц главных и второстепенных, неясно, кому сочувствовать, кого судить, как относится к ним автор.

И постоянный упрёк в «болтливости».

Суждения критиков: «действующие лица говорят всё время всё, что им взбрёт на ум, как будто не знают, что находятся на сцене».

<sup>2</sup> См.: *Бицилли П.М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: pro et contra: Антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 625–633. Г.А. Бялый пользовался отдельным изданием этой работы: София, 1942.

Они говорят о чём угодно, но их разговоры не двигают действия.

Ружья стреляют не всегда, а если стреляют, то это даже не имеет значения («Дядя Ваня»).

Директор императорских театров Теляковский приходил в отчаяние от этих пьес. Побывав в Художественном театре на представлении «Дяди Вани», он записал в дневнике: «Общее впечатление от пьесы получилось крайне тяжёлое. Невольно приходит в голову мысль: для чего такая пьеса ставится и какой конечный вывод из неё можно сделать? Публика сидит тихо, слушает внимательно, притаив дыхание, и всё ждёт, что будет. В третьем акте чувствуется сильное напряжение, раздаются два выстрела — выстрелы всё-таки нелепые, особенно второй, когда дядя Ваня среди всех гонится за профессором, как за зайцем, и на виду у всех стреляет в него. В зрительном зале одновременно делается истерика у трёх дам, которых мужья тащат на руках по рядам кресел, публика в восторге — довольна, что её пробрало»<sup>3</sup>. «Вообще — делал вывод Теляковский, — появление таких пьес — большое зло для театра. Если их можно ещё писать, то не дай Бог ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век»<sup>4</sup>.

Николай II смотрел «Трёх сестер», благодарил актёров за игру и сказал, что ставить пьесу часто не советует<sup>5</sup>. Это драматургия особая, при которой автор максимально приближает драму к средней жизни. Полное торжество реализма. Всё, как в жизни, это течение будней, обычное, без завязки, без кульминации, без развязки. Максимальное приближение к жизни. При всём том на сцене слово может наполняться совсем иным смыслом, оно начинает значить больше, чем может значить в обыденной речи, так как подкреплено субъективной мыслью героя.

Но присуще ли это только Чехову? Или это вообще присуще реализму в драматургии?

<sup>3</sup> Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва / Под общ. ред. М.Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1898. С. 176.

<sup>4</sup> Там же. С. 177.

<sup>5</sup> О.Л. Книппер сообщила А.П. Чехову 14 марта 1902 г. из Петербурга, где проходили гастроли Художественного театра: «...играли мы вчера царю. <...> Играли с нервом, хорошо». После этого спектакля В.А. Теляковский записал в своём Дневнике: «Спектакль прошёл очень хорошо. Театр был полон. <...> все в царской ложе остались довольны представлением, а Государь Император, уезжая, сказал мне, чтобы я передал всем артистам его благодарность и похвалу за прекрасное исполнение пьесы. Сама пьеса произвела, по-видимому, сильное впечатление, и Государь сказал, что такую пьесу изредка интересно видеть, но исключительно такой репертуар тяжело выдержать». Цит. по: Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: В 2 т. Т. 1 / Сост., коммент. З.П. Удальцовой. М.: Изд. дом «Искусство», 2004. С. 371, 449.

Если смотреть внимательно, то «чеховские» черты есть и у Гоголя. Ведь о его «Ревизоре» говорили, что там нет завязки и даже нет настоящего события, что это материал для водевиля, а не для драмы, — да и что за город такой, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь»? Злоупотребления чиновников — вовсе не драматический конфликт. Нет положительных героев, есть осмеяние, но нет противопоставления ему, нет примера. Да и сам Гоголь говорил, что единственный его положительный герой — смех.

Всё это тоже не укладывалось в рамки сцены. Да ещё и создание безлюбовной драматургии! Гоголь писал: «Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Гоголь создал традицию новаторства в русской драматургии: «Люди простодушно привыкли уж к этим непрерывным любовникам, без женитьбы которых никак не может окончиться пьеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? — точный узелок на углице платка. Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело» («Театральный разъезд после представления новой комедии»).

Пьеса «Игроки». Нет ни одной женской роли. Говорят только об игре. Есть имя — «Аделаида Ивановна», но это краплёная колода карт в жаргоне шулеров.

«Ревизор». В. Гиппиус, Ю. Манн говорят, что это «комедия характеров». Значит, всё значение пьесы в том, что там выведены разные характеры? Но ведь все чиновники очень мало чем отличаются друг от друга. Один очень робок, другой очень разговорчив — и только. Никаких выдающихся характеров нет. Вот у Островского есть характеры — Дикой, Липочка... А Гоголь («Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”») указывает, что у Хлестакова вообще никакого характера нет, что у исполняющего эту роль актёра ни одна черта не должна быть выражена резко, а о других сказал, что они — «ежедневно проходящие перед нашими глазами лица». То есть отметил их массовость и обычность.

Для бытового правдоподобия здесь к тому же слишком много

гротеска. Обычное представление об этой комедии: обличение взяточничества чиновников. Но ведь дело не в том, что все берут взятки, а в том, что они свято уверены, будто иначе нельзя. И эти мошенники считают себя слугами закона. Основа государственности в их понятии — разумное отступление от закона. Это фантастический реализм, где происходит всё не совсем реально. На сцене показано не самодержавие, а всевластие чиновников, которое полностью отрицает любое самодержавие в прямом смысле этого слова. Они выражаются очень деликатно. О взятке прямо не говорят:

— Нужно бы кое-что предпринять.

— А что же?

— Ну, известно что.

— Подсунуть?

— Ну да хоть и подсунуть.

Но «эти дела не так делаются в благоустроенном государстве». Они решают, что заботятся о каком-то общественном благоустройстве. Надо всё по закону. «Не по чину берёшь!» — замечание городничего относится только к размеру взятки. А без взяток вообще нельзя, это не принято в благоустроенном обществе.

Белинский: «Содержание “Ревизора” — призрачность». Это призрачная Россия, это призраки, а не люди. Попробуй городничий хоть один раз быть честным, и он будет осуждён общественностью. Хлестаков признан представителем закона потому, что не выполняет закон, в гостинице не платит. Хлестаков — это вообще воплощённая призрачность. Белинский: сам по себе он ничего не представляет, он то, что хотят видеть в нём чиновники. Чиновники сами подсказывают ему тему для разговора и повышения его положения. Хлестаков — «призрак призрака», разрастающийся до символа. Позже у Чехова в его пьесах обыденность будет граничить с символом. У Гоголя показано почти то же. Сцена вранья Хлестакова — поэзия и восторг бюрократического экстаза! Договаривается до того, что его сейчас же произведут в фельдмаршалы, — Гоголь пишет в «Предуведомлении...»: «Он бы и подальше добрался в речах своих, но язык его уже не оказался больше годным...» А куда дальше? В черновиках есть много правок этого места. Есть «Я был даже...» В другом черновике: кланялись, будто министру, когда он заменял его. «А однажды во дворец ездил и даже сам сделался... (*Занавес падает.*)». Городничий: «Ва-ва-ва... ество...» (высочество или величество).

В окончательной редакции Хлестаков говорит: «Я везде, везде» (всюду и в каждом). И ловкий гвардейский офицер, и государственный

муж, и литератор, любой может подчас оказаться Хлестаковым. Он, как тень, появился, отразил всех в себе, и так же призрачно исчез.

Гоголь вывел на сцену особый мир, где все слова вдруг грозят превратиться в символ, в олицетворение. Каждая ситуация может получить дополнительное значение.

После обильного завтрака, устроенного для Хлестакова, он спрашивает, как называлась понравившаяся ему рыба. Ему отвечают: «Лабардан-с» (то есть попросту треска). Хлестаков удаляется на отдых со словами: «Я доволен, я доволен». В черновиках: «отличный лабардан, отличный лабардан!» Окончательный текст: «(С декламацией.) Лабардан! Лабардан!» Слово совсем уже теряет конкретное значение трески. Это просто звуки, выражающие экстаз и упоение.

В других гоголевских пьесах присутствуют те же темы. Шулера уверены, что они виртуозы, люди, полные ума и энергии. Один шулер открывает другого: «Мы приняли вас за человека обыкновенного. Но теперь видим, что вам знакомы высшие тайны. Позвольте узнать, с каких пор начали исследовать глубину познаний?» («Игроки»). Это какое-то призрачное общество, особое сословие со своими тайнами, искусством, достоинствами.

«Утро делового человека» — мир канцелярских служащих со своими устоями. Подчинённый подаёт начальнику на подпись служебную бумагу. Какова же реакция начальника? «Это что значит? у вас поля по краям бумаги неровны. Как же это? Знаете ли, что вас можно посадить под арест... (Устремляет на него глубокомысленный взор.)» Возникает опасение, вдруг министру вздумается посмотреть, «велико ли место остаётся для полей?» Начальник почти оправдывается: «Ведь я с вами говорю и объясняюсь, потому что вы воспитывались в университете. С другим бы я не стал тратить слов». Канцелярские мелочи преобразуются и в ужас, и в восторг почти космических масштабов: «Вы себе представить не можете, почтеннейший, скольких трудов мне стоило привести всё это в порядок; посмотрели бы вы, в каком виде принял я нынешнее место! Вообразите, что ни один канцелярский не умел порядочно буквы написать. Смотришь: иной “к” перенесёт в другую строку; иной в одной строке пишет: “си”, а в другой: “ятельство”. Словом сказать: это был ужас! столпотворение вавилонское! Теперь возьмите вы бумагу: красиво! хорошо! душа радуется, дух торжествует».

Гоголь указывал: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. <...> Смешное обнаружится само собою именно в той сурьёзности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже

жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы» («Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”»).

Обыденность, принимающая преувеличенные формы, показана и в гоголевской прозе. Здесь тот же «пустяк заботы», «тина мелочей», опутавших жизнь и приобретающих символический смысл.

«Мёртвые души»: в Чичикове проглядывает уездный Наполеон, и образ его приобретает какой-то более широкий смысл, он выходит за рамки чиновника, путешествующего по России. Многое в изображённом мире выходит за пределы бытового правдоподобия. Губернский город NN. Ночь. Вся гостиница спит непробудным сном. Только в одном окошечке виден свет. Вы думаете, это поэт пишет свои стихи? Нет, это приехавший из Рязани поручик в экстазе примеряет одну пару сапог за другой.

«Невский проспект». «О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется». Особенно не верьте ему ночью, «когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде». Совершенно бытовой мир приобретает изломанные очертания. «Тротуар нёсся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Это действительность, отражённая в разных зеркалах. Это ситуация, выведенная за пределы её конкретной действительности.

В драматургии Гоголя это сделано тоньше и более скрыто.

У Чехова, при видимой непохожести, будет продолжена та же линия, только в другом воплощении.

Островский начинает с того, что выводит на сцену мир каких-то тёмных, неотёсанных людей, прямо гоголевские типы.

А.П. Скафтымов, статья «Белинский и драматургия А.Н. Островского»: «Первые литературные опыты молодого Островского осуществлялись под прямым воздействием Гоголя»<sup>6</sup>.

«Островский воспринял реализм Гоголя, его внимание к обыкновенным, наиболее постоянным формам действительности, к быту, к человеческой ежедневности, к тем формам психики, которые являются принадлежностью людской массы.

Вслед за Гоголем Островский продолжал обличительное, критическое направление в русской литературе. Воспроизводимая

<sup>6</sup> Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 488.

им действительность освещается со стороны её несовершенства, уродства и несоответствия тем идеалам, которые подсказываются требованиями нормального, духовно-живого, разумного и здорового человеческого существования»<sup>7</sup>.

Но Островский — не только преемник Гоголя, «он же и начинатель новой драматургии, отвечающей потребностям, задачам, идейным требованиям и уровню иного времени. В чём состоит различие между ними?»<sup>8</sup>

«Многое различное, конечно, вызывалось различиями в самом предмете изображения: Гоголь представил русскую жизнь 30-х годов, а Островский ту же жизнь, но более позднюю; Гоголь в своем кругозоре имел по преимуществу одну среду, а Островский иную и проч. Но, конечно, разница между Гоголем и Островским состоит не только в том, что предмет их изображения различен. Перед тем и другим писателем жизнь ставила неодинаковые вопросы, и даже одинаковый объект наблюдений выступал перед ними не в одинаковых сторонах. В силу различия в идейных запросах и люди, и все формы жизни для каждого из них повернулись особой стороной»<sup>9</sup>.

«Самое разительное отличие между пьесами Гоголя и Островского состоит в том, что у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока»<sup>10</sup>.

У Гоголя мы видим только пороки, но нет людей, которые страдают от этого порока, и нет людей, борющихся против него.

Но если в драматургию Гоголя ввести жертв, страдающих от порока, то получится мир Островского.

Если есть страдание, то появится и любовь. Это уже отход от безлюбивой драматургии Гоголя.

Возникает особый мир Островского, где чрезвычайное значение приобретают всякие мелочи, которые вроде бы и значения не имеют. Но для Островского нет ничего мелкого в жизни людей, стоящих на низшей ступени социальной иерархии. Не всегда дело доходит до «грозы», чаще для героев самые малые вещи важнее, чем все мировые проблемы. Потому что эти мелочи мешают им жить.

В «Шутниках» все герои страдают оттого, что у них нет трёхсот рублей. От этого зависит вся их судьба, всё счастье. И на этом основании разыгрываются сложнейшие духовные драмы. Жених Верочки Гольцов уже до того измучен, что не думает уже ни о

<sup>7</sup> Там же. С. 469.

<sup>8</sup> Там же. С. 459.

<sup>9</sup> Там же. С. 460.

<sup>10</sup> Там же. С. 489.



любви, ни о чём другом. Триста рублей! Об этом думают все. Эта мысль доводит до самых дурных поступков. Жених чуть ли не с ножом к горлу приступает к отцу Верочки. У отца нет денег. Жених кричит, что тогда он от неё откажется. А Верочка после этого даже не высказывает высокого негодования. Ей просто скучно стало. Потом Гольцов снова возвращается, чтобы примириться. Верочка говорит ему, что замуж за него не пойдёт, а приходит — пусть приходит. Он в отчаянии хочет уходить. Она отбирает у него шляпу. Он испуганно кричит: «Изломаете, право, ломаете!»

Драматург смеётся над своими героями, но он любит их и больших требований к ним не предъявляет. Ведь у них каждая мелочь может обернуться трагедией и любая трагедия высокопривилегированного человека для них может казаться мелочью.

У Островского часто находят много водевильности. Но она есть у многих. И у всех разная. У Островского — добрая улыбка при виде маленьких радостей и смешных неудач его «маленьких» героев.

«Последняя жертва». Женщина, которую обобрал любовник и собрался жениться на другой, вне себя от ревности и гнева! Но среди отчаяния, криков, душевной боли вдруг повторяется тема: «Я с него потребую, я возьму деньги мои... Ведь как же мне жить-то? Ведь всё он взял. <...> Хоть бы деньги-то мне воротить, хоть бы деньги-то! <...> Я нищая, обиженная совсем...» И Островский это прощает, это для него очень важно, это может шокировать зрителя, но для него это так реально. Это не трагедия сцены, это трагедия жизни. В самом деле, ну куда ж она денется, брошенная, да ещё и без денег? И здесь мелкие темы поднимаются до высоты настоящей трагической темы. И Островский, жалея своих героев, часто придумывает искусственные развязки, лишь бы дать немножко счастья этим обиженным судьбой людям.

Развязка в «Шутниках». Пожилой богатый купец Хрюков, который хотел взять сестру Верочки в «экономки», получив отпор и заартачившись, вдруг делает ей предложение и даёт денег на приданое. Но нет здесь полной успокоенности. Это горькое счастье. Верочка и Гольцов смогут соединить теперь свои судьбы. А сестра её будет жить без любви с грубым недочеловеком. Но ведь надо же как-то устраиваться в этом мире. Концы пьес Островского по простоте и неожиданности развязки почти сказочны или даже водевильно благополучны. Они выражают скорее желание хорошего, «человечества сон золотой». И Островский на это идёт, чтобы устроить если не счастье, то достойный выход из трудного положения для своих героев. И условность ему нужна, чтобы люди не поверили,

что всё бывает так хорошо на самом деле. Так не бывает, но нужно, чтобы люди, видевшие его пьесы, не потеряли вкуса к жизни.

Позже появляется другой мир. Не тёмный и не душный, как в «Грозе», а светлый, но холодный («Бесприданница»). Появляются красивые, умные и хищные люди. И они тоже несут горе простым героям. Но ситуация та же самая. Надо жить. Но где же хорошего-то взять? Значит, всё-таки как-то надо жить.

К Островскому в этом близок Глеб Успенский. Юмор его тоже основан на том, что в жизни всё незначительное может быть так высоко и так важно. Гончаров: «Гоголь оставил Успенскому лучшую половину своего имени — свой юмор».

Рассказ Гл. Успенского «Будка» — почти сценическое действие. Мещанин выдаёт свою внучку, прекрасную девушку, за больного и циничного кондитера. Но у того есть состояние. Будочница, услышав о свадьбе, говорит: «И тяжка же наша женская часть! Живёт девушка невинная, чувствует про себя всякую любовь, а наместо того — хватъ! да за пьяницу... На увечья да на каторгу!» Мещанин отвечает: да нет их, не пьяниц-то! И невеста улыбается сквозь слёзы: ведь будет свадьба с настоящим свадебным платьем. И даже будут музыканты. Трио. Один играет, другому принадлежит скрипка, третьему — струны. В «Будке» возникает даже своеобразная трагическая идиллия. Загулял портной и взял девушку из публичного дома. Запой прошёл, она ему больше не нужна. Но вот оказывается, что она припасла ему на похмелье шкалик, купленный на свои двенадцать копеек. И он вдруг кричит: «Оставайся! Совсем оставайся!» И высокое их духовное просветление показано лишь тем, что он хватает её за руку и начинает жать изо всей силы. По всему видно, что дело кончится свадьбой, благополучие устроено, и портной пропивает с радости все хозяйские заказы<sup>11</sup>.

Эта струя течёт в русской литературе того времени, но одни авторы (Достоевский) поднимали эти вопросы на мировые высоты, а другие (Островский) брали в первооснове. Это разные уровни разработки одной и той же темы «бедных людей». Но Островский в этой теме разработал целую философию благополучия и дал своим героям особенное слово.

Философия благополучия, присущая пьесам Островского, полнее всего выразилась в «Снегурочке». Благополучие — понятие широкое. К нему нельзя относиться как к чему-то низменному, не

<sup>11</sup> Анализ рассказа «Будка» в сближении с юмором молодого Чехова, но без связи к Островским, вошёл в опубликованную работу Г.А. Бялого: «Во имя самой строгой правды». О реализме Глеба Успенского // *Бялый Г. Чехов и русский реализм: очерки*. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 281–284.

освящённому духовным чувством. Особенная стихотворная форма «Снегурочки» позволила сказать поэтично о самых прозаических вещах. Это этическая утопия Островского, мечта о человеческом счастье. Он хотел показать то, чего на земле нет, но должно быть, по его мнению. Здесь в форме сказки проявилось всё то, что он не договаривал в других пьесах. Берендеи счастливы не потому, что у них нет горя и страданий. У них тоже есть и сословный строй, и имущественное неравенство. У них есть добрый сказочный царь. (У Достоевского духовно прекрасный человек — князь.) В этом сказочном царстве всё, что обычно имеет вес, не имеет никакого значения. Царь Берендей существует не для политики, а для того, чтобы воспевать и раскрывать людям красоту жизни. Он — художник, поэт, мудрец. Он — душа и разум своего народа. В каждом докладе ему обязательно докладывают, всё ли благополучно в его царстве.

Б е р м я т а

Великий царь счастливых берендеев,  
Живи вовек! От радостного утра,  
От подданных твоих и от меня  
Привет тебе! В твоём обширном царстве  
Покуда всё благополучно.

Ц а р ь

Правда ль?

Б е р м я т а

Воистину.

Ц а р ь

Не верю я, Бермята.

В суждениях твоих заметна лёгкость.  
Не раз тебе и словом и указом  
Приказано, и повторяю вновь,  
Чтоб глубже ты смотрел на вещи, в сущность  
Проникнуть их старался, в глубину.  
Нельзя ж легко, порхая мотыльком,  
Касаться лишь поверхности предметов:  
Поверхностность — порок в почётных лицах,  
Поставленных высоко над народом.  
Не думай ты, что всё благополучно,  
Когда народ не голоден, не бродит  
С котомками, не грабит по дорогам.  
Не думай ты, что если нет убийств  
И воровства...

«Благополучие — велико слово!» — говорит царь Берендей. Оно заключается не только в том, что нет нищих и убийц, — оно бывает лишь тогда, когда в душах людей нет «остуды», холода. Их бог — Ярило, Солнце, которое наполняет сердца берендеев пламенем и очищает их от холода друг к другу. Царя заботит то, что «горячности любовной» не видит он давно у берендеев, что они не поклоняются, как прежде, красоте. Преступником здесь считается купец Мизгирь, который обманул доверие девушки. Здесь гибнет и Мизгирь, и ни в чём не повинная Снегурочка. Но царь говорит о том, что люди не должны печалиться, потому что здесь всё правится Солнцем:

Вмешательство Мороза прекратилось.  
Изгоним же последний стужи след  
Из наших душ и обратимся к Солнцу.

И Солнце является к берендеям в виде крестьянского парня с ржаным снопом в руках. В нём — соединение духовного и материального благополучия.

Задача искусства Островского — вселить высокий духовный подъём в обыкновенное материальное благополучие. О том же он писал в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время»: «В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет и в котором ей было бесчеловечно отказано. На эту публику сильное влияние оказывает так называемый бытовой репертуар. Бытовой репертуар, если художествен, т. е. если правдив, — великое дело для новой, восприимчивой публики: он покажет, что есть хорошего, доброго в русском человеке, что он должен в себе беречь и воспитывать и что есть в нём дикого и грубого, с чем он должен бороться». По мысли Островского, нужно зародить в человеке «душевную жажду» — в этом лежит «начало перестройки души, т. е. начало благоустройства, введение нового элемента, умиряющего, уравнивающего, — введение в душу чувства красоты, ощущения изящества». В современной жизни «холодно», нужно выгнать «остуду» из сердец людей. Вот задача театра.

У Островского «маленькие люди» наделены даром слова. И самое главное в его пьесах — это звучание и смысл слова. Слово обычно бывает средством изображения, а у Островского слово — предмет изображения. (Лесков: «Человек живёт в слове»). Самое главное — не то, что рассказано о герое, а то, как говорит герой о

себе, о жизни, о людях. Эти пьесы нужно не смотреть, а слушать. Здесь нужно не следить за тем, что произойдёт, кто вбежит, кто уйдёт, кто что в руку возьмёт, кто за кем гоняется. На этом держались пьесы до Островского. У него же есть события, но пьесы держатся на самовыражении героя. Способы разные:

- 1) социальное самовыражение;
- 2) психологическое самовыражение.

И эти две сферы разделяются. Есть люди с душой, с мыслями (психологическое самовыражение). И есть недочеловеки, самодуры (социальное самовыражение).

У Островского достаточно герою одну только фразу сказать, и уже ясно, кто он таков. Купец-самодур о своей дочери: «Моё детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю». Добролюбов заметил, что самодурство — выражение не внутренней силы, а окружающего бессилия. И всё это выражено в одной фразе. В диалогах выражены и характеры, и социальный статус говорящих:

У с т и н ь я Н а у м о в н а. Здравствуй, живая душа! Каково попрыгиваешь?

П о д х а л ю з и н. Что нам делается-с. *(Садится.)*

У с т и н ь я Н а у м о в н а. Мамзельку, коли хочешь, высватаю!

П о д х а л ю з и н. Покорно благодарствуйте, — нам пока не требуется.

У с т и н ь я Н а у м о в н а. Сам, серебряный, не хочешь, — приятелю удружу. У тебя ведь, чай, знакомых-то по городу, что собак».

А это уже слова свахи о себе самой: «Я дама разухабистая». Да и не просто какая-то баба, а «дама», из дворянского обедневшего круга.

В театре нужно не мешать слушать Островского, не заглушать слова действием, тогда явится настоящий Островский.

Диалог у Островского имеет свои «изюминки». Это необыкновенно выразительные слова у людей с примитивным сознанием. Диалоги в «Не было ни гроша, да вдруг алтын»: Елеса — мещанский недоросль, и Петрович, мелкий стряпчий, адвокат по мещанским делам. Их разговор состоит из вопросов — ответов, присутствует судебный элемент (сказался опыт работы Островского в суде):

«Е л е с я. Адвокат, выручай! Попался, братец!

П е т р о в и ч. В каком художестве?

Е л е с я. Купеческую дочь поцеловал.

П е т р о в и ч. Дело — казус. Какой гильдии?

Е л е с я. Третьей.

П е т р о в и ч. Совершенных лет?

Е л е с я. Уж даже и сверх того.

П е т р о в и ч. По согласию?

Е л е с я. По согласию.

П е т р о в и ч. Худо дело, да не очень. А где?

Е л е с я. В саду у них.

П е т р о в и ч. А как ты туда попал?

Е л е с я. Через забор, друг.

П е т р о в и ч. Шабаш! Пропала твоя голова.

Е л е с я. Ох, не пугай, я и так пуганный.

П е т р о в и ч. Непоказанная дорога — вот что! Тут с их стороны большая придирка.

Е л е с я. Придирка?

П е т р о в и ч. Но и с нашей крючок есть.

Е л е с я. Какой, скажи, друг?

П е т р о в и ч. Ты держись за одно, что ногами ты стоял на общественной земле.

Е л е с я. На общественной?

П е т р о в и ч. На общественной. А только губы в сад протянул».

«Е л е с я. Петрович, погибаю.

П е т р о в и ч. Опять?

Е л е с я. Ещё хуже.

П е т р о в и ч. Иль уголовщина?

Е л е с я. Она самая. Фетинью Мироновну окрасил.

П е т р о в и ч. Каким колером?

Е л е с я. Да всё одно.

П е т р о в и ч. Нет, брат, разница.

Е л е с я. Сажей, друг.

П е т р о в и ч. Худо!

Е л е с я. Голландской.

П е т р о в и ч. Ещё хуже. Ну, плохо твоё дело! Ты бы лучше в какую-нибудь другую.

Е л е с я. Почему так, скажи, братец?

П е т р о в и ч. Тут вот какой крючок! Окрась ты её в зеленую или в синюю: можно сказать, что без умыслу. А сажа! Что такое сажа? Её и в лавках-то не для краски, а больше для насмешки держат. Тут умысел твой видимый».

В этих диалогах много смешного, но всё это обыкновенно в том мире, где живут герои Островского. И это обыкновенное для них — для читателя дико, нелепо, смешно. На сцене — перевёрнутый мир. Но смех драматурга добродушен. Он не обличает, он удивляется. Его герои ниже обличений. Смешно потому, что у них совершенно иные нормы, чем у зрителя. И это черта юмора Чехова. Чехов: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем» (письмо А.Н. Плещееву, апрель 1889 г.)

Здесь смех не обличения, но это не значит, что он менее ценен для зрителя. Это смех над абсурдами жизни. «Свадьба с генералом» Чехова — те же темы. На свадьбу нужен генерал, цена его — 25 рублей. Это всё в порядке вещей. Мать невесты: «Но какие неосанистые... заваляшенькие... Гм... Никакой строгости в виде и даже еполетов нету... Гм... Ну, всё равно, не ворочаться же, какого бог дал... Так и быть, пожалуйста, ваше превосходительство! Слава богу, хоть орденов много...» Это жестоко, но это не столько вызывает возмущение, сколько недоумение: да зачем же на свадьбу нужен генерал?

Это ничтожный, странный и непонятный мир, но внутри себя он логичен и упорядочен по своим законам. В нём есть законы и на то, каким колером можно человека красить, и на то, что свадьба без генерала просто невозможна.

Феклуша: «И суды там несправедные. Так и говорят: суди меня, судья несправедный». И это кажется реальным в стихии жизни героев Островского.

Новое у Островского: люди с настоящей живой душой, для которой нужно психологическое раскрытие. Особенно это важно в связи с восстановлением любовной темы простых людей.

«Бедная невеста» (1851). Тургенев написал о ней в 1852 г. критическую статью, — она, правда, с политической подпалинкой (у них были разногласия: один — западник, другой — славянофил). Но Тургенев сказал, что в пьесе «затронута одна струна, которая до сих пор в области искусства издавала только слабые звуки, а именно: струна наивности, нецеремонности, какой-то детской откровенности в эгоизме». И это на первых порах шокировало Тургенева. Бедная невеста полюбила молодого лоботряса Мерича, который имеет одно достоинство: он красив. У неё безвыходное положение: ей либо нужно идти за чиновника с состоянием Беневоленского, либо Мерич должен её спасти и жениться на ней. Она ему говорит, что нужно вечером дать ответ:

«М а р ь я А н д р е е в н а. Что теперь делать? Маменька говорит, что нам будет жить нечем. Единственное средство — пожертвовать собой, выйти за Беневоленского. Я не могу опомниться, нынче я должна дать ответ.

М е р и ч. Скажи же мне, Мери, сделай милость, чего тебе от меня хочется?

М а р ь я А н д р е е в н а. Владимир, опомнись, что ты говоришь! В какое ты меня ставишь положение! Мне стыдно за себя. Я тебе, как другу, рассказываю своё горе, а ты спрашиваешь, чего мне хочется! Что же мне сказать тебе: женись на мне? Пощади меня!»

Тургенева возмутила такая прямота. Ему казалось, что это неэстетично, ведь она же чуть ли не сама ему навязывается.

Тургенев отметил приём характеристики героев Островского — снабжать каждого одними и теми же повторяющимися словами, и назвал это «ложно тонким психологическим анализом». «К чему, спрашивается, человеку с талантом г. Островского приклеивать своим героям такие ярлыки, напоминающие свитки с словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинках! <...> такого рода мелочная разработка характера неистинна, — художественно неистинна, при всей своей внешней вероятности, и нам кажется, что именно этот упрёк более всех других должен быть чувствителен г. Островскому, при явном стремлении его таланта к простоте и правде».

Тургенев счёл особенно неудачными прямые объяснительные монологи, требовал убрать описание прямых чувств героев: «Мне и стыдно и весело», «как мне совестно за себя!», — это надо выразить иначе. «Это — психология, скажут нам; пожалуй, но психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и тёплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой».

Тургенев похвалил сцену разрыва Марии Андреевны с Мерицем: он уходит, героиня остаётся поначалу одна, плачет, потом садится играть с другим молодым человеком в дурачки, выигрывает, смеётся. Лишь один раз задумывается, приложив платок к глазам, и вдруг спрашивает: «Кому ходить, мне?» Это сильная сторона пьесы Островского: «нам дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа». И Островский принял к сведению такую оценку и пожелание Тургенева развить дальше такую манеру.



«Лес». Аксюша, выражая свою любовь, показывает на грудь и говорит: «Пусто как-то вот здесь...»

«Гроза». Речь Катерины обычна, но она требует глубоких комментариев постановки. Катерина высказывает Варю свою любовь к Борису в неожиданных словах:

К а т е р и н а. *(Молчание.)* Знаешь, мне что в голову пришло?

В а р в а р а. Что?

К а т е р и н а. Отчего люди не летают?

В а р в а р а. Я не понимаю, что ты говоришь.

К а т е р и н а. Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь? *(Хочет бежать.)*»

К а т е р и н а. ...кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...

В а р в а р а. Только не с мужем.

К а т е р и н а. А ты почём знаешь?

В а р в а р а. Ещё бы не знать.

К а т е р и н а. Ах, Варя, грех у меня на уме!»

Островский сделал сценичным то, что раньше было несценичным, как Некрасов сделал поэтичным то, что раньше не считалось поэтичным. Островский сделал сценичным само театральное слово.

У Островского в качестве сценичного материала появляются даже письма. Раньше письма нужны были лишь для того, чтобы герой узнал о смерти дядюшки в Тамбове.

«Свои собаки дерутся, чужая не приставай!» Со сцены звучат тексты сразу трёх писем. Молодой человек написал купчихе-вдове письмо, по её выражению, «безо всякого охальства», а в конце «стих прибавил». Стихом-то, говорит сваха, он её и убедил. Она со свахой шлёт ему ответ: «Вы пишете, что, может, ваше письмо будет неприятно, но ежели бы оно было неприятно, вам бы, напротив того, ничего не отвечали. Поймите из этого!» Молодой человек в восторге: «Маменька! Что же это такое, я вас спрашиваю? Умереть! Больше ничего не остаётся. Да я когда-нибудь и умру от этого».

А в это время приходит купчихе бурно-романтическое письмо от её бывшего любовника: «Если я и теперь не дождусь от вас ответа или приглашения, то — вы меня знаете, я человек решительный — вам придётся отвечать за меня перед богом, правительством и публикой.

Мрачную душу мою стерегут злые демоны; я отдал её им на жертву; я чувствую их приближение. Пистолет заряжен и ждёт меня; я с радостью встречу смерть и с адским хохотом закрою глаза свои».

И это опять характеристика персонажей с помощью слова.

Но есть и другие слова. Слова, исходящие из человеческого сердца. Это слова простые, несколько наивные и искренние. Это слова людей, которые не знают самих себя и не могут выразить, что с ними происходит. И зритель сам должен понять, что с ними происходит.

Слова героев наивны, беспомощны и поэтичны. И часто критики досказывают то, что не досказано на сцене, объясняя и героев, и их поступки.

Если Катерина говорит «Отчего люди не летают?» — то надо переводить, что ей тоскливо в доме Кабанихи. Добролюбов заметил, что Катерина не может выразить свои чувства, а Варвара подсказывает ей мысль, и Катерина вопросом «А ты почём знаешь?» признаёт её правоту.

Монолог с ключом, который ей дала Варвара. Сначала — боязнь греха, затем «Вот так-то и гибнет наша сестра-то», затем размышления о том, из-за чего гибнет, и вдруг: «Да что я говорю-то, что я себя обманываю?» Добролюбов говорит, что она давно на всё решилась, а этот монолог уже не душевная борьба, а поиски себе оправдания: «В неволе-то кому весело! <...> Живу, маюсь, просвету себе не вижу».

В критической литературе можно встретить различные толкования поведения героев Островского. И все эти толкования порождены недосказыванием автора, его отказом наизнанку вывёртывать душу героя. Слово драматурга оставляет большое психологическое поле, его можно объяснить и истолковать по-разному.

Сцена последнего прощания Катерины и Бориса. Катерина уже решилась на смерть. Борис уезжает, он не может её спасти. А Катерина просит у него прощения, — уж не за те ли муки, которые он будет переживать после её смерти? Её высший градус волнения выражен тем, что она вдруг забыла, что хотела сказать. Потом, успокоившись, она просит, чтобы по дороге Борис всех нищих одаривал и просил молиться за её грешную душу (она уже решила уйти из жизни). Оставшись одна, она уже думает о своей смерти, о своей будущей могиле. Она рисует тихую и спокойную картину: «Так тихо! так хорошо. Мне как будто легче. А об жизни и думать не хочется. Опять жить? Нет, нет, не надо... нехорошо!» («нехорошо» — как об обычном деле).

Она уже далека от жизни. Она уже представляет и свою смерть: «Руки крест-накрест складывают... в гробу! <...> поют где-то. Что поют? Не разберёшь...» Пения никакого нет, это всё у неё в душе звучит, зритель этого не слышит, он догадывается по её словам. Она ничего выразить не может, не может вспомнить что-то важное, что хотела сказать Борису перед смертью, не может объяснить, что поют. Это невыразимо, и зритель должен это понять душой, а не услышать объяснение со сцены.

Поздний Островский доходит почти до немоты в своих пьесах. «Не от мира сего» — попытка на сцене изобразить психопатию, модное состояние того времени. Героиня Ксения — человек из какого-то иного, более высокого мира. Для таких людей слово звучит почти на грани импрессионизма, полно провидений, пророчеств. Ксения замужем за обыкновенным беспутным человеком. Была ссора, она уезжает. Потом возвращается и находит мужа совсем другим человеком. Он любит её, готов стать её учеником во всём, жить её интересами. Друг же его считает, что человек не должен прекращать холостых веселий после женитьбы, ведь «он член общества и нарушать своих обязанностей по отношению к кружку, к которому он принадлежит, не должен». И этот весёлый человек страшен Ксении, она считает, что он пришёл по её душу.

У мужа есть два неоплаченных счёта для m-le Клеманс из прошлой разгульной жизни. И делают так, чтобы эти счета попались в руки Ксении. Это на неё действует, как физический удар:

*«К с е н и я. (Хватаясь за грудь.) Ай! Ах, боже мой! (Протирает рукой глаза и опять рассматривает счета, потом кладёт их на столик и, медленно поднявшись с кресла, проходит несколько шагов.)* Что это? Что это со мной? Я как будто забыла, что... Что, что я забыла? Да! *(Осматривает своё очень дорогое платье.)* Нет, я не сплю... Я одета... хорошо одета... Зачем я так оделась? Да... мы хотели ехать на вечер... Что ж мы не едем? Ах, да, я сделалась нездоровая... Да, да, да, помню теперь... Меня ужалила змея... Где змея? *(Осматривается кругом.)* Да какая змея? Откуда она?... О, нет! Это я говорила про змею... Он сказал: отдохни, успокойся... прими капель! А я не легла... Надо успокоиться. *(Садится в кресло.)* Я отдохну, успокоюсь... вот так... *(Машинально берёт со стола один из счетов и прочитывает про себя.)* Ай! я умираю! *(Без чувств опускается на спинку кресла.)*

К о ч у е в. Что такое? Что такое? Ей дурно! Спирту дайте, спирту! Ксения! *(Увидав счета.)* О, какое гнусное, гнусное коварство! Это убийство! Ксения, Ксения!

Ксения открывает глаза.

Она жива, она не умрёт. Ксения, не умирай, не умирай!  
(Показывает ей счета.) Это коварство, коварство! Ничего этого нет.

К с е н и я (тихо). Этого нет?

К о ч у е в. Нет, нет, милая Ксения. Одну тебя, одну тебя люблю я.

Ксения говорит, что любит его и прощает. И умирает. Жить ей уже невозможно. Всё уже сказано и сделано, всё прощено. Ей больше уже нечего было делать в этом мире. Но, к сожалению, из этой жизни один уход — смерть.

Островский писал П.А. Стрепетовой, как это нужно изображать. Никаких метаний и судорог. Она должна лишь говорить медленнее и положить руку на сердце (ей ведь больно), а когда умирает, лишь глубже опускается в кресло, и падает её рука.

Многое из этого уже предвещает Чехова.

У Ксении путаются мысли, она как будто забывает самое для себя важное. Катерина при прощании с Борисом не помнит, что она хотела сказать ему: «Что-то я хотела сказать! вот забыла! Что-то нужно было сказать! В голове-то всё путается, не вспомню ничего». У Чехова в сходной манере разработан монолог Нины Заречной в последнем действии «Чайки»: «Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову.) Я — чайка... Не то. Я — актриса. Ну, да! <...> Это не то... (Трёт себе лоб.) О чём я?..» Опять на сцену выведена героиня, у которой путаются мысли в минуту высшего волнения. Это уже новый сценический приём показа психологии героя, когда говорит не слово, а молчание, паузы, невысказанные слова.

Чехов опирался на достижения Островского, но создал совсем иной театр.

\* \* \*

На этом тема Островского в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» завершилась, и Бялый переходил к теме «Чехов и Тургенев», центром которой становился анализ поэтики пьесы «Месяц в деревне». Но начатый здесь разговор о Чехове и Островском был продолжен в обстоятельном очерке «“Пути, мною проложенные...” А.П. Чехов», вошедшем в книгу Бялого «Чехов и русский реализм». 15-я глава этого очерка, посвящённая чеховской «Чайке», заканчивалась сопоставлением «Чайки» с «Грозой» и

«Бесприданницей»: речь шла уже не об общих тенденциях поэтики, а о конкретных текстовых сопоставлениях произведений двух русских драматургов. Таким образом бяловская концепция темы «Чехов и Островский» получила под его пером окончательное оформление. Думается, будет уместно закончить нашу публикацию этим отрывком из книги — точным словом Григория Абрамовича Бялого<sup>12</sup>.

А. Г.

<...> давно было отмечено, что само название пьесы Чехова («Чайка». — А.Г.) связано с Островским: героиню «Бесприданницы» зовут Ларисой, а это греческое имя значит «чайка», она живёт на берегу реки и погибает, как подстреленная чайка. Ещё более глубокие связи можно обнаружить между «Чайкой» и «Грозой». В пьесе Чехова есть прямые переключки с драмой Островского. Нина в прощальном разговоре с Трепьевым говорит: «Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне всё каждую ночь снится, что вы смотрите на меня и не узнаете». Катерина в «Грозе», тоже в состоянии душевного смятения, говорит Борису очень близкие слова: «... Вот мне теперь гораздо легче сделалось; точно гора с плеч свалилась. А я всё думала, что ты на меня сердиться, проклинаешь меня...» Далее она пытается вспомнить что-то важное, но это ей не удаётся: «Да нет, всё не то я говорю; не то я хотела сказать!» Потом опять: «Постой, постой! Что-то я тебе хотела сказать! Вот забыла! Что-то нужно было сказать! В голове-то всё путается, не вспомню ничего». И наконец она доходит до истины: «Да, так... Я вспомнила». О чём же? До этого она думала, что жить больше нельзя, «не надо... нехорошо». Она «вспомнила», значит, о своём решении уйти из жизни. Сознание вытесняло эту страшную мысль, но она всплыла в памяти и сделала своё дело.

У Чехова речь Нины разработана в том же психологическом и стилистическом ключе. «Я — чайка. Нет, не то. (*Трёт себе лоб.*)». И дальше: «Меня надо убить. (*Склоняется к столу.*) Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (*Поднимает голову.*) Я — чайка. Не то. Я — актриса». Ответ, значит, как будто найден: не чайка, но актриса, не гибель, но крест и долг. Однако потом тревога вспыхивает с новой силой: «Я чайка. Нет, не то. Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа. Это не то... (*Трёт себе лоб.*) О

<sup>12</sup> Далее: *Бялый Г.* Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 81–84.

чём я?..» И дальше о сцене, об умении терпеть, о вере, о неизбежной любви к Тригорину, ещё более сильной, чем прежде, вновь всплывает поэтому на поверхность сознания тригоринская фраза «сюжет для небольшого рассказа», потом воспоминания о прежней радостной и чистой жизни, о пьесе Треплева, слова о мёртвом мире, обо всех жизнях на земле, которые, «свершив печальный круг, угасли», и поспешное бегство — от Треплева, от своего прошлого, от себя самой.

Сходство с Островским слишком очевидно, чтобы оно могло быть случайным. Совпадают все элементы сцены последнего прощания в обеих пьесах: и боязнь героини, что человек, любивший её, теперь её ненавидит, и душевное смятение, и путаница мыслей, и стремление вспомнить что-то, найти единственно важное слово, и общий рефрен «не то, не то».

Сцена последнего прощания у Островского написана ажурнее и проще, чем у Чехова. У Островского героиня говорит: «Умереть бы теперь!» — у Чехова: «Меня надо убить». Катерина, встретившись с Борисом, подбегает к нему и плачет у него на груди, а потом после молчания ведёт себя с удивительной внешней сдержанностью. Нина Заречная рыдает, трёт себе лоб, в волнении пьёт воду, говорит сквозь слёзы. Катерина, сказав Борису короткое «прощай!», «проводит его глазами и стоит несколько времени задумавшись», Нина читает длинный монолог из пьесы Треплева, потом «порывисто обнимает» его и убегает. Со времени «Грозы» прошло тридцать пять лет, утекло много воды, жизнь стала более сложной и нервной, запутались жизненные судьбы и человеческие отношения. Нина любит двоих, что было бы невозможно в мире Островского. Прежняя ясность чувств и стремлений исчезла. Прежде было понятно, кто притеснитель и кто жертва, кто друг и кто враг, кто счастлив и кто несчастен, теперь стали несчастны все, и никто в отдельности в этом не повинен, разве только дьявол с багровыми глазами, о котором говорит доктор Королёв в «Случае из практики», а ещё раньше Треплев в пьесе о Мировой Душе. В драме Островского Борис остался жить, Катерина покончила самоубийством, в печальной комедии Чехова ушёл из жизни Треплев, Нина осталась, чтобы нести крест, не боясь жизни, и верить в своё призвание, чтобы было «не так больно». Для этого нужно много сил и мужества, а она «так утомилась», а жизнь так тяжела. «Груба жизнь!» Справится ли она с нею, — мы не знаем.

Событийная сторона пьесы необычна: судьбы героев в ней не досказаны. Так, причина самоубийства Треплева не поддаётся однозначному толкованию. Что толкнуло его на этот шаг? Неудачная

любовь, разочарование в своих творческих силах, ложность его пути в искусстве? Прямых ответов пьеса не даёт. Характерно также, что самоубийство Треплева хотя и заканчивает пьесу, но не подводит под ней последнюю черту, так как «Чайка» — не пьеса о Трепеле, в отличие, например, от «Иванова», где заглавный герой играл централизирующую роль. Судьба других героев «Чайки» не завершена. Что ожидает Нину Заречную, как сложится жизнь Маши, — об этом можно только догадываться. «Чайка» построена в соответствии с общим чеховским принципом изображения жизни как процесса, не разложимого на замкнутые, законченные эпизоды. С.Д. Балухатый отметил, что драматизм переживаний и ситуаций в «Чайке» «создаётся по принципу неразрешения в ходе пьесы завязанных в ней взаимных отношений лиц»<sup>13</sup>. Эту особенность «Чайки» увидели и некоторые проникательные современники. Так, А.Ф. Кони сказал в письме к Чехову, что его «Чайка» «прерывается внезапно, оставляя зрителя самого дорисовывать себе будущее». «Так кончаются, — писал он, — или, лучше сказать, так обрываются эпические произведения»<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Балухатый С.Д. Чехов-драматург. Л.: 1936. С. 135–136. Ср. приведённый там же отзыв рецензента о «Дяде Ване»: «Недоконченность, как идея пьесы, есть в то же время и форма чеховского творчества» (с. 166). – Примеч. Г.А. Бялого.

<sup>14</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. М.; Л.: 1932. Т. 9. С. 349 (комментарии С.Д. Балухатого). – Примеч. Г.А. Бялого.

**А.П. СКАФТЫМОВ О МОТИВАХ ЛЮБВИ И СТРАДАНИЙ  
В ПОСЛЕДНИХ ПЬЕСАХ  
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА**

**Аннотация.** В статье предпринимается реконструкция размышлений А.П. Скафтымова, высказанных им в лекциях о театре А.П. Чехова и связанных с обнаружением предчувствия чеховских принципов драматургического письма в последней пьесе А.Н. Островского «Не от мира сего».

**Ключевые слова:** А.П. Скафтымов, мотивы любви и страданий, А.П. Чехов, «Вишнёвый сад», А.Н. Островский, «Не от мира сего».

PROZOROV, V.V.

**A. P. SKAFTYMOV ABOUT THE MOTIFS  
OF LOVE AND SUFFERING IN THE LATE PLAYS BY  
A. N. OSTROVSKY AND A. P. CHEKHOV**

**Abstract.** The article attempts to reconstruct Aleksandr Skaftymov's reflections which he gave in his lectures on Chekhov's theatre. These reflections are connected with the discovering of anticipation of Chekhov's stagecraft principles in Ostrovsky's last play *Not of this world*.

**Keywords:** A. P. Skaftymov, motifs of love and suffering, A.P. Chekov, *The Cherry Orchard*, A.N. Ostrovsky, *Not of this world*.

Любовь и страдания человеческие — нераздельность и неслиянность этих всеобщих и уникальных состояний очевидна и в жизни, и в искусстве. Мировая сценическая словесность спокон веков предьявляет неисчислимо трепетные оттенки переплетения этих мотивов. Благодатную почву для подобных наблюдений открывают нам театры А.Н. Островского и А.П. Чехова, а проникновенные наблюдения по поводу интересующей нас темы содержатся в литературоведческом наследии А.П. Скафтымова.

Тема любви получает мощно-патетическое звучание в скафтымовской статье 1923 г. «Тематическая композиция романа «Идиот»»: «Любить — вот умение быть счастливым. Человек любви ищет, потому что радости ищет. Счастливое сердце — любящее сердце. Любовь сама по себе есть высшее благо. <...> Но всегда жаждущий любви и всегда готовый любить, человек знает больше



неутолённую тоску любви, чем саму любовь, тоску скрытую, безмолвную, стыдящуюся»<sup>1</sup>.

Сокровенному мотиву разлада между желанным и данным позже суждено будет стать определяющим у Скафтымова в обозначении конфликтной природы чеховских пьес: «Самые дорогие для личности чаяния, которыми и ради которых только и жив человек, обречены к сокрытию, к глухой тайне и, данные для радости и счастья, питают только тоску и боль»<sup>2</sup>. Один из основных, всепобеждающих в творчестве и горестно обнаруживаемых в личной судьбе Скафтымова — «стержневой мотив»<sup>3</sup> любви как неутолённой радости и счастья жизни<sup>4</sup>. По-разному являет он себя в мире Островского и Чехова.

Скафтымов полагает, что до Чехова в бытовой русской драме заметна «поглощённость и заслонённость быта событиями»<sup>5</sup>. Вся сюжетно-композиционная диалогическая фактура пьес, вся их конфликтопорождающая энергия подчинена центральному событию. Само событие, «вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обыденного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт». Тут стоит только уточнить: событие часто не столько заслоняет и вытесняет быт, сколько бытом насквозь пронизано и бытом обусловлено. Быт проявляет себя в способах характеросложения, в жанрово-речевых, сценографических (подсказанных соответствующей системой ремарок), внесценически-знаковых бытописательных приметах. Каждая пьеса в дочеховскую эпоху «предназначена к выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства», а действующие лица «в основном являются или носителями изображаемого порока, или его жертвами»<sup>6</sup>.

По Скафтымову, с драматическими страданиями у Островского всегда «связывается представление о чьей-то виновности». Конфликт

<sup>1</sup> *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 172.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 321.

<sup>4</sup> *Прозоров В.В.* «Чайка» А.П. Чехова в научном творчестве и в жизни А.П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта. По мат-лам Третьих междунаrodn. Скафтымовских чтений: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 43–54.

<sup>5</sup> *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 373.

<sup>6</sup> Там же. С. 374.

складывается из столкновения «здоровых, честных и чистых человеческих желаний с тёмной, порочной или злой силой». К этим «двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв»<sup>7</sup>. Так или иначе, но везде «пороки и добродетели ясно разграничены»<sup>8</sup>.

В последней пьесе Островского «Не от мира сего» (1885), вобравшей в себя многие узнаваемые авторские приёмы письма (темы, сюжеты, соотношения характеров, композицию)<sup>9</sup>, обнаруживается некая словно бы усталая исчерпанность и некоторая заметная видоизменённость подобного способа сценического жизнеустройства. Героиня «семейных сцен» (авторское обозначение жанра пьесы) умирает под влиянием, под напором «злодейств» дурных персонажей... Ей «не хватает воздуха» в этой дрянной жизни. «Где дело о деньгах идёт, там людей не жалеют», — скажет добродетельный Макар Давыдыч Елохов (V, 438). И ничего вроде бы не предвещает ещё Чехова. Общий, беглый взгляд на последнюю пьесу создателя русского театрального репертуара вполне согласуется с таким заключением. Однако у А.П. Скафтымова было, по всей вероятности, своё особое отношение к этому произведению.

Отметим попутно одно чрезвычайно пронизательное наблюдение, сделанное Ю.В. Лебедевым. Само пристрастие Островского к «сценам» и «картинам» свидетельствовало о том, что в драме его привлекает «не столько итог, сколько сам процесс рождения драматического в повседневном потоке жизни», «ощущение врасплох застигнутой жизни»<sup>10</sup>.

\* \* \*

На 3-м году филологического обучения в Саратовском государственном университете (1959/60 учебный год) встал перед нами вопрос о выборе соответствующего литературоведческого спецкурса. Талантливый, неформальный и в высшей степени надёжный наш друг и блистательный учёный-педагог А.А. Жук<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Там же. С. 382.

<sup>8</sup> Там же. С. 386.

<sup>9</sup> *Ермолаева Н.Л.* «Не от мира сего» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 287–288.

<sup>10</sup> *Лебедев Ю.В.* О национальном своеобразии драматургии А.Н. Островского // *Лебедев Ю.В.* Православная традиция в русской литературе XIX века: Сб. науч. ст. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. С. 194.

<sup>11</sup> Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к

посоветовала студентам семинара Е.И. Покусаева<sup>12</sup> записаться к доценту Л.П. Медведевой<sup>13</sup>. В параллель с ней были и другие, не менее, если не более достойные, яркие и опытные лекторы, но рекомендацию свою Алла Александровна объяснила очень просто: «Скафтымова, увы, ваше поколение уже не слышало<sup>14</sup>. А Лидия Павловна, обладая удивительной стенографической способностью, в числе многого другого тщательнейшим образом, аккуратно, педантично, день за днём фиксировала лекции Александра Павловича, в том числе, и о драматургии Чехова и его предшественников. Идите к ней, записывайте, думайте и умудряйтесь!»

Многие из наших сокурсников выполнили этот наказ А.А. Жук и были вознаграждены интересными материалами, которыми снабдила нас Л.П. Медведева. Лидия Павловна обладала ещё и замечательными навыками неназойливой лекционной начитки-диктовки. С течением времени эти записи, на мой взгляд, обрели особую цену, порой дополняя наши представления о взглядах Скафтымова на Чехова в истории отечественной драматургии.

Так, спустя годы моё внимание обратила на себя следующая запись, сделанная вслед за Л.П. Медведевой: «Остр<овский> и Чехов. “Не от мира сего” — посл<едняя>, не самая сильная, хотя и мастерски крепко сотканная пьеса Остр<овского>. Словно бы исчерп<ывает> возможности дочех<овской> драм<атургии>. Носители пороков даны, как и прежде, в абсолютных выражениях. На первый план вынесены страдания героини, которую по-настоящему не понимают ближние. Она замкнута на своих пережив<аниях>. Погибает, не в силах вынести чужд<еской> неправды. Её муж — слабохарак<терный> человек. Соответствовать её нравств<енным> требованиям он не в силах. Прежняя драмат<ургическая> эстетика обнаруживает свою предельность в изображении наст<оящей> драмы жизни. Здесь обид<енное> самочувствие гл<авных> героев пока ещё не стало в ткани пьесы величиной самодовлеющей. Хотя и начинает преобладать иной оценочн<ый> свет, иная общая тревожно-грустная эмо<циональная> настроенность, иная направляющая авт<орская> заинтересованность».

Вот собственно и весь восходящий к Островскому фрагмент биографического словарю / Сост.: В.В. Прозоров, А.А. Гапоненков; Под ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 97–101.

<sup>12</sup> Там же. С. 194–200.

<sup>13</sup> Там же. С. 140–141.

<sup>14</sup> С 1953 г. А.П. Скафтымов трижды, год за годом, подавал в ректорат Саратовского университета прошения об отставке. В 1955 г. отставка была принята. С 1 сентября 1955 г. А.П. Скафтымов завершил свою педагогическую работу в СГУ.

лекции, посвящённый интересующей нас теме. За исключением ещё одной заключительной записи, видимо, не вызвавшей в ту пору особого моего внутреннего отклика и потому оборванной, что называется, на полуслове: «Ксения Вас<ильевна>, героиня <пьесы> Остр<овского> “Не от мира сего”, и Любовь А<ндреевна> Р<аневская>... Ничего общего? Разн<ые> характеры и разн<ые> судьбы... Точки соприкос<новения>? Любовь и страд<ания>. Страдающий лиризм...»

Попробую, однако, исходя из общего контекста размышлений Скафтымова о драматургии Островского и Чехова, осторожно восстановить конспективно обозначенные линии мысли.

\* \* \*

По убедительной логике и точному определению Скафтымова, события в пьесах Чехова «не являются узлами всеобщей сосредоточенности»<sup>15</sup>. Разномасштабные события на чеховской сцене происходят постоянно. События эти заметно влияют на самочувствие и настроение героев, сильно задевают их за живое и даже способны предопределять судьбы человеческие. Герои знакомятся, встречаются после долгой разлуки, сближаются, соприкасаются, влюбляются, выясняют отношения, спорят, публично предаются трогательным воспоминаниям, с тревогой и воодушевлением размышляют о будущем, расходятся-расстаются...

Сменяя друг друга, все эти событийные акты и жесты образуют по-своему организованное и напряжённое драматическое течение будничной жизни, но не становятся фокусами-центрами сценических представлений, ввергающими в свой конфликтный водоворот всех действующих лиц. Каждый остаётся сам по себе в этом мире грустно-одушевлённых разрозненностей. У Чехова «нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою»<sup>16</sup>.

Поздний Островский, по наблюдениям Скафтымова, оставаясь верным своим драматургическим принципам, вместе с тем исподволь и, разумеется, невольно намечает едва различимые точки соприкосновения с будущим Чеховым.

<sup>15</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова. Указ. изд. С. 375.

<sup>16</sup> Там же. С. 388.

Вероятно, происходит это и в связи с изображением устоявшихся правил жизни, неизменных обстоятельств, в которых протекает будничное, преимущественно досуговое купеческое время героев — «тузов, миллионщиков» (V, 439), привыкших здравствовать-поживать широко и шумно. Порочные герои у Островского «в собственном сознании часто не отдают себе отчёта в низменности своих понятий и ничтожестве интересов». Дурные дела и поступки, как правило, «ими совершаются с полным благодушием и уверенностью в своей правоте и добродетели»<sup>17</sup>. Так, в их представлении, приятно и комфортно, так положено-заведено на белом свете, и иначе быть не может. Лакей Мардарий рассуждает: «Уж важней наших делов нет-с. Потому как через ихние руки большие миллионы свой оборот имеют». И ещё: без денег у человека «крыльев нет. И рад бы полететь, да взяться нечем». Людям богатым, обширного достатка, у кого «состояние даже сверх границ», свой закон писан: «что им в голову пришло, сейчас подай! О цене не спрашивают» (V, 427). Речь идёт о сытых барских утехах: о раздолье провинциально-светской жизни, об увлечении легкомысленными французскими «оперетками», их исполнительницами, о пикниках с дамами, шампанском рекой, букетах «прямо из Ниццы, фруктах, рыбе тоже из Франции» (V, 428). Вырваться из этого бурного течения жизни можно, лишь прогуляв своё состояние. «Прожил состояние, вот и философствую, — признаётся один из героев пьесы “Не от мира сего”. — Что ж больше-то делать? Всё-таки занятие. А будь у меня деньги, так кто б мне велел? С деньгами философией заниматься некогда, другого дела много» (V, 428).

В последней пьесе Островского самое впечатляющее событие, заключительный трагический аккорд — смерть главной героини. Непосредственное представление зрителю событийных линий, ведущих к финалу, очевидно ослаблено. Наглядно демонстрируются только козни претендента на семейное наследство прыткого Барбарисова. О важных событиях в своей жизни герои с разной степенью одушевления беседуют, их обсуждают, оценивают, спорят, по поводу предполагаемых событий (покупки имения в Крыму) строят планы, радуются, печалются, делятся сокровенным, собираются передохнуть и сыграть в шахматы. Но на сцене ничего событийно явственного не происходит. Всё существенно главное (развлечения живущих на широкую ногу богачей, увлечение «оперетками» и их исполнительницами и др.) перенесено за сцену.

<sup>17</sup> Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 454.

События не заполняют собой пьесу, не выводят героев из привычного самочувствия. Даже всеми ожидаемая, после долгой разлуки, встреча Кочуева с женой происходит по воле автора во внесценическом пространстве.

На первый взгляд, в пьесе Островского есть привычное для него разграничение носителей порока и их жертв, пособников порока и защитников жертв. Но все характеризующие драматурга особенности здесь заметно приглушены и даны в новых, непривычных, неопределённых очертаниях. Симптоматично, что круг прямых, активных злодеев в этой пьесе предельно сужен и представлен в гротескно-психологических полутонах. Это прежде всего и главным образом упомянутый выше Фирс Лукич Барбарисов, «молодой человек, по наружности очень скромный», похваляющийся своей «благочестивой жизнью» и аттестующий себя так: «Что делать? Я такой человек. Я блаженный; у меня — что на уме, то и на языке» (V, 450). Интриган всеискреннейший, он предельно откровенен и даже социально-нравственную базу под свои проделки подводит: «Я и не хвастаюсь. Не титулованная особа, извините, из разночинцев. Да вот ум имею да способности» (V, 448). Ради собственных корыстных интересов, ради будущего достатка он педантично последователен и расчётлив в нескрываемых и от всей души совершаемых подлостях.

Барбарисов настырно вызнаёт интересующие его новости, касающиеся чужой жизни, выкрадывает компрометирующие его «жертву» документы, пишет, отправляет по почте, подбрасывает подмётные письма, ловко манипулирует настроением предполагаемой тёщи, впечатлительной и своенравной Евлампии Платоновны Снафидиной, от воли которой впрямую зависит будущий его достаток. При случае по-хлестаковски вызывающе прямодушно резонёрствует: «Нигде, решительно нигде на свете не найдёшь справедливости» (V, 435). Мечтая о выгодной женитьбе и не скрывая презрения к образу жизни ненавистного ему счастливирика Кочуева, Фирс Лукич легко впадает в пафос («Порок должен быть наказан» — V, 436) и во всеуслышание именуется последовательным правдоискателем: «Я такой человек: несправедливость меня возмущает; я хочу, чтоб каждый получал должное, по своим заслугам» (V, 437). Барбарисов настойчиво и безбоязненно плетёт интригу и почти что по-детски простодушно корит тех, кто пробует противостоять его хитрым замыслам: «Перестаньте хитрить-то, перестаньте хитрить-то! Не на того напали» (V, 449), — объявляет он Елохову, пробующему его понять и осадить. Нашлась для него невеста с приличным приданым. Но приданого ему мало — хочется

большого: «ведь больше-то лучше. Так или нет?» — вопрошает Барбарисов. «Конечно, лучше», — отвечает невеста. Маменька ей где-то его подыскала: «“Вот тебе жених; это твоя судьба. Полюби его!” Ну, я и полюбила <...> Скучно мне до смерти», — признаётся Капитолина Васильевна (V, 448, 449).

Муж Ксении Васильевны Виталий Петрович Кочуев — первый в составе действующих лиц «Не от мира сего»... Он и вовсе, по предложенной Скафтымовым терминологии, никакой не злодей. Фамилия намекает на непостоянство и неприкаянность героя, она как бы сливается с тем, кому принадлежит<sup>18</sup>. Кочуев, действительно, весь соткан из жизненных и житейских компромиссов. Он неустойчив в своих порывах, податлив, легко и непринуждённо перемещается от одних жизненных ценностей к другим — прямо противоположным, таскается-мотается по свету, по маскарадам да пикникам в поисках сомнительного свойства удовольствий, готов от них отказаться во имя любви к своей супруге: «чувствую, что сам перерождаюсь, становлюсь лучше; жизнь моя мне показалась пошлой, глупой; ну, просто, сам себя стыжусь» (V, 432). И тут же Кочуев вновь берётся за прежнее (опрометью мчится перед самым, им же инициированным приездом жены на очередную премьеру «оперетки»), не в силах отказать себе в привычных адюльтерных утехах и забавах, отойти от жизни, «пропитанной цинизмом» (V, 459). Оценивая свою линию жизни, себя он щадит, рассуждая в минуту откровенности о болезненном угасании жены: «Отчего-то она стала прихварывать, а потом и совсем расхворалась, нервы её совершенно расстроились. Не знаю, виноват ли я в этой её болезни, или нет. Должно быть, немножко виноват. Доктора отправили её за границу. Она до самого отъезда была очень любезна со мной, и мы расстались трогательно» (V, 431). Слабые угрызения совести и завершающий их аккорд успокоительного самопрощения... Друг дома Кочуевых, Макар Давыдыч Елохов рассуждает: «Виталий Петрович, как понадобились деньги, об жене встосковался, образ жизни переменял» (V, 438).

Кочуев верит своему красноречию и прекраснодушию, когда рисует перед Ксенией перспективу их дальнейшей благостной идиллической жизни: «Мы никогда не будем разлучаться. Где я, там и ты; куда я, туда и ты. У себя мы будем собирать только умных, солидных людей. Чтоб не было монотонно и скучно, чтоб разнообразить наши вечера, мы будем приглашать музыкантов,

<sup>18</sup> Холодов Е. Мастерство Островского. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1967. С. 196–216.

певцов, литераторов, учёных, художников, но только известных, знаменитых, — только таких, с которыми знакомство и приятно, и поучительно» (V, 460). В финале второго действия Кочуев «с волнением» признаётся в любви к своей жене, и здесь он испытывает настоящий, искренний душевный порыв. Но является его светский приятель Муругов, вступает в учтивый, но упрямый спор с Ксенией о праве мужа на автономный, независимый от жены образ жизни, и Кочуев не находит в себе сил встать на сторону Ксении: «И муж не заступился за меня. Значит, он разделяет мнение Муругова» (V, 469). В герое Островского мы видим смешение самых разных, явно противоположных жизненных состояний и переживаний.

\* \* \*

В статье «Белинский и драматургия А.Н. Островского» (1952) Скафтымов делится таким исследовательским обобщением: «Любовь всегда берётся Островским как пример и залог чистых и человеческих отношений между людьми в противоположность всему корыстному, узкому, тупому, дикому, жестокому, денежному, тщеславному и продажному, что было предметом его обличения. Свежее и чистое чувство у Островского, среди царства тёмных сил, всегда занимает страдательное, драматическое положение»<sup>19</sup>.

Какого же рода схождения-сближения мы в состоянии наблюдать в характерах и судьбах главных героинь последних пьес Островского и Чехова — «Не от мира сего» (Ксении Васильевны) и «Вишнёвого сада» (Любови Андреевны Раневской)?

Сразу же бросается в глаза их противоположность. В отличие от «хорошей, доброй, славной» и «порочной» Раневской (вспомним откровенное признание Гаева — С XIII, 212), Ксения — предельное воплощение кротости и добродетельной чистоты: она «не от мира сего». Такой представляет её автор пьесы. Предательство в любви перенести она не в силах. «Любовь слово большое», «Любовь есть высшее благо, особенно для женщины кроткой»; «Ведь это та неоценённая радость, которую ищут все женщины, а находят очень немногие» (V, 441), — признаётся Ксения приятелю мужа Елохову. Заступаясь за своего друга, Елохов старается выставить его в лучшем свете: «Я сам видел, как он плакал, когда говорил о вас. Это очень понятно: он всегда вас любил; он видит, что вас стараются разлучить, а что теряешь, то кажется вдвое дороже» (V, 441). Ксения осторожно

---

<sup>19</sup> Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского. Указ. изд. С. 460.



отводит рассуждения Елохова о влюблённости в неё Кочуева: «А то вспомнит про жену, вспомнит, что она добрая женщина, появится у него тёплое чувство, а ему сейчас уж представляется, что он влюблён. И себя обманывает, и жену. Ведь любовью можно покорить какое угодно сердце» (V, 441).

В первом действии пьесы Ксения произносит большой, страстный, проникновенный монолог, вполне объясняющий выстраданные ею представления о настоящей любви и о горькой, унижающей женщину измене: «Храм разрушен, осквернён, кумир валится с пьедестала в грязь, вера в торжество добра и честности гибнет» (V, 442). У Ксении, по словам Кочуева, — «своя логика, логика сердца» (V, 465). Но исключительно «логикой сердца» руководствуется в жизни своей и Раневская. Вспомним хотя бы её эмоционально напряжённый монолог-признание во втором действии «Вишнёвого сада»: «О, мои грехи...» (С XIII, 220).

По Скафтымову, в пьесах Чехова «страдают все (кроме очень немногих, жёстких людей)». Так, в «Вишнёвом саду» почти все действующие лица, «каждый по-своему, переживают свою одинокую неустроенность»<sup>20</sup>. Но и Ксения у Островского в пьесе «Не от мира сего» не в силах оказывается пережить свою грустно одинокую внутреннюю неустроенность и оскорблённость.

У Чехова «возвышенным желанием противостоит жизнь в её текущем сложении»<sup>21</sup>. То же происходит и с Ксенией. Вот как говорит она про женскую долю и банальную измену мужа: «Вдруг она видит, что тот, кто плакал перед ней, клялся ей в вечной любви, полюбил другую женщину, которая, кроме презрения, ничего не заслуживает. Что у неё в душе-то делается тогда?» (V, 440). У чеховских героев «состояние жизненной духовной неустроенности стало уже хроническим, влекущимся изо дня в день»<sup>22</sup>. Скафтымов так объясняет природу чеховских пьес: «Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного»<sup>23</sup>. Чехову удалось увидеть «совершающуюся драму жизни» прежде всего «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается»<sup>24</sup>. Конечно, нечто приметное всё время происходит, но прямой причинно-следственной зависимос-

<sup>20</sup> *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова. Указ. изд. С. 377.

<sup>21</sup> Там же. С. 391.

<sup>22</sup> Там же. С. 392.

<sup>23</sup> Там же. С. 389.

<sup>24</sup> Там же. С. 375.

ти случающегося на сцене и переживаемого сценическими героями нет. Болезнь и смерть главной героини у Островского тоже не находятся в прямой зависимости от той подлой интриги, которую на наших глазах и за сценой разворачивает вполне откровенный «злодей» Барбарисов. Ксения размышляет: «Конечно, можно и не умереть от такой обиды, а уж жизнь будет надломлена. Женщина делается или озлобленной, сухой, придиричивой моралисткой, или завянет, как цветок, и уж другой бури, другого мороза не выдержит, свернётся» (V, 442–443).

У Чехова «движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий»<sup>25</sup>. То же — в пьесе «Не от мира сего» Островского. Ксения с осторожностью признаётся: «А любовь... Нет, я её боюсь. Я боюсь... что поверю его любви. Мне как-то больно делается, точно притрагиваюсь к больному месту» (V, 443).

Переживания Ксении — на переднем и очень крупном сценическом плане. Переживания Раневской — поначалу скрытые, потаённые, но по мере развёртывания сценического действия всё более откровенно отчётливые: человек, имя которого в пьесе так и не прозвучит и которого она полюбила, с которым «сошлась», «обобрал» её, «сошёлся с другой». Она «пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно...» (С XIII, 220). И с новой силой звучит её откровение в третьем действии: «И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу» (С XIII, 234). У Островского Ксения — погибающая жертва безжалостно складывающихся обстоятельств жизни. Раневская у Чехова — жертва, полная надежд, любящая и всё преодолевающая ради своей любви, возвращающаяся к ней благодаря драматическим обстоятельствам жизни (продажа вишнёвого сада).

И Ксению, и Раневскую — обеих мы застаём на пределе их страстного эмоционального напряжения, обе — на краю жизни, обе над бездной. Обеим жизнь предлагает иллюзорную возможность спасения, некую отрадную перспективу. Ксения на короткое время завораживается мечтой о спасительном крымском имении. Раневской Лопухин сулит перспективу процветания, связанную с продажей имения ради в высшей степени сомнительного для неё и убийственного дачного проекта... Одна гибнет — умирает, не в

<sup>25</sup> Там же. С. 392.

силах простить измены и предательства любимого. Другая всё готова простить и возвращается, в страстном порыве уезжает к своему губителю — навстречу собственной гибели...

Мы никогда с достоверной внятностью не сможем определить строй (колебания) мысли А.П. Скафтымова, пробовавшего в лекционных тезисах сблизить и сравнить мотивные линии любви и страданий в последних пьесах Островского и Чехова. Но несомненно одно: сложная динамика драматургических исканий и невольных соприкосновений двух авторов разных культурно-исторических эпох воспринималась учёным-литературоведом в её внутренней преемственной целостности и принципиальной незавершённости.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ермолаева Н.Л.* «Не от мира сего» // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. С. 287–288.

*Лебедев Ю.В.* О национальном своеобразии драматургии А.Н. Островского // *Лебедев Ю.В.* Православная традиция в русской литературе XIX века: Сб. науч. ст. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. С. 190–208.

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к биографическому словарю / Сост.: В.В. Прозоров, А.А. Гапоненков; Под ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 288 с.

*Прозоров В.В.* «Чайка» А.П. Чехова в научном творчестве и в жизни А.П. Скафтымова // «Чайка». Продолжение полёта. По мат-лам Третьих международных Скафтымовских чтений: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 43–54.

*Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 132–191.

*Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 308–347.

*Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 367–396.

*Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 418–483.

*Холодов Е.Г.* Мастерство Островского. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1967. 44 с.

**ОТ «ЛЕСА» К «ИВАНОВУ»: ОБ ОДНОМ ЭЛЕМЕНТЕ  
ПОЭТИКИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА В СВЕТЕ  
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А.П. СКАФТЫМОВА**

**Аннотация:** В статье обращено внимание на один из ключевых образов чеховской пьесы «Иванов» — «совиноного гнезда», который перекликается с заглавно-финальным образом комедии Островского «Лес». За внешним их сходством скрывается внутреннее созвучие. Чехов преемственно воспринимает найденное предшественником и в то же время актуализирует его, наполняя соответствующим времени содержанием и переосмысливая роль в структуре произведения. Скафтымовское истолкование драматургических принципов обоих художников способствует обнаружению того, что метафорическая сторона образа леса у А.Н. Островского и переносное значение производного от него чеховского образа призваны прояснить существо конфликта: у Островского — олицетворяя силу «порока», угнетающего «жертву», у Чехова — вскрывая душную атмосферу жизни, общей для всех участников действия.

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, «Лес», А.П. Чехов, «Иванов», А.П. Скафтымов, драматургические принципы, элементы поэтики.

NOVIKOVA, N.V.

**FROM THE FOREST TO IVANOV: ABOUT AN ELEMENT OF  
POETICS OF A.N. OSTROVSKY AND A.P. CHEKHOV IN THE  
LIGHT OF A.P. SKAFTYMOV'S DRAMATURGICAL CONCEPT**

**Annotation:** The article draws attention to one of the key images of the Chekhov play *Ivanov* – the “owl’s nest”, which echoes with the title-final image of comedy by Ostrovsky *The Forest*. The external consonance is hidden behind their external similarity. Chekhov successively perceives the found predecessor at the same time, it actualizes it, filling it with relevant content and rethinking its role in the structure of the work. Skaftymov’s interpretation of the dramatic principles of both artists contributes to the discovery that the metaphorical side of the image of Ostrovsky’s forest and the figurative meaning of the Chekhov’s image derived from it are intended to clarify the essence of the conflict: Ostrovsky’s personification is the power of the “vice” that oppresses the “victim”, Chekhov – revealing the stifling atmosphere of life common to all participants in the action.

**Keywords:** A.N. Ostrovsky, *The Forest*, A.P. Chekhov, *Ivanov*, A.P. Skaftimov, dramaturgical principles, elements of poetics.

Лес — один из энергоёмких образов чеховского «Дяди Вани», до этого обыгранный в «Лешем», побудил оглянуться на «Иванова» и закономерно привёл к «Лесу» Островского. Есть смысл рассмотреть особенности художнического бытования этого образа в прямой хронологической последовательности названных авторов и произведений, с выявлением элементов притяжения-отталкивания в них, в аспекте наследования Чеховым — драматургом новой формации — того, что открыто патриархом русской драматургии и что переосмыслено из его творческого опыта. При этом обратимся к скафтымовскому истолкованию драматургических принципов обоих художников, распознавая его существо применительно к отдельным элементам поэтики.

Чехов и Островский, представляющие собой разные эпохи в развитии отечественной драматургии, были современниками. Старшего не стало в июне 1886 г., когда младший только обретал литературную славу. «Пьесы жизни» Островского были хорошо знакомы Чехову, мир его героев и конфликтов находился в поле зрения как начинающего литератора, так и зрелого, о чём можно судить по упоминаниям и суждениям в письмах Чехова. Они содержат впечатления от постановок пьес Островского, высказывания о масштабах его таланта, о непревзойдённости его мастерства. Островский для него — мерило творческих притязаний, константа творческих ценностей. 18 февраля 1889 г. Чехов пишет И.Л. Леонтьеву (Щеглову): «Занимайтесь беллетристикой. <...> Или становитесь Островским, или же бросайте театр. Середины нет для Вас. Середина занята драматургами, а беллетристам, таким, как я, Вы, Маслов, Короленко, Баранцевич и Альбов, то есть литературным штаб-офицерам, не к лицу вести борьбу за существование с обер-офицерами драматическими. Беллетрист должен идти в толпу драматургов-специалистов или генералом, или же никак» (П III, 158). Как видим, этот совет проецируется Чеховым и на самого себя, пиетет перед недавно ещё живым классиком не ритуален, а прочувствован. К этому времени «беллетрист», «литературный штаб-офицер» Чехов — автор пьесы «Иванов» (октябрь 1887 — декабрь 1888 — январь 1889 гг.), в октябре 1889 г. к представлению будет дозволен «Леший», в дальнейшем коренным образом переработанный и к 1896 г. выросший в «Дядю Ваню».

Вне всякого сомнения, Чехов заслуживает повышения в «звании» как автор пьес рубежа 1880–1890-х гг., тем более — последующих. Однако «стать Островским» для него — тогда уже создателя «Иванова» — возможно отнюдь не путём подражания

и не благодаря продолжению его линии в искусстве. «Стать Островским», скорее всего, означает достичь предельной высоты, несравненного совершенства в пересоздании художником жизненного материала. Чехов, начинающий драматург, не дерзает представить ни целью, ни самолюбивой мечтой достижение такого уровня. Но очевидно, что он интуитивно чувствует: по Островскому современные коллизии и настроения не воплотить. Собственно миру Островского с его проблемно-тематической основой, идейно-эстетическим пафосом, образным и структурным рядом не под силу откликаться на жгучие вопросы современности, на новые её противоречия.

Действительно, подстать новому содержанию требуются новые формы и способы драматургического воплощения наблюдаемой жизни, соответствующее им обновление драматургической образности. «Иванов» в этом плане — своего рода связующее звено чеховской драматургии с живой классикой. Обратимся к конкретному её образцу — пьесе Островского «Лес», написанной в конце 1870 г. На наш взгляд, в «Иванове» делаются прозрачные отсылки к сочинению предшественника. Они имеют отношение не столько к буквальным значениям заглавного слова (пространство, заросшее деревьями, — лес на корню, и деревья, срубленные и очищенные от сучьев, брёвна как строительный материал — лес в срубе), сколько к переносно-метафорическому его употреблению, востребованному рядом мизансцен, включая узловой момент драматургической ткани «Леса» — финальный монолог Несчастливцева.

Лес в «Лесе» — прежде всего предмет купли-продажи. В перечне действующих лиц: «Иван Петров Восмибратов — купец, торгующий лесом» (III, 250). В первом же явлении первого действия Аксюша, «дальняя родственница» (III, 250) Гурмыжской, «девочка с улицы» (III, 265), как та её называет, спрашивает лакея хозяйки Карпа: «Продала ли Раиса Павловна лес?» (III, 251). Положение девушки на выданье безвыходно: она знает, что «роскошничать» (III, 321) ради неё благодетельница не будет, а бесприданницей за любимого человека не возьмут. В конечном счёте Аксюшино счастье Гурмыжской вообще ничего не будет стоить, хотя с самого начала «очень богатая помещица» (III, 250) твердит о желании «пристроить свою племянницу», сделав тем самым «доброе дело», да ещё дав за неё «хорошее приданое». Говорится это с расчётом на «общественное мнение» (III, 256), для упрочения репутации «только конторщицы у своих денег», хозяин которых — «всякий бедный, всякий несчастный» (III, 255).

При каждом удобном случае Гурмыжская будет выставлять себя в самом выгодном свете — особой в высшей степени порядочной, «твёрдых правил» (III, 268), живущей «очень экономно» (III, 260), предназначающей себя «делать добро» (III, 256) всем нуждающимся, тем более — родственникам: «Я очень щедро помогаю. Для ближнего мне не жаль» (III, 260). В присутствии Восмибратова и соседей-помещиков она признаётся в нежных чувствах к своему племяннику: «Надо сказать правду, я его очень люблю», — после чего обращается к гостям с просьбой «подписаться под завещанием» (III, 260). Надо думать, оно — в пользу любимого родственника, практически единственного наследника, и, по логике вещей, на волне разговоров о безграничной доброте и обещаний, ещё и в пользу Аксюши. Следует заметить, что вскоре господа будут приглашены совсем по другому поводу: «...я вас звала для подписания завещания, но обстоятельства изменились. Я выхожу замуж» (III, 330).

Помещица лжёт всем образом своей жизни. По словам Аксюши, знающей подлинное лицо своей госпожи и не желающей терпеть её самодурство, богатая тётка «всегда и для всех святая, а мы грешные» (III, 323). Милонов, «богатый сосед» (III, 250) Гурмыжской, уже в первом действии ожидаемо провозглашает: «Раиса Павловна строгостью своей жизни украшает всю нашу губернию; наша нравственная атмосфера, если можно так сказать, благоухает её добродетелями» (III, 255). Однако вскоре без труда выясняется, что добродетели и благодеяния героини существуют только на словах, как и «благоразумие» (III, 268), а царящая в помещичьей усадьбе «атмосфера» — отнюдь не «нравственная». Раскрытию именно такого положения вещей посвящена вся пьеса, от заголовка до финальной сцены. Слова для оценки действительной «атмосферы», создаваемой хозяйкой имения, будут найдены её племянником, и далеко ходить за ними не придётся.

Ещё одной отправной точкой для понимания стержневого образа окажется реплика Бодаева. При Гурмыжской, оговорившись («Не об вас речь!»), он недвусмысленно высказывается, словно отвечая, куда пойдут полученные от продажи леса деньги: «...у нас много дворянских имений вконец разорено бабами. Если мужчина мотает, всё-таки в его мотовстве какой-нибудь смысл есть; а бабьей глупости меры не положено. Нужно любовнику халат подарить, она хлеб продаёт не вовремя, за бесценок; нужно любовнику ермолку с кисточкой — она лес продаёт, строевой бережёный, первому плуту» (III, 260). Совсем скоро в таком же духе собственно Гурмыжская будет наставлять своего любовника, «молодого человека, не доучившегося

в гимназии»: «Я хочу, чтоб ты был посolidнее, Алексис. На днях ты поедешь в губернский город, закажи себе побольше хорошего платья, попросторнее, купи дорогие золотые часы с цепочкой, ну, и прочее... Кроме того, нужно, чтоб у тебя постоянно было много денег в кармане; это придаст тебе апломб» (III, 299).

Сама Гурмыжская, ощущая нехватку средств после продажи части лесных угодий («мне этих денег мало») (III, 262), предлагает Восмибратову купить у неё «ещё участок лесу» (III, 262) с целью потратить вырученные деньги, разумеется, не на Аксюшу, а на Буланова; купец, как и следует ожидать, старается сбить цену и в то же время не мелочится: «Да чтоб уж вам весь его продать. Куда вам его беречь-то!...» (III, 262). При этом он приводит свои резоны, намереваясь подтолкнуть владелицу леса к принятию решения в его пользу: «Ведь с лесом, сударыня, поверите ли, только грех один; крестьянишки воруют, — судись с ними. Лес подле города, всякий беглый, всякий бродяга пристанище имеет, ну, и для прислуги тоже, для женского пола... Потому как у них грибной интерес и насчёт ягоды, а выходит совсем напротив» (III, 262).

Гурмыжская не обращает внимания на эти доводы: судя по всему, не они будут влиять на её выбор, а пока для порядка отказывает покупателю, в то же время не лишая его надежды: «Нет, я весь теперь не продам. <...> Может быть, со временем... а ты купи этот участок, что ближе к городу». При этом она ссылается на причину как будто отнюдь не меркантильного порядка: «что за имение без леса! Некрасиво» (III, 262)<sup>1</sup>, — хотя понятно, что это всего лишь уловка, за которой, по сути, деловые соображения, надобность соблюсти не более чем антураж, приличный для усадьбы.

У Восмибратова свой интерес, он намеревается женить сына на Аксюше и тем самым получить доступ к богатству, надёжнее всего — природному, её родственницы-благодетельницы: «А я, было, признаться, к вам насчёт другого товару» (III, 262). Традиционный оборот из сватовского обряда звучит в его устах откровенно портрагически. Не о счастье сына отец печётся, не ради девичьей любви к своему наследнику затевает купец разговор: «Ну, конечно, мы с ним дорогого не стоим, а если б бог дал доброму делу быть, дали

---

<sup>1</sup> По-своему это зазвучит в «Иванове», «Лешем», «Дяде Ване», действие которых локализовано в усадебно-садовом пространстве лесистой средней полосы. Через тридцать три года в последней пьесе Чехова главенствующим станет образ вишневого сада как средоточия дворянской усадьбы, как воплощения красоты, связанной с памятью о родине как неразменной ценности духовно-нравственного содержания.



бы вы тысячи на четыре лесу на разживу ему, с нас бы и довольно. Он бы и поперился с вашей лёгкой руки и жить пошёл» (III, 262).

Но и Гурмыжскую меньше всего заботит Аксюшино счастье, сколько бы она по этому поводу ни разглагольствовала. Госпожа, продающая лес, по-деловому обрывает речь приглашённого в покупателя «мужика» (III, 258), пытающегося вести двойной торг, тем самым пресекает поползновения к сватовству: женихом «бедной девушки» (III, 250) следует считать другого, хотя «она совсем его не стоит» (III, 263). Буланов же, отрекомендованный женихом Аксюши ещё перед гостями-помещиками, в глазах Восмибратова должен выглядеть предпочтительнее его сына: он как-никак «дворянин». «Это дело решённое, и кончим разговор о нём. Поговорим о лесе. Купи, Иван Петрович!» (III, 263), — владелица товара без обиняков склоняет купца к занимающему её вопросу. На самом деле усилия направляются на то, чтобы несостоятельного «молодого человека» сделать собственным женихом. В глазах «вдовы лет пятидесяти с небольшим» (III, 250), которая изначально собиралась его, вкупе со своей неимущей родственницей, облагодетельствовать, «дать средства», чтобы «успокоить мать» (III, 256), недоучившийся гимназист — «партия даже завидная» (III, 262). «Он рождён повелевать, а его заставляли учиться в гимназии» (III, 331), — скажет она после объявления о своем замужестве.

Намечающиеся истории: любовная (Аксюша — Пётр) и псевдолюбовная (Гурмыжская — Буланов) — поверяются соответствующим моменту критерием семейных ценностей. Как ни странно, поклонницей их предстаёт Гурмыжская: перед встречей с Восмибратовым по поводу продажи ему леса она, вне связи с ситуацией, аттестует купца как «хорошего семьянина», что для неё, якобы, — «великое дело» (III, 258). Понятно, что это очередное фальшивое заявление будто бы благонравной вдовы; это реплика из той «комедии», «играть» которую она намеревается «заставить» Аксюшу (III, 266) и в связи с чем сама признаётся позже своему избраннику: «Играешь-играешь роль, ну и заиграешься» (III, 299), тем более не будет церемониться по тому же поводу с «хитрой и дерзкой девчонкой» (III, 264): «Сколько я перенесла неприятностей за эту глупую комедию с родственниками!» (III, 323).

Алогично, казалось бы, случившийся комплимент Восмибратову, превознесение героиней его семейного благоденствия, едва ли не идиллии, и семейного благоустройства как этической нормы понадобились драматургу для того, чтобы — от противного — оживить память о покое, избытии, всеобщем счастье, некогда испытанных

человечеством. Автор ссылается на известнейший пример: их обрёл целый народ после изнуряющего сорокалетнего странствования по пустыне. Поворотный момент библейской истории — приход иудеев в землю обетованную, под спасительную тень зелёных ветвей, под живительный древесный покров — закрепился в памяти людской как священный праздник Кущей. Знаменательное сравнение окружающей жизни со стародавней, протекавшей под сенью свежей зелени, — в тираде Милонова, подхватившего реплику Гурмыжской: «...когда были счастливы люди? Под кущами. Как жаль, что мы удалились от первобытной простоты, что наши отеческие отношения и отеческие меры в применении к нашим меньшим братьям прекратились! Строгость в обращении и любовь в душе — как это гармонически изящно!» (III, 259).

Доверять искренности и глубине чувств франтоватого Милонова, по его же словам — «горячего защитника семейных людей и семейных отношений» (III, 259), не приходится: он из тех, кто подыгрывает Гурмыжской. И тем не менее в данном случае для автора важна сама отсылка к мифологическому сюжету, аллюзия поистине райского бытия. Драматург актуализирует и прямое, и метафорическое значения образа «кущей», позволяя ощутить в нём притягательный первичный колорит и перенося образ на русскую почву, придавая ему узнаваемое исконно русское обличье. По Островскому, равнодушному к судьбам леса и живущего рядом с ним человека, подлинное счастье только и возможно под его защитой, в ладу с природой, но это давно уже — из области мечтаний. Всё, что когда-то вызывало праздничное веселье, чувства безмерной благодарности к природе и гармонической слиянности с ней, что наполняло смыслом и красотой жизнь человеческую, безвозвратно утрачивается, варварски уничтожается; оскудевая душой, цивилизованное общество уходит от земной благодати далеко назад.

Магистральная мысль драматурга тут же получает зримое подтверждение в ремарке, предпосланной второму действию. Она без прикрас демонстрирует сложившуюся практику: «Лес; две неширокие дороги идут с противоположных сторон из глубины сцены и сходятся близ авансцены под углом», здесь же «крашенный столб, на котором, по направлению дорог, прибиты две доски с надписями: на правой: “В город Калинов”, на левой: “В усадьбу Пеньки, помещицы г-жи Гурмыжской”. У столба широкий, низенький пень, за столбом, в треугольнике между дорогами, по вырубке мелкий кустарник не выше человеческого роста» (III, 268). Топонимически закреплённый

результат привычных действий неопровержимо свидетельствует о том, что лес истребляется здесь издавна. Гурмыжская, не дорожа его красотой и пользой, продолжает процесс бездумного, ничем, кроме единоличной сомнительной выгоды, не оправданного разрушения целесообразного обустройства жизни человека в природе. Позже Карп поделится со Счастливым своими переживаниями на этот счёт: «Добрые люди прикупают, а мы всё продаём. Что одного лесу продано, что прочего! Набьёт барыня полную коробку деньгами и держит их, и гроша никто не выпросит; а тут вдруг и полетят тысячи, и полетят» (III, 303). Судьба леса, как и судьба Аксюши, — в руках «людей, которые власть имеют» (III, 310) и потому по-барски распоряжаются всем, что от их нещадной «воли» (III, 266) зависит<sup>2</sup>.

В зависимом положении находится и Пётр, который не способен защитить ни себя, ни любимую. На фоне леса, в скудном пространстве вырубки, происходит его свидание с Аксюшей. И хотя оно опозитизировано образами «вечерней зари» (III, 268) и дороги, впечатление от картины всё равно остаётся двояким. Аксюшин путь из Пеньков и Петра — из Калинова, то есть две дороги, устремляющиеся навстречу друг другу, одинаково не могут привести героев к судьбоносным переменам, и это, как покажет развитие событий, объективный факт: чтобы соединиться, им потребуется сторонняя помощь.

Аксюша и Пётр выходят «из лесу» (III, 269), для обоих движение по нему — сквозное, словно пронизывающее его «толщу», что априори обеспечивает героям, независимо от их избирательного желания, проникновение во всё, что лесному массиву органически присуще. По идее, с одной стороны, лес — их прибежище, укрытие, место, где можно чувствовать себя относительно свободно, где им ничто не угрожает<sup>3</sup>. Из леса появляется и туда же отправляется мальчик Терёнька, которого Пётр взял в помощники: следить с дерева, не идёт ли тятенька. С другой стороны, налицо и спровоцированное человеком нездоровье лесного мира в виде тех же пней, что говорит о разоре, уроне, ущербе и таких свойствах, которые не зависят от

<sup>2</sup> Отсюда — нити к чеховскому «Дяде Ване», где причиной тревоги доктора Астрова является варварское истребление лесов, вырубленные площади которых со временем всё увеличиваются, что наглядно отражает составленная им карта уезда. И это происходит повсеместно, а не только в его уезде, и доктор Астров наделён пониманием неминуемой катастрофы.

<sup>3</sup> В ремарке первого действия — другое пространство: «Усадьба Гурмыжской, верстах в пяти от уездного города», комнаты дома с окнами в сад (III, 250), которые, несмотря на наполненность светом и воздухом, чуть не стали для Аксюши застенком: Гурмыжская угрожала держать её «в комнате под надзором» (III, 266).

человека, но влияют на него, в воображении ассоциируясь даже с погильей: Пётр признаётся: «по лесу-то хожу да всё на деревья посматриваю, который сук покрепче» (III, 270). Вспомним ещё и Счастливецва, который собирается покинуть Пеньки, но опасается: «Ушёл бы сейчас, да боюсь; по деревне собак пропасть. <...> Да и лесом-то одному страшно» (III, 306). Иначе говоря, образ леса одновременно может рассматриваться не только как носитель идеала прекрасного, как благотворное, благодатное пространство для жизни человеческой, но и как вместилище чего-то опасного, пугающего, вредоносного, что нашло отражение в народных о нём представлениях. Отсюда до представления о чащобе со зловещими её обитателями — рукой подать.

Губительная грань содержания образа леса будет высвечена в последующих эпизодах, связанных с приходом в Пеньки Несчастливецва и Счастливецва. Примечательно, что встреча «пеших путешественников» (III, 268) происходит на том же перекрестье дорог, на том же фоне, что у любящих, только направление их движения в противоположную сторону — в лес. И открывать его для себя актёры будут, что называется, изнутри, с изнанки, хотя для племянника Гурмыжской, этого «дитя природы, взлелеянного несчастьем» (III, 259), долгая разлука с родными краями делает их ещё более милыми и притягательными, и возвращение в безмятежный мир детства сначала будет стойко окрашивать их в самые тёплые тона.

С появлением в замкнутом пространстве усадьбы людей искусства образ леса зазвучит по-новому. Он будет характеризовать не окружающее пространство, а внутридомашнее, внутрисемейное. Индивидуально-авторская трактовка образа леса ещё более усложнится, получит явственное социально-нравственное звучание, начиная с диалога слуги и хозяйкиного гостя в четвёртом явлении третьего действия. Карп на полагающийся по этикету вопрос племянника Гурмыжской: «Вы как здесь поживаете?», — позволяет себе уклончиво приоткрыть завесу усадебного мироустройства: «Какая наша жизнь, сударь! Живём в лесу, молимся пенью, да и то с ленью» (III, 285).

В данном случае слово «лес» наделяется не только прямым, но и метафорическим смыслом, вскрывающим отношение героя к установившимся в имении порядкам. Народная мудрость, как известно, означает: жить в лесу — жить, ничего не зная, не понимая, ни в чём не разбираясь; молиться пенью<sup>4</sup> — находиться

<sup>4</sup> Пеньё здесь — собирательное значение от производного слова «пень». См. у В.И. Даля: «В лесу живут, пенью (с ударением на втором слоге. — *Н.Н.*) Богу молятся». Ср.: «Жить в лесу, молиться колесу».

в состоянии крайней темноты и невежества, тупого, неосознанного существования. Драматург извлекает из копилки многовекового опыта народной жизни, запечатлённой в языке, свидетельство того, что поругание заповедной красоты и величия сказывается не только на целостности природного организма, но оборачивается духовно-нравственным запустением. Несчастливцев, по щедрости душевной не допускающий мысли о каких бы то ни было недостатках своей ближайшей родственницы, «в памяти» хранящий прошедшие здесь «детские лета, невинные игры» (III, 279), не ощущает в этих словах тревожного посыла, не откликается на них, уходит. Однако его разгромная речь в конце подготавливается как раз этой репликой слуги.

Неглупый лакей знает, о чём говорит: отношение Гурмыжской к тем, кто в её власти, предусмотрительно скрываемое от посторонних глаз, однако ведомое ему, — не только обывательски примитивно (это ещё куда ни шло), но насквозь лживо и дико в своей циничной грубости и бессердечии, а с учётом «любовной» связи — ещё и порочно. Из такого рода примет и складывается «атмосфера» в Пеньках. Даже у Счастливецва, «шута горохового», Карп усматривает некое превосходство над пеньковцами: «Да и то сказать — образование; а здесь что? Одно слово: лес» (III, 286). Слово это приходит ему на ум, потому что на слуху; из фольклорной копилки извлекается его, подходящее обстановке, переносное значение, драматург на нём заостряет внимание повторно. В устах человека, обладающего нравственным чутьём и воображением, каким Карп и оказывается, простое словечко становится универсальным оценочным определением. Принуждённый, в целях безопасности, придерживать язык за зубами, да и не умеющий изъясняться, как господа, слуга заставляет догадываться о существе высказывания.

Таким образом, имение всего в пяти верстах от уездного города — сущая глухомань, в которой творятся бесчинства. Напрямую это проявляется в сделке по продаже леса и в перипетиях отношений между сторонами, исповедующими противоположные ценности, направленные на созидание и приводящие к разрушению. Последние и удастаиваются отзыва, вынесенного в заглавие пьесы. Восмибратов действительно выступает «плутом большой руки» (III, 258), о чём и предупреждал Гурмыжскую Бодаев. Она мало в чём уступает покупателю, называющему себя «честным человеком», более того — «не человеком», а «правилом», (III, 296) и при этом умышленно не оформившим сделку, как полагается: «...мы торговались за три, кажись, а наверное не скажу... Документов нет, моя воля» (III, 297).

Восмибратов недоплатил Гурмыжской тысячу рублей и обманным путём забрал у неё расписку о полном расчёте. Не оказись рядом с тёткой в этот момент Несчастливцева, «не видать бы» ей «этих самых денег» (III, 297). Но если для купца «честь» (III, 296) — всё-таки не только красное словцо, если у него, хотя бы под давлением, просыпается «совесть»: «против себя виноват был» (III, 297), — то обманутая Раиса Павловна в бесчестности, непорядочности, неразборчивости средств для достижения низких целей превосходит Восмибрата, хотя несведущему человеку заподозрить её в этом трудно: уже известно, так высоко она «себя поставила» (III, 282).

Помещица, получив недостающую тысячу, не выставит обидчика за порог, напротив, пригласит «обедать» и не откажется от дальнейших торговых операций — «насчёт пеньков» (III, 297). Несчастливцев же, чувствующий себя по характеру «львом» («лев ведь я») (III, 274), не приемлющим «неуважения» к себе антрепренёров за то, что «искусства не ценят, всё копейники», не опускающимся до «интриг», осознающим «несчастье» своё в нелюбви к «подлости» (III, 274) и «подличать» не умеющий (III, 287), бросится на защиту тётки с чистым сердцем, в благородном порыве пресечь зло. Она для него, вне всякого сомнения, — «честная женщина», «женщина, перед которой все, все, даже я... я благоговею!» (III, 295), «она кроткая, как ангел», «олицетворённая кротость!» (III, 296), «благородная женщина», в сердце которой — «сокровища» (III, 298). И такое говорится в том числе в тот момент, когда Гурмыжская перемигивается с женихом — потенциальным наследником, таким способом недвусмысленно сообщая ему о своём отношении к отказу Несчастливцева «погостить» у неё: «Не думаешь ли ты, что стеснишь меня? Напротив, я была бы очень рада! <...> (Показывает глазами Буланову, что она очень довольна.) Как хочешь, мой друг. Я думала, что тебе будет здесь покойнее» (III, 298).

Лицемерие Гурмыжской не имеет пределов. Говоря одно, она делает другое, относится к дорогому гостю отнюдь не породственному, несмотря на то, что не может не признать: племянник «почтителениведёт себя хорошо!» (III, 282). Откуда знать непритворно почитающему тётку взрослому мужчине, много испытавшему, но не очерствевшему душой, ведóмому ностальгическим желанием «навесить родные кусты, вспомнить дни глупого детства, беспечной юности» (III, 298), что он тут «лишний» (III, 282). Изображая гостеприимство, она собирается не приветить племянника, а выпроводить его как можно скорее: «У меня не гостиница, не трактир для таких господ» (III, 315). Несколькими минутами ранее, узнав от

Улиты, что Аксюша «скрылась», госпожа посвящает ключницу в свои намерения относительно бедной девушки: «Она мне уже давно надоела, я всё не знала только, как её выжить из дома. А теперь вот и причина есть; что мне её жалеть, когда она сама себя не жалеет» (III, 314). От коварных планов относительно племянников Гурмыжская не откажется и впредь: Аксюше она прямо в лицо скажет: «Ты должна будешь оставить мой дом» (III, 322), Буланова под конец обяжет дать отпор Несчастливцеву: «Его надо как-нибудь выжить; он бог знает что наделает» (III, 336).

О фактически «подлом» поведении тётки и в отношении Аксюши, и — за его спиной — в отношении самого себя Несчастливцев не подозревает и продолжает искренне восторгаться нравственными достоинствами хозяйки имения, воссоздавшей в нём «рай». Так кажется ему, бесприютному, со стороны: «Сад, природа, зелень, уединение! Это рай для моей души» (III, 289). Никто из постоянных гостей Пеньков, тем более из их обитателей, в таком роде усадьбную жизнь не воспринимает. Даже у Милонова, грешащего неумеренной приподнятостью тона, в оценках окружающей обстановки «райский» контекст не проступает: образ «кущей» всплывает в его памяти как раз от противного, как некая абстракция из достопамятных времён. Несчастливцев, пришедший к тётке «не милостыню <...> просить у неё, а тёплого слова» (III, 319), довольствуется не более чем скромно проявляющимся расположением к нему и гипертрофированно реагирует на действительное, воспринятое как желаемое. Воодушевление племянника объясняется заведомо трогательным отношением его к тётушке: «Я её любил, я её считал вместо матери» (III, 319). Признание героя в лучших чувствах к самому близкому человеку молитвенно: «Здесь рай, я его не стою. Благодарю, благодарю! Душа моя полна благодарностью, полна любовью к вам, грудь моя полна тёплых слёз. (*Утирает слёзы.*) Довольно милостей, довольно ласк! Я сделаюсь идолопоклонником, я буду молиться на тебя! (*Закрывает лицо рукою и уходит.*)» (III, 298).

Вслед за этой экспрессивной сценой новоявленная невеста наедине с «кавалером» (III, 314) трезво оценивает ситуацию: «Ну, теперь я покойна, он мне не помешает» (III, 298). Непорядочность её обнаруживается и в готовности выставить племянника на смех: «Он какой-то восторженный! Просто, мне кажется, он глупый человек» (III, 298). Убеждает её в этом редкостная доверчивость, бросающаяся в глаза неиспорченность родственника и его диковинное, на взгляд владелицы Пеньков, бескорыстие: «сам от денег отказывается», сначала — не прибирая к рукам тысячу Восмибратова, затем —

не считая для себя возможным получить с неё самой давнишний «долг» (III, 299). Гурмыжская устроена иначе, откровенничая перед женихом, она проговаривается: «Ты не поверишь, мой друг, как я не люблю денег отдавать» (III, 299).

Прозрение «простака» (III, 301) Несчастливцева происходит далеко не сразу, благодаря приноровившемуся к жизни товарищу-актёру. У трагика, в долгой разлуке мысленно облагородившего тётку, настроившегося на сердечную приязнь, совершенно непредставимое оскорбление чувств приводит к потрясению и вызывает естественное желание отстоять свою честь: «Но если моя благочестивая тётушка, этот образец кротости и смирения... О, я тогда заговорю с ней по-своему. Посмеяться над чувством, над тёплыми словами артиста! Нет, такой обиды не прощает Несчастливцев!» (III, 302). Экзальтированность чувств героя в большинстве случаев объясняется преимущественно его актёрской профессией, она присуща ему как исполнителю характерных ролей, создателю классических образов. Но даже если делать на это поправку, то всё равно нельзя не заметить, что в основе его эмоций, его духовных запросов и душевных движений — неподдельность натуры, подлинность и глубина внутреннего содержания.

Этого в первую очередь лишена госпожа Гурмыжская, разыгрывающая свою доморощенную «комедию» бесчестия, последний акт которой — замужество: «При всём моём желании остаться вдовой (томно) и даже отказаться совсем от света, я решилась пожертвовать собой. Я выхожу замуж, чтоб устроить имение и чтоб оно не досталось в дурные руки» (III, 330). И вновь, как и в самом начале, бесстыдно ханжеское заявление Гурмыжской, дополненное к тому же оскорбительным намёком на нежелательное участие племянника в судьбе поместья, сопровождается фарисейским возгласом Милонова: «Это геройский подвиг! Вы героиня!» (III, 330), который уравнивается скептической репликой Бодаева: «Ну, какая героиня? Просто блажит» (III, 330). Свообразным комментарием к возгласу Милонова станет точное понимание героя Несчастливцевым: под занавес он назовёт его «злонамеренным мужчиной», чувствующим и говорящим, «как подьячий» (III, 337).

Не секрет, на чьей стороне авторские симпатии: противопоставление подлинного и поддельного, живого и искусственного, одухотворённого и бездуховного подчёркивается драматургом. О том, чем живёт Несчастливцев, можно судить по его отношению к актёрскому поприщу, которое требует от вступившего на него необыкновенной чуткости. «Бедный труженик» (III, 335),



«честным, тяжёлым трудом» добывающий «хлеб свой» (III, 349), ещё до встречи с Аксьюшей делился со Счастливецем своей мечтой: «Душа мне, братец, нужна, жизнь, огонь» (III, 279); «богатое чувство» (III, 313) он нашёл в «сестре»: «Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты выйдешь на сцену королевой и сойдёшь со сцены королевой, так и останешься» (III, 313). Страсти и страдания, терзающие её сердце, выливаются наружу, покоряют актёра своей силой и чистотой, ценность которых им самим прочувствована. «Бедный артист» (III, 313) понимает, что нашёл то, что искал: «Торжествуй, Аркашка! У нас есть актриса; мы с тобой объедем все театры и удивим всю Россию» (III, 314). Он предлагает ей начать новую жизнь — «для славы, для искусства» (III, 313). Но девушка, которая любит, «не помня себя» (III, 310), мечтает не о сцене: «чувство... оно мне дома нужно» (III, 329). Она на коленях просит «братца» о помощи в надежде, что он богат: «... дайте мне счастье, дайте мне жизнь» (III, 311), готова расстаться с жизнью, если счастье невозможно. Несчастливцев дважды спасает обрётённую «сестру», сначала не позволив ей свести счёты с жизнью, и вскоре — даря ей желанное счастье: «Ну, если богатая помещица отказывает бедной девушке в приданом, так не откажет бедный артист» (III, 335). Только Аксьюша отваживается идти поперёк самоуправной силы Гурмыжской — сначала отказываясь «играть комедию», изображая невесту Буланова, потом навлекая на себя недовольство «благодетельницы», убожавшейся такой игры. Однако ей так и не удастся заставить племянницу «плясать» под свою «дудочку» (III, 266).

Итак, история, которая едва не обернулась для Аксьюши трагедией, завершается для неё счастливо, чего не скажешь о её спасителе. Нужную сумму, ему как раз законно причитающуюся, — опять-таки тысячу рублей — выдаёт тётка. Справедливость восторжествовала только под дулом пистолета, без свидетелей. Племянник, сохраняя достоинство, увещевает состоятельную родственницу, пытаясь достучаться до её совести: «...во-первых, трагику Несчастливцеву нужны деньги на дорогу, неприлично ему от богатой тётки пешком идти. Потом, у вас живёт бедная девушка. Ну, что хорошего, если она, живя у вас и пользуясь вашими благодеяниями, утопитя? <...> Я её возьму с собой, и на её долю нужно что-нибудь уделить. Потом, так как мы отказываемся от всякого наследства после вас, — это нам легко сделать, вы нам и так ничего не оставите, а оставите всё гимназисту, — и за это нужно что-нибудь взять» (III, 326). Трагик попытается ещё раз, уже при всех, усостыжить тётку,

которую теперь не без иронии называет «благодетельницей рода человеческого»: «Не роняйте себя перед почтенным обществом! Не стыдите фамилию Гурмыжских. Я краснею за вас» (III, 334). Но усилия его напрасны, желание покинуть родные места, в одночасье ставшие неродными, непоколебимо, как и встречное желание тётки выдворить племянника.

В финале племянник наносит ей и всему «благородному обществу» (III, 333) упреждающий удар, перед своим изгнанием срывая с «комедиантов» (III, 337) маски: «Аркадий, нас гонят. И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут всё в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных: лес, братец» (III, 337).

«Благородный артист», привыкший мыслить образно-метафорически, называет вещи своими именами, едва оглядываясь на буквальную данность слова «лес». Повторим: буквально односложная оценка творящегося в Пеньках восходит к тому, как истолковывает происходящее в имении Карп, и такое восприятие образа мотивировано всем ходом действия. Автор предоставляет право Несчастливцеву артистически подхватить мысль и даже формулировку слуги, как обнаруживается, отложившиеся в его сознании, облечь идею в зримую форму, наполнить её трагическим смыслом. Этому герою, в короткий срок пережившему жестокое разочарование, будет доверена экспрессивная реакция на увиденное в доме тётки, созвучная реакции лакея, но закономерно превосходящая её по воздействию и масштабу. В восприятии Несчастливцева образ леса получает дополнительные, резко очерченные штрихи, превращается в «сыр-дремучий бор». От «персонажа» сказочно-литературного заимствуется главное, приложимое к удручающей реальности как к царству захолустному, недоступному, заброшенному в непролазные дебри, отрезанному от мира, изолированному от живой жизни, потерянное для будущего, глухому, сонному, отсталому, пребывающему в кромешной тьме, одним словом — во всех смыслах тёмному.

Обратимся к скафтымовскому истолкованию драматургии Островского. Следует сразу сказать, что пьеса «Лес» не была предметом специального исследования А.П. Скафтымова, но выработанное им в статье «Белинский и драматургия А.Н. Островского» (1952)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Скафтымов А.П. Белинский и драматургия А.Н. Островского // Скафтымов

понимание драматургических принципов, на которые опирается создатель рассматриваемого шедевра, прежде всего — конфликтной основы произведения, идеально подходит для его прочтения. Ключевые положения драматургической системы Островского были сформулированы учёным ещё во второй половине 1940-х годов, на фоне подведения им итогов многолетнего фронтального изучения чеховского творчества, прежде всего — в части драматургии. Статью «Пьеса “Иванов” в ранних редакциях», опубликованную четырьмя годами раньше статьи о драматургическом новаторстве Островского, Скафтымов начинает с обобщённой характеристики «прежней драматургии», «драматический конфликт» которой «строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжёлого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных. В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы»<sup>6</sup>.

Сжатая оценка основополагающих проявлений драматургического опыта Островского будет развёрнута в работе, посвящённой этому вопросу. Скафтымов апеллирует в ней к драматургии Гоголя, что позволяет выпукло показать отличительные особенности изображения действительности «номером четвёртым» русской классической драматургии. Особое внимание уделяется здесь препарированию проблемно-тематической и структурной составляющих сочинений обоих авторов. Скафтымов неустанно возвращается к идее, определяющей специфическую принадлежность произведения перу Островского, при этом каждый раз вносит уточняющие и углубляющие понимание вопроса акценты: этот драматург, по мнению учёного, «видит порок там, где он мешает жить хорошему»<sup>7</sup>; «у Островского порок почти во всех пьесах ниспровергается зрелищем того урона, который он наносит для жизни другой, здоровой личности. Вместе с пороком у Островского воспроизводится и та сторона, которая от него страдает»<sup>8</sup>; «изображая порочную сторону жизни», Островский «имеет в виду нечто низменное, вздорное и ничтожное, но у него все эти “вздоры” всегда содержат в себе нечто вредное и

---

*А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 2. С. 103–180.*

<sup>6</sup> *Скафтымов А.П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 420.*

<sup>7</sup> Там же. С. 143.

<sup>8</sup> Там же. С. 142.

непосредственно тягостное для других людей»<sup>9</sup>; «в ходе пьесы всё дурное потому и оказывается ужасным, что оно трагически нарушает здоровое и светлое существование человека и тем самым обличает свою неестественную, уродливую сущность. <...> Жизненное столкновение здоровых запросов личности с угнетающей обстановкой грубости, пошлости, дикости, обмана и корысти стало у Островского основой драматического конфликта почти всех его пьес»<sup>10</sup>.

Двигаясь поступательно, исследователь подводит к постижению сущности конфликтной основы пьес Островского и делает это настолько человечески заинтересованно, что чувствуешь, как пристально он следит за всеми перипетиями жизни героев, как проникается их переживаниями, разделяет страдания и не щадит притеснителей и гонителей. Скрупулёзный разбор завершается строго выверенными формулировками лирико-драматического звучания, что в аналитическом повествовании было большой редкостью: «Узел, образующий движение пьесы, у Островского почти всегда состоит в противоречии между здоровыми, чистыми желаниями людей и теми тёмными, порочными силами, которые преграждают путь этим чистым желаниям. Изображая порок, Островский всегда что-то защищает от него, кого-то ограждает. В центре пьес Островского всегда находится страдающее лицо, с доверчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на тёмные силы, корыстные расчёты, стяжательство, нравственную тупость, чванство, самодурство и проч. <...> усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана»<sup>11</sup>.

В поле зрения Скафтымова — сфера любви, которую «Островский после Гоголя вернул на сцену»<sup>12</sup>. Возвращённая любовь, по наблюдениям исследователя, в сложном организме пьесы занимает своё место на острие конфликта, она «всегда берётся Островским как пример и залог чистых человеческих отношений между людьми в противоположность всему корыстному, узкому, тупому, дикому, жестокому, денежному, тщеславному и продажному, что было предметом его обличения»<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Там же. С. 145.

<sup>10</sup> Там же. С. 154.

<sup>11</sup> Там же. С. 151.

<sup>12</sup> Там же. С. 153.

<sup>13</sup> Там же.

Вдвойне неизбежное для любящего сердца столкновение с безнравственным обостряет противостояние героев и побуждает читателя-зрителя сделать свой выбор. «Основная патетическая направленность пьес Островского» состояла, по убеждению учёного, в том, чтобы «показать несправедливость, обнажить ужас в положении зависимой личности, стесняемой и угнетаемой в лучших и естественных человеческих чувствах, показать страдание, вызванное жестокостью, грубым эгоизмом, бездушием и нравственной слепотой господствующих нравов, возбудить внимание к душевному благородству человека и всем этим в конце концов вызвать у читателя и зрителя сочувствие к жертвам и гнев к их угнетателям»<sup>14</sup>. Определение типа конфликта в пьесах гениального драматурга таким образом получает законченное индивидуально-творческое выражение.

Скафтымовская «лоция» всеобъемлюща и, как показывает практика, долгосрочна. Безусловная ценность её в том, что «фарватер» прорисован обоснованно и отчётливо. Но исследователь, обозначая магистраль аналитического движения в драматургическом пространстве Островского, изучая природу конфликта, органичного для этого художника, не останавливается на поэтике пьес. Не исключение в этом случае — комедия «Лес», в центре внимания которой — достойные обличения конфликтопорождающие качества владелицы имения, «порок» в лице Гурмыжской и противостояние ему со стороны Несчастливцева, не давшего пропасть беззащитной «жертве» богатой родственницы. Полноценным персонажем действия выступает здесь лес: применительно к этому образу раскрывается вся система отношений в имении, само существо драматургического конфликта; благодаря тому, что драматург задействует весь комплекс свойств и значений образа, очерчиваются и детально прорисовываются характеры, формируется нравственная оценка происходящего. Не случайно в заголовок вынесено именно это слово: «лес».

Что подсказывает Островский как создатель «Леса» Чехову, задумавшему «Иванова»? К этому времени чётко выраженная оппозиция «порок и его жертва», тип конфликта «тёмное царство — луч света» уже не могут охватить всех сторон наблюдаемой, постигаемой художником современности. На что молодой драматург откликнется в «воздушной громаде» «Леса», как сочтёт возможным распорядиться «подсказками» классика? Обратимся к тексту чеховской пьесы.

<sup>14</sup> Там же. С. 175–176.

В «Лесе», в обозначении места действия, фигурирует «усадьба» недалеко от «уездного города». Интерьер первого действия — «большая зала» усадебного дома, богато обставленная и светлая, с окном и дверью в сад (III, 250), место второго действия — опушка леса, третье переносит героев в «старый густой сад» (III, 280), четвёртое — в «другую часть сада», откуда «сквозь деревья видно озеро» (III, 300) и пятое возвращает «в декорации первого действия» (III, 317). Налицо несоответствие «содержания» «форме», то есть провоцирующих возникновение конфликта отношений между героями — внешней красоте их жизненного пространства, взаимоотрицание безобразного и прекрасного на уровне места действия, торжество безобразного: фактический строй жизни в Пеньках, если можно так выразиться, лесоподобен, поскольку «лес» здесь — насилие, подавление, обман, лицемерие, развращённость, агрессивное невежество, персонифицированные в образах пресловутых «сов» и «филинов», под которыми подразумеваются прежде всего хозяйка имения и её окружение. Но из очерченного драматургом круга есть выход — нравственная победа над обитателями «леса», обличение аморальной «атмосферы» жизни в пронизанном светом доме с окнами в сад. Роль судьбы выпадает на долю трагика Несчастливцева. Актёр внутренне готов к ниспровержению локально существующих господских пороков и мирового зла.

История в «Иванове» разворачивается в сходном «Лёсу» пространстве: «Действие происходит в одном из уездов средней полосы России» (С XII, 6), — этим авторским указанием заканчивается чеховский список действующих лиц. Реплика к первому действию начинается со слов: «Сад в имении Иванова» (С XII, 7), второе действие происходит там же, третье — в кабинете главного героя и только четвёртое — за пределами ивановского имения, в доме Лебедева, но тоже, заметим, с выходом «прямо в сад» (С XII, 23). На первый взгляд, в типично хронотопическом просматривается некая типологическая предыстория, а то, что новая пространственная данность всё же отличается от воссозданной предшественником, требует специального рассмотрения — как выразительный пример чеховской поэтики, поддерживающий ощущение расширенного локуса, перекрывающего «садовый», выявляющего подобие «атмосферы» ивановского имения и лебедевского, типизирующий её.

При этом принципиально важным является то, что драматург определённо возвращается к Островскому, демонстративно обнажает связь между тем, что изображает он, и тем, что уже существует

в драматургии как прецедент. Сошлёмся на поздравительный пассаж Боркина при вручении им подарка Саше: «Как дань своего восторга осмеливаюсь преподнести (*подаёт свёрток*) фейерверки и бенгальские огни собственного изделия. Да прояснят они ночь так же, как вы просветляете потёмки тёмного царства» (С XII, 34). Метафорическая суть «фирменного» образа, о чём говорилось выше, опосредованно приложима к авторской подаче образа «леса». К одноимённой пьесе заставляет вернуться «атмосфера» в имени Иванова, квалифицированная по Островскому.

Сигналом к соотнесению характеристик, касающихся условий жизни в имениях Гурмыжской и Иванова, является и метафорический образ «совиноного гнезда» (С XII, 21), логически соответствующий переносному смыслу номинации Островского в финале «Леса». Предваряет его «внесценическое» появление птицы. Анна Петровна, жена хозяина имения, дважды на протяжении первого действия обращает внимание на крик совы: первый раз — после реплики Шабельского, заканчивающейся словами о том, что в имении племянника его, старика, ставшего «нахлебником, приживалкой, обезличенным шутом», «чаще всего <...> не слышат и не замечают» (С XII, 16). Граф взволнован. Анна Петровна, не проникаясь его нешуточными переживаниями, действительно «не слыша» собеседника, словно подтверждая справедливость наболевшего, «покойно», как значится в ремарке, произносит: «Опять кричит...» Шабельский, как и Анна Петровна, занятый своими мыслями, переспрашивает, та вынужденно уточняет: «Сова. Каждый вечер кричит». Граф наконец подхватывает сказанное, «услышав» в нём отвечающее своему состоянию: «Пусть кричит. Хуже того, что уже есть, не может быть» (С XII, 16). Прискорбному самоощущению героя в его воображении соответствует образ «ямь», от «даровых хлебов» которой он ушёл бы, если бы внезапно разбогател. Таким образом, прервавшись и получив случайно-закономерный поворот, разговор приводит к вопросу о нравственно-психологическом климате в имении. Попутно заметим, что это оказывается в центре внимания автора буквально с первой страницы пьесы. Заострим внимание ещё на одном принципиально важном моменте драматургической поэтики Чехова: диалогическая речь в «Иванове» деформируется, прерывистость её как раз и указывает на неблагополучие в отношениях между людьми.

В конце первого действия доктор Львов, обращаясь к Анне Петровне, очертит контуры «худшего», каким видит его он. Сердцевиной образа окажутся ассоциации с совой, тем более

что на её появление при нём обращает внимание Анна Петровна. Несколькими репликами выше героиня, «смеясь», попытается вспомнить источник запавшего в душу высказывания и вновь услышит сову: «Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет. Кто мне сказал эту фразу? Дай бог память... Кажется, сам Николай сказал (*Прислушивается.*) Опять сова кричит» (С XII, 21). «Радости нет» — лейтмотив настроения молодой женщины, оставившей позади «отца, мать, веру» (С XII, 61), ушедшей «от богатства», и если бы муж «потребовал ещё сотню жертв, она принесла бы их, не моргнув глазом» (С XII, 13), а через пять лет брака чувствующей себя, «как брошенная» (С XII, 20). Это чувство её не покидает, в этом состоянии она пребывала, говоря с Шабельским. Для Анны Петровны крик совы в первом случае, скорее, — и внешний раздражитель, отвлекающий от невесёлых мыслей; и голос таинственной живой жизни, протекающей рядом с её, безрадостной; и нечто, вносящее скромное разнообразие в её, не расцвеченное ничем, существование; пусть даже непридуманный повод уйти от обременительного разговора. Вполне возможно, что ежевечерне раздающийся совиный крик, своего рода непрменный атрибут усадебной жизни, кстати, замечаемый лишь Анной Петровной, вызывает у неё не только хрупкое ощущение востребованного постоянства, что она улавливает в жизни природы вообще («цветы повторяются»), но и невольно начинает беспокоить героиню: расцвет природы не сулит обязательного возрождения чувств человеческих, повторяемость как закон всеприродного бытия не распространяется на жизнь любящего сердца. Таким образом, в драматургическом рисунке короткой жизни Анны Петровны повторяющийся крик совы может расцениваться отдалённым предвестием беды. Однако вырисовывается и другое: не исключено, что сам момент интуитивно воспринимается героиней подходящим, чтобы прервать себя и остаться в границах собственного пространства: доктор, человек «не семейный», действительно не сможет, как считает Анна Петровна, «понять многого» в её откровениях (С XII, 21).

Сова, громогласно заявляющая о своём присутствии, постепенно может быть наделена ролью хозяйки этих мест со всеми присущими ей качествами, которые восстановимы благодаря узнаваемой историко-литературной ретроспекции. Доктор Львов, обращаясь к Анне Петровне, приходит в негодование от мысли, как изничтожается её жизнь в имении мужа: «Ну, объясните, растолкуйте мне, как это вы, умная, честная, почти святая, позволили так нагло обмануть себя и затащить вас в это совиное гнездо? Зачем вы здесь? Что общего у



вас с этим холодным, бездушным... но оставим вашего мужа! — что у вас общего с этой пустой, пошлою средой? <...> Объясните же мне, к чему вы здесь? Как вы сюда попали?..» (С XII, 21). Героиня не реагирует на убийственную суть «программного» образа, её это словно не касается. В монологе Львова она слышит интонации, похожие на прежние, покоровившие её в Иванове: «Вот точно так же и он когда-то говорил...» (С XII, 22). Для Анны Петровны Иванов по-прежнему «замечательный человек», которого она «полюбила с первого взгляда». Но в нём она различает перемены: «А теперь не то... Теперь он едет к Лебедевым, чтобы развлекаться с другими женщинами, а я... сижу в саду и слушаю, как сова кричит...» (С XII, 22). Образ ночной птицы становится знаковым для героини, ситуация побуждает её признать незавидной свою участь: слушать, «как сова кричит», — привычная имитация занятия для одинокого человека, разлюбленной, оставляемой мужем жены. Больше всего она сосредоточивается на этом, а не на том, зачем и как попала в «совиное гнездо», заложницей, «жертвой» которого оказалась. Создаётся впечатление, что «сова» Анны Петровны — точка на орбите её собственной жизни, где происходит пересечение частного и общего, соприкосновение с «совиным гнездом» как орбитой уездной жизни.

Что представляет собой этот локус у Чехова? Автор не утруждает читателя-зрителя догадками: у него это «пустая, пошлая среда», в которой от «прототипического» образа, заявленного в «Лесе» (как с этимологическими признаками, так и с метафорическими), сохраняется превалирование безнравственного начала и его губительная направленность, хотя и то, и другое проявляются совершенно иначе. Сам характер «совиного гнезда» кардинально отличается от того, что встречаем в «Лесе»: среди героев «Иванова» нет таких, которые были бы наделены грубой силой, подкреплённой полновластием, и тех, кто из-за них принуждён страдать. «Среда» давит на всех, кто способен хотя бы мало-мальски чувствовать, и каждый страдает по-своему. Если у Островского «сóвы» и «филины» были насельниками «леса», то у Чехова границы «совиных» владений значительно сужаются, достигают «гнездá», тесня находящихся в ограниченном, скученном пространстве обоих имений, «уезда», не давая им свободно дышать (соответствующие детали образа рассыпаны по всему тексту). В большей степени недовольство течением усадебно-уездной жизни испытывают коренные её участники — Иванов и Саша. В неприятии установившейся «атмосферы» солидарны Анна Петровна, Шабельский, Львов,

попавшие сюда извне и по разным причинам. Однако никто из них не «спугнул» здешних «сов», даже энергично протестуя против них, поскольку предъявить счёт некому: кого именно считать таковыми, если наибольшую неудовлетворённость жизнью и собой испытывает владелец имени Иванов? Безусловна несообразность существования на одной территории не растраченных святости, честности, порядочности, чувства долга одних, ожидания ими подвига (С XII, 30) и готовности к нему (С XII, 72) — и пошлости, серости, мелкотравчатости, подлости, пустоты других. По сути, перед нами — конфликтообразующая ситуация, не переходящая в открытый конфликт. Никто из героев не годится для результативного противостояния «среде», ей в большей или меньшей степени подчинены, от неё зависят все. «Среда» способна уничтожить инородное и морально, и физически, что и произойдёт с четой Ивановых.

Львов же с завидным упорством продолжит «сражаться с мельницами» (С XII, 16). Переступив порог дома Лебедевых, куда он прибудет в качестве сопровождающего Анну Петровну лица, герой тут же подчеркнёт неприязненное отношение к заведённым здесь порядкам: «Ну, зачем, спрашивается, вы привезли меня сюда, к этим коршунам? Не место тут для нас с вами! Честные люди не должны знать этой атмосферы!» (С XII, 39). Надо полагать, доподлинно не зная этой «атмосферы», он позволяет себе осуждающие высказывания, в которых она идентифицируется подобным предыдущей сцене образом, с привлечением родственных «совам» хищных пернатых. Кроме неприятия со стороны спутницы, столь безапелляционное отношение к хозяевам и столь подчеркнутое позиционирование «своих добродетелей» (С XII, 39) вызвать у неё не может. Она осаживает «господина честного человека», с нескрываемой симпатией ссылаясь на иную манеру поведения мужа: «Он никогда не выражался так: “Я честен! Мне душно в этой атмосфере! Коршуны! Совиное гнездо! Крокодилы!” Зверинец он оставлял в покое, а когда, бывало, возмущался, то я от него только и слышала: “Ах, как я был несправедлив сегодня!” или: “Анюта, жаль мне этого человека!” Вот как, а вы...» (С XII, 40).

Если в предыдущей мизансцене Анне Петровне импонировала горячность Львова, то сейчас она отзывается на её подмену. Даже будучи оставленной, она не теряет внутренней близости со своим мужем, не перестаёт ценить в нём то, что действительно заслуживает уважения и чего явно недостаёт доктору. Она фактически вышучивает его экспрессивные выпады против пресловутой «атмосферы»,

которая создаётся «средой». Примечательно, что от героини исходит концептуально значимая нюансировка «львовского» набора дискредитирующих понятий: мысль о духоте — и соседствующее с ней упоминание экзотических животных. Уместно допустить, что автор неслучайно реинкарнирует этот образ именно в данный момент, извлекая его из ассоциативной дали «Леса». Там он играл положенную ему роль чудовищ, которым уподоблялись люди («порождение крокодилов»), здесь — полноправно соседствует с пернатыми «чудовищами», позволяя назвать всех вместе «зверинцем».

Однако замыкающее слово проливает на складывающуюся картину иной свет, лишённый пафосности актёрского монолога, придающий ей снижающие, если не пародийные черты. Эта деталь призвана сообщить, насколько автор «Иванова» расположен к главному герою, который не ищет виноватых вовне, не перекладывает вину на других, напротив, он готов спрашивать с себя, как бы тяжело это ни было. В противоположность ему доктор, при всей «правильности» его идеологического настроя, не получает безграничной авторской поддержки, достаточно вспомнить хотя бы мнение Шабельского о его «деревянной искренности» (С XII, 33) и Сашину «антипатию» к его «ходячей честности» (С XII, 33). Львова даже с большой натяжкой затруднительно признать героем, рудиментарно вторящим «льву» Несчастливцеву: фамилия с этимологическим намёком на главенствующее в натуре трагика только разводит их ещё дальше друг от друга.

Львову не встать вровень с Несчастливцевым. Это подтверждается целым рядом фактов, включая и невольное саморазоблачение героя в монологе из начала четвёртого действия, в котором он, наедине с самим собой, грозит вывести жениха Иванова «на чистую воду», сорвать с него «проклятую маску», и тогда «все узнают», что он «за птица»: «Ты полетишь у меня с седьмого неба вниз головой в такую яму, из которой не выгащит тебя сама нечистая сила! Я человек честный, моё дело вступить и открыть глаза слепым. Исполню свой долг и завтра же вон из этого проклятого уезда! (*Задумывается.*) Но что сделать? Объясняться с Лебедевными — напрасный труд. Вызвать на дуэль? Затянуть скандал? <...> Что делать? Дуэль?» (С XII, 63).

Для Несчастливцева, покидающего по-пеньковски «проклятый» «лес», такое поведение противоестественно. Драматург, с нашей точки зрения, намеренно калькирует ситуацию решающего нравственного отпора, окончательного морального суда над силами зла, на который был способен трагик Островского. Этот приём

высвечивает колоссальную разницу между прежним и нынешним борцами за утверждение «общечеловеческих идеалов» (С XII, 34): первый — судья, второй — «прокурор» (С XII, 56). А коль скоро герой не является фаворитом автора, значит, всё, исходящее от него, неизбежно нуждается в коррективах, и найденный доктором образ «совиноного гнезда», в таком случае, — не оптимален для характеристики усадебно-уездной «среды». Он участвует в художественном воссоздании нравственно-психологического климата в отдельно взятом пространстве, ему отводится значительная роль в этом, но чеховская оценка «атмосферы» в имени главного героя, вбирая в себя содержание приметного образа, к нему не сводится.

Для того чтобы читатель-зритель смог постичь ивановское «невыносимо» (С XII, 8; С XII, 37), прошивающее всю пьесу и разрешившееся в финале выстрелом, а перед этим подхваченное Сашей (С XII, 66), требовались новые способы драматургического письма. Как воссоздать уездную «атмосферу», когда, по словам Саши, «воздух застыл от тоски» (С XII, 29)? Герои ощущают, чем дышат: Шабельский, к примеру, замечает, что с приходом Боркина «атмосфера стала жиже» (С XII, 36). И хотя это частный случай, он свидетельствует и о «скуке», царящей повсюду, и о «тоске», которая одолевает самых чутких, и о «духоте», которая их сковывает, что всё вместе является «симптомами» охватившей всех «болезни», грозит расчеловечиванием.

Проникнутые этими тягостными состояниями, люди в «совином гнезде» разобщены. По крайней мере одной из причин всеобщей разобщённости становится то, что рассыпались скрепы внутри родовых гнёзд, «родных гнёзд» (С XII, 54). Единственный эпизод упования на материнскую святость — в исповеди Иванова: «Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери...» (С XII, 53). Но он же, как показывает драматург, обижает, хотя и не со зла, своего дядю по матери. Отсутствие привязанностей к самым близким, тем более — кровно близким людям, разрыв нитей между родителями и детьми в мире чеховских ценностей чревато большими нравственными потерями для обеих сторон. Иванов отчётливо понимает, что ради него Анна Петровна «переменила веру, бросила отца и мать» (С XII, 13), она «пожертвовала всем — и верой, и родным гнездом, и покоем совести», из-за чего разыгралась семейная драма, и тянется она пять лет. Дочь нескончаемо страдает, признаётся в этом Львову: «...до каких пор будут ненавидеть меня отец и мать? Они живут за пятьдесят вёрст отсюда, а я день и ночь, даже во сне, чувствую их ненависть» (С XII, 21). Доктора возмущает,

что родители его подопечной «знают отлично, что она скоро умрёт и что всё ещё любит их, но, проклятая жестокость, они точно хотят удивить Йегову своим религиозным закалом: всё ещё проклинают её!» (С XII, 54).

Экстраординарность этой трагедии оттеняет великое множество примелькавшихся, заурядно-бытовых историй «отцов и детей», таящих в себе целый спектр молчаливых драм. Анна Петровна заговаривает на деликатную тему с доктором: есть ли у него «отец и мать». Когда узнаёт, что «отец умер, а мать есть», интересуется: «Вы скучаете по матери?», на что получает характерный ответ: «Мне некогда скучать» (С XII, 20). Иначе говоря, в душе его нет места для матери, в итоге сформировался такой ходульный тип; Иванова корбит его самоуверенность, неумение и нежелание понять людей (С XII, 55–56). Кстати, в равнодушии можно упрекнуть и Анну Петровну, знающую силу страдания: «Ужасно скучно», — заключает она сбивчивые слова Шабельского о мечте умереть на могиле жены в Париже, так и «не услышав» в них горя (С XII, 16). И такое бессердечие тоже, скорее всего, — следствие серьёзного ссоры внутрисемейных отношений и опять-таки — свидетельство разобщённости между людьми.

Думается, разговор о семейном, который состоялся в «Лесе», не был обойдён вниманием Чехова, оказался для него в «Иванове» определённой системой координат, которая позволяла без дополнительных усилий, «повторяя пройденное», разбираться в насущном: для героев чеховской пьесы окончательно непредставимо счастье, подобное счастью «под кущами», поскольку там источником его было всеобщее воодушевление; что касается персоналий, то Львов и на этом поле проигрывает Несчастливцеву, которого «мысль семейная» в своё время сделала человеком и долгие годы согревала, давала надежду и силы для сопротивления обстоятельствам. Современный Чехову герой перед ними безоружен, поскольку обездушен: сыновней любви не испытывает, в родительской не нуждается и без неё обходится.

Отрешившись от связей родственных, кровных, герои «Иванова» подозревают друг в друге самое скверное и себе позволяют предосудительные шаги и высказывания. Здесь есть «люди свои» (С XII, 48), поведение и умонастроение которых расшифровывается по известной «схеме» опять-таки Островского. Нельзя не заметить: в «Иванове» преобладают «мошенники» и «подлецы», и если бы только в картёжной игре. Для Шабельского «патентованными мошенниками» (С XII, 11) являются доктора; Боркина он считает

«мыслителем, виртуозом» среди «мошенников» (С XII, 13), который мог бы стать «гениальным подлецом, если бы ещё усвоил культуру, гуманитарные науки» (С XII, 14); дядя хозяина имения причисляет к «мерзавцам» и себя (С XII, 14); Иванов возмущён «подлыми проектами» «негодяя» Боркина, которыми тот сыплет «по всему уезду», сделав помещика «в глазах людей бесчестным человеком» (С XII, 60); Львов ссылается на него и Боркина, говоря о «среде»: «Этот вечно брюзжащий, заржавленный, сумасшедший граф, этот пройдоха, мошенник из мошенников, Миша, со своею гнусною физиономией...» (С XII, 21), графу от доктора достанется ещё «подлец и крепостник» (С XII, 33); Шабельский, «отупев от скуки», просится в гости к Лебедевым со словами: «Я погляжу там мошенников и дураков и, может быть, развлекусь» (С XII, 18); он же, сменив тон, вспоминает о своём прошлом: «...разыгрывал Чацкого, обличал мерзавцев и мошенников», но, в отличие от «прямолинейного лекаря» Львова, не называл «подлецами» тех, «кто не орёт», кто честно трудится — «кулаков», «мужиков зажиточных», живущих «по-человечески» (С XII, 33); дядя Иванова ёрничает перед Лебедевым, ибо занять себя абсолютно ничем, «скука» обездвиживает: «...нужно во что бы то ни стало устроить себе какую-нибудь гнусность, подлость, чтоб не только мне, но и всем противно стало. <...> Все подлы, и я буду подл» (С XII, 67) — идея не столько шальная, сколько отчаянная, беспощадная по отношению к самому себе и закономерно переходящая в достойное драматического пафоса обличение: «Все подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные, сам я гадок себе, не верю ни одному своему слову...» (С XII, 67–68). И при этом такому герою веришь больше, чем «бездарной, безжалостной честности» «тупого лекаря» (С XII, 33), который весьма поверхностно воспринимает Шабельского, не потерявшего способности думать и чувствовать, выбирая его «лицом» удушающей «среды», припечатывая уничижительным словом «не просто, а с тенденцией» (С XII, 33). Как видим, ощущение графом уездной «атмосферы» гораздо глубже и трагичнее, чем доктором, возложившим на себя роль отрицателя и ниспровергателя, издевательски-беспардонно назвавшим Иванова «возвышенным мошенником» (С XII, 17) и в финале, как и задумал, враждебно бросившим ему в лицо: «Подлец!» (С XII, 75).

Цена всем этим прозвищам и дефинициям различна: за какими-то из них — шутка из ролевой игры, хотя и она небезосновательна; за какими-то — действительные махинации и подлоги; за какими-то — ничего, кроме вербализации пренебрежительного отношение

к живущему рядом; какие-то являют собой заслуженное осуждение, освещённое нравственной традицией; какие-то — обвинения «из чувства долга» (С XII, 33), ложно понятой общественно-идеологической задачи. Пожалуй, самыми пронзительными из всех оказываются действительно прочувствованные наблюдения за «средой», которая подчинила всех и каждого. По сравнению с «мошенниками» и «подлецами» Островского, не мелочащимися в своих предсказуемых аферах, чеховские гораздо более разнообразны, по большей части мелки, но многочисленны, в чём тоже — примета времени, и, что самое главное, — они-то и составляют большинство, каждодневно воспроизводящее «атмосферу» «совиного гнезда». Вызванные этим рефлексия и саморефлексия индивидуализируют общую массу.

Корнями в поэтику «Леса» уходит, на наш взгляд, ещё один вариант оценочного высказывания в «Иванове». Характеризуя обитателей «совиного гнезда» в целом, драматург прибегает к лексической единице обобщённо-собирательного типа: «люди». В отличие от Островского, слово это у Чехова не эксклюзивно, а широко распространено. Оно используется преимущественно для обозначения, во-первых, серой, пустой, обезличенной, агрессивной массы, той самой «среды». Анна Петровна начинает «удивляться» «несправедливости людей: почему на любовь не отвечают любовью и за правду платят ложью?» (С XII, 21). Иванов не напрасно тревожится за Сашу: «В самом деле, Шура, вам здесь трудно живётся! Как погляжу я на людей, которые вас окружают, мне становится страшно: за кого вы тут замуж пойдёте?» (С XII, 38). Обращаясь к Саше, сам он восклицает: «...люди мучают меня без конца... Просто сил моих нет!» (С XII, 57). Львов атакует главного героя: «Пока я не попал в этот уезд, <...> никогда я не верил, что есть люди, преступные осмысленно» (С XII, 56). Во-вторых, слово подходит для передачи так называемого общественного мнения, обывательского по сути. Лебедеву «досадно на людей» («откуда сплетни берутся!») (С XII, 51), беззастенчиво обсуждающих имущественные проблемы и семейную жизнь друга, а потом — его намерение жениться на Саше: «...на жидовке нарвался, <...> а теперь к Зюзюшкиным сундукам подбирается» (С XII, 64–65); отцу невесты крайне неприятно, что «уж очень много люди говорят» (С XII, 66) о свадьбе Иванова и Саши. Наконец, в-третьих, в духе Островского, слово избирается для выражения эмоций экстремального накала, вызванных топтанием человеческого в человеке, посягательством на светлое, чистое, высокое. Сценически-приподнятое «О, люди,

люди!» Несчастливцева вырождается под занавес в «отвратительных людишек» (С XII, 75) Шабельского, Саша перед роковым выстрелом восклицает: «Тупые, бессердечные люди!» (С XII, 76). Заметим, что в последних высказываниях, звучащих как приговоры, имеются в виду конкретные адресаты, взятые из жизни действительной, а не из артистической абстракции, чем усугубляется трагическое ощущение развязки.

Опосредованное представление о «людях» получаем из неоднократных упоминаний разными героями локуса «уезд». К цитированным примерам добавим ещё один — мнение Лебедева о соседе, бывшем однокашнике: «Во всём уезде есть только один путёвый малый, да и тот женат» (С XII, 27). Следует подчеркнуть, что между ними действительно есть «общность идей и интересов» (С XII, 50) — редкое связующее звено на общем фоне. По контрасту с этим даётся мнение акцизного Косых: «...ни общих интересов, ни солидарности... Каждый живёт врозь...» (С XII, 47). Как ни комичен повод, точка зрения картёжника подтверждает мысль об аномальной изолированности людей друг от друга, вплоть до ощущения пространственной удалённости: «Живёшь, как в Австралии» (С XII, 47).

Чаще героям «Иванова» приходится искать способы покончить с мещанской рутинной бездуховного существования, прежде всего — устремившись в дальние дали. В связи с этим небеспочвенно предположение ещё об одной точке соприкосновения в поэтике двух пьес. Первой из них задано противопоставление реально существующего порядка вещей («как в лесу быть следует» — С XII, 93–94) и идеального, «райского», то есть, с позиции нравственной нормы, безобразного и прекрасного. Чехов, выводящий на сцену затхлую «среду» уездного «совиноного гнезда», не посягает на разработку такого противоположения: его герои не видят перспектив, сама жизнь не даёт надежды на освобождение. Предлагаемые драматургом инопространственные варианты избавления от прилипчивой «среды» или гораздо скромнее, или фантастичнее, во всех случаях — неисполнимее, потому что связаны с мыслью о выходе из сжимающегося кольца «совиноного гнезда». Поэтому с горько-ироничной улыбкой драматург советует, например, устами Иванова Львову: «Запритесь себе в свою раковину и делайте своё маленькое, богом данное дело...» (С XII, 17); Шабельский гипотетически допускает «исключения из общего правила» «в какой-нибудь Аркадии» (С XII, 11), он же: «...хоть к чёрту в пекло, хоть крокодилу в зубы, только бы вырваться отсюда» (С XII, 18), а



поскольку «нет приюта» (С XII, 17) — хоть в «жёлтый дом» (С XII, 67), но в действительности он хотел бы «вырваться» раз и навсегда в Париж, на могилу жены; Саша «шутя, сквозь слёзы» предлагает Иванову: «...бежимте в Америку» (38). «Аркадский» промельк в этом условно-географическом контексте — как мифологический маячок, частично — греческий аналог легендарного счастья «под кущами». При таком количестве вполне нереальных, комически-драматических, до последней степени отчаянных, преданностью продиктованных вариантов спасения — выхода нет, все идеи умозрительны. Если есть — то самоубийство, ибо «деваться положительно некуда... Положительно...» (С XII, 12). Львов в качестве единственного оппонента главного героя предложить выход не в состоянии, он не из породы самоотверженных подвижников.

Непременное условие счастья для Иванова состоит действительно в том, что ему «нужен простор», и отнюдь не для того, как «проницательно» определил Львов, «чтобы затеять какую-нибудь новую подлость...» (С XII, 17–18). Вся беда героя в том, что ему, по словам не такого уж и «глупого» (С XII, 37), как выясняется, Боркина, «не хватает <...> взмаха» (С XII, 10). Собственно говоря, все герои «Иванова» нуждаются в том же и одинаково не созданы для воспарения. Дефицит этих составляющих счастья наиболее остро, по-настоящему трагически сказывается на судьбе главного героя. В черновиках осталось его красноречивое самосравнение с «серенькой, очень угрюмой, жалкенькой» птицей, которую зовут «бугаём»: «Сидит целый день в камышах и мычит уныло: бу-у! бу-у! Точно корову в сарае заперли. Так вот и я. Сиж у себя в камышах» (С XII, 251)<sup>15</sup>. Аналогия с «лишними людьми» (С XII, 12), «жалкими людьми, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними», что, по признанию Иванова Саше — «позор» (С XII, 37), слишком рискованна, но справедлива. Лебедеву герой исповедуется в том, что «надорвался» (С XII, 52). Друг ставит диагноз: «Среда заела!» (С XII, 52).

Иванов, наедине с собой, подвергает собственную жизнь беспристрастному анализу: «Ещё года нет, как был здоров и силён, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слёз даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал

---

<sup>15</sup> Ср.: Саша, по словам Боркина, «явилась, как пташка к свету» (С XII, 60). Птичий мир в «Иванове» (помимо названного: «ворона», «мокрый петух», «лебедь белая», «ясные соколы», «птицы смеются») уже самим фактом своего существования призывает учитывать переносные планы прямых значений, и, на наш взгляд, заслуживает специального рассмотрения.

прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. <...> А теперь, о, боже мой! утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги. Имение идёт прахом, леса трещат под топором. (Плачет.) Земля моя глядит на меня, как сирота. Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днём...» (С XII, 53). Заметим: в «Иванове» лес упоминается всего один раз, но — в контексте монолога, свидетельствующего о кульминационном напряжении в размышлениях главного героя, в его беспощадной самохарактеристике. Неоспоримое вещественное доказательство его недееспособности — уничтожаемые леса. Прямая отсылка к той же проблеме в пьесе Островского ориентирует на актуальность всех аспектов этого разрушительного процесса, на глубину его осмысления предшественником и на безусловную с ним солидарность.

В финале вновь прозвучит исповедь главного героя, теперь перед Лебедевым, местами почти дословно повторяющая взволнованный экскурс в недавнее прошлое и абрис настоящего. Но в заключительном монологе есть не только безжалостная констатация нынешнего состояния души сравнительно с прежним, но и попытка оценить побудительные мотивы дерзаний в молодости и распознать причины затухания благих порывов, охлаждения горячих чувств и угасания души, то есть — «болезни», всего лишь к тридцати пяти годам (вскользь заметим, что Несчастливцеву — столько же): «... не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и потянулись жилы; <...> работал; не знал меры. <...> можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много! И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся!» (С XII, 74). Главный итог искренних усилий Иванова в том, что он, борясь с жизнью, вынужден признать: «Надорвался я! <...> Погиб безвозвратно!» (С XII, 74). Герой «уходил себя!» (С XII, 74) в борьбе с жизнью, которую ему, работавшему и надевавшемуся «за десятерых» (С XII, 74), не приходило в голову называть «пустой, пошлою». «Действительное», незаметно для него самого, боролось с «желаемым» и одержало верх.

У Островского Гурмыжская, являясь носителем зла и пороков, была доминирующим центром того многосоставного пространства, которое в конечном счёте лаконично и ёмко названо «лесом». В «Иванове» этот образ трансформируется, перевоплощается в «совиное гнездо», сохраняя смысловую квинтэссенцию «первоисточника», то есть может восприниматься производным

от художественной данности Островского с её метафорической живописностью. Насельники этого «царства» уравниены жизнью: конфликт дробится, рассредоточивается по разным адресам, с фактурной лепкой истории Иванова. Чеховское «совиное гнездо» губительно воздействует на некогда живую, «горячую» (С XII, 74) душу своей «атмосферой», которая создаётся не каким-то одним злодеем — общей обстановкой, сделавшей жертвами всех, не исключая уездного помещика с самой распространённой фамилией. Ассоциации с «Лесом», возникающие у читателя и зрителя, являются своеобразной подсказкой, демонстрирующей появление нового содержания в узнаваемой образной форме, а тем самым фиксируют момент перехода русской драматургии на иной путь, отвечающий запросам времени. Понимания этого и хотел бы достичь автор у аудитории.

Итак, тип конфликта в «Иванове» меняется. С точки зрения Скафтымова, «метод критики действительности в пьесах Чехова совсем иной»<sup>16</sup>, нежели у Островского: «Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным», «драма происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования»<sup>17</sup>. Исследователь проводит «опознание»<sup>18</sup> «Иванова», прежде всего подвергая тщательному анализу все слагаемые конфликта, то есть основу так называемой «внешней тематики». В связи с этой первоочередной задачей он обращается к «анализу внутренней тематики»: рассматривает «внутреннее эмоционально-психологическое содержание действующих лиц», по понятным причинам придавая особую важность состоянию главного героя, и оценивает «тематическое соотношение между действующими лицами»<sup>19</sup>, что способствует постижению индивидуально-творческой сути конкретного драматургического конфликта.

Скафтымов выявляет «источник драматического положения героя (Иванова)», который видится ему «не каким-либо частным обстоятельством» и не со стороны «отдельных людей», как сложилось в классике, — «источником» оказывается «вся действительность

<sup>16</sup> Скафтымов А.П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 420.

<sup>17</sup> Там же. С. 434.

<sup>18</sup> Скафтымов А.П. Схема изучения литературных произведений // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432.

<sup>19</sup> Там же. С. 432.

в целом»<sup>20</sup>. Таким образом, чеховское открытие самого нерва современной жизни получило адекватное новаторскому материалу истолкование: «В содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности», в «бедствиях и несчастьях» (смерть жены, потрясение Саши) Иванов «уже виновник без вины», так как случившееся зависело «не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он “не властен”»<sup>21</sup>. Какое бы впечатление ни оставляла в нас «непривлекательность» главного героя, он, подчёркивает автор статьи, «не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность»<sup>22</sup>. Более того, по мысли учёного, «виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл»<sup>23</sup>. Скафтымов вскрывает коренные перемены в содержании противоборствующих сил, что знаменует поворот драматургического русла в неизведанную ещё сторону, уход с проторённых путей, востребованный самой жизнью.

Ведя речь о тектоническом сдвиге в драматургическом освоении действительности, исследователь опирается на «опознание» «эмоционально-психологического содержания» той стороны жизни, которую принято называть бытовой, поскольку именно она развёртывается в пьесе. Скафтымов подчёркивает особую роль, какая в пьесах Чехова принадлежит быту: «Сам быт в его ровном, медлительно спокойном, стоячем состоянии, среди провинциальной скуки и духовной бедности воспринимался Чеховым как источник непрерывной драматической коллизии, где в постоянных противоречиях мертвеют лучшие чувства»<sup>24</sup>. Следствиями столь разрушительного воздействия «быта», по-чеховски названного «средой», «атмосферой», являются «общая духовная инертность, физическая грубость вкусов и возникающая отсюда скука, душевно-эмоциональная незанятость и ненаполненность жизни»<sup>25</sup>. «В этой ненаполненности», как считает Скафтымов, Чехов «и видел особый, присущий жизни драматизм. Поэтому бытовые сцены и эпизоды, включённые в пьесу, имеют смысл ни в чём ином, а в самом факте их бессодержательной обыкновенности, в самом существе их пустоты и

<sup>20</sup> Скафтымов А.П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 421.

<sup>21</sup> Там же. С. 421.

<sup>22</sup> Там же. С. 423.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же. С. 436.

<sup>25</sup> Там же. С. 437.

скуки. Для читателя или зрителя, привыкшего ждать от бытовых сцен морально-обличительного значения, чеховские картинки обычного, обыкновенного, “скучного” представлялись не имеющими никакого смысла. Между тем такими эпизодами осуществлялось выражение того особого жизненного несовершенства, мысль о котором лежала в существе всей пьесы»<sup>26</sup>.

Прочтение «Иванова» даёт исследователю основания для представления о путях развития чеховской драматургии. «Будущую драматургию Чехова», по мысли Скафтымова, «предвещает» «понимание драматического конфликта, идейно-тематическое наполнение бытовых деталей, стремление дать основную драму пьесы в широкой бытовой распределённости при параллельном течении иных драматических линий, взаимно независимых, но составляющих общий внутренне единый тематический ансамбль»<sup>27</sup>. Концептуально важное замечание об «идейно-тематическом наполнении» приложимо не только к «бытовым, внешне незначимым деталям» типа «на кухне “чижика” играют». В контексте чеховской пьесы это распространяется и на рассмотренные нами образные и лексические детали драматургической поэтики. Их характерные «отправные» значения побуждают прочувствовать не только ретроспективу, но — с её помощью, на что и, надо полагать, рассчитывал автор, — перспективу художнического переосмысления жизни, намечаемую Чеховым. О драматургическом продолжении этого процесса свидетельствуют «Леший» и «Дядя Ваня».

## ЛИТЕРАТУРА

*Скафтымов А.П.* Схема изучения литературных произведений // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 1. С. 432–433.

*Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 2. С. 103–180.

*Скафтымов А.П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3. С. 417–441.

<sup>26</sup> Там же. С. 437.

<sup>27</sup> Там же. С. 441.

**А.П. СКАФТЫМОВ О ТОМ, «КТО ВИНОВАТ» В ПЬЕСАХ  
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА**

**Аннотация.** В статье предпринят опыт рассмотрения темы «кто виноват» в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова в трактовке А.П. Скафтымова. Сделан акцент на его научном кредо «нужно честно читать» и возможности его реализации в советский период.

**Ключевые слова:** А.П. Скафтымов, драматургия А.Н. Островского и А.П. Чехова, концепт вины, метод, методология исследования.

KIREEVA, E.V.

**A.P. SKAFTYMOV ABOUT “WHO IS BLAMED” IN THE PLAYS  
BY A.N. OSTROVSKY AND A.P. CHEKHOV**

**Abstract.** The article deals with attempt to study the topic “who is to be blamed” in the plays of A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov viewed and researched by A.P. Skaftymov. The focus is on Skaftymov’s credo ‘to read sincerely’ and the possibilities to realize it during the Soviet epoch.

**Key words:** A.P. Skaftymov, A.N. Ostrovsky’s and A.P. Chekhov’s dramaturgy, concept of blame, research method and methodology.

Знакомство с трёхтомником работ А.П. Скафтымова позволяет сделать вывод о стойком интересе исследователя к концепту вины, воплощённому в произведениях классиков литературы, преимущественно русской. Следуя декларированному в программной статье 1924 г. «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» требованию «нужно честно читать»<sup>1</sup> (говорить о произведении только то, что оно само о себе сказало), что предполагало умение за темой внешней увидеть тему внутреннюю (см. «Схему изучения литературных произведений» в комментариях к названной статье<sup>2</sup>), учёный в статьях «Тематическая композиция романа “Идиот”» (1924) и «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского» (1929) увидел ключевую роль понятия вины в драматизме судеб героев. Трагедия

<sup>1</sup> *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю.Н. Борисов и А.В. Зюзин; вступ. ст. Е.П. Никитина; примеч. В.К. Архангельская, Н.М. Белова, Ю.Н. Борисов, Л.Г. Горбунова, Н.Н. Мостовская, Н.В. Новикова, Г.Ф. Самосюк. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 1. С. 34.

<sup>2</sup> Там же. С. 432–433.

героини «Идиота» — «трагедия моральной ущербности»<sup>3</sup> — связана с категорией вины. Указывая на то, как Достоевским раскрыт «внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину», Скафтымов пишет: «<...> она отталкивается от него то из мотивов собственной недостаточности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение)»<sup>4</sup>.

Перечисляя в конце статьи ведущие темы романа о России и любви Христовой, учёный отмечает и «отрицание вины у виноватого и чувство у невинного» (здесь и в дальнейшем подчёркивание наше. — Е.К.). «Идиот», по Скафтымову, — это и роман о том, как «трудно бескорыстно, бессамолюбно признать и нести к другому свою вину и свою нечистоту... Во всём отъединение, скрытая зависть и ропчущее соревнование. И человек один»<sup>5</sup>.

Зафиксированное в этих строках мироощущение героев романа «Идиот» будет осмысляться учёным в статье «Записки из подполья...», а также в начатой не ранее 1927 г. статье «Драмы Чехова». Анализируя «внутреннюю диалектику» произведения, Скафтымов показывает, что в герое «Записок...» мотив «без вины виноват» проявляется в отчасти близких к тому, как и у Настасьи Филипповны, формах: реакция протеста при столкновении с фактами «неустранимого нарушения личного достоинства и самогосподства», идущего «от природы или от людей, в последнем случае опять-таки “по законам природы”»; («всего обиднее, без вины виноват, и так сказать “по законам природы”»). Как и у Настасьи Филипповны, у героя имеет место «неустранимость чувства обиды даже в том случае, когда личного виновника обиды нет, когда ограниченность и приниженность собственного существа осознаются как нечто неизбежное, общее и естественное»<sup>6</sup>. Подпольный герой не принимает «уступчивости лёгкой совести перед “невозможностью”» (осуществить стремление защитить свое «волевое “я”»)<sup>7</sup>.

Формула «без вины виноват» в многообразных вариациях станет ведущей в статьях Скафтымова, особенно о Чехове, опубликованных при жизни учёного и спустя длительное время по его кончине. Обращает на себя внимание переключка понятия «без вины виноват» у Достоевского и у позднего Островского, озаглавившего жемчужину своей поздней драматургии — пьесу 1884 г. — «Без

<sup>3</sup> Там же. Т. 3. С. 80.

<sup>4</sup> Там же. С. 79.

<sup>5</sup> Там же. С. 126.

<sup>6</sup> Там же. С. 138.

<sup>7</sup> Там же. С. 139, сноска 12, с. 140.

вины виноватые». При этом, как ни странно, Скафтымов нигде не упоминает этой пьесы Островского, хотя уже в первой своей программной статье учёный указывает на наличие у Островского «постоянства и полноты идеальных представлений»<sup>8</sup>. В статье 1952 г. «Белинский и драматургия А.Н. Островского» Скафтымов обращается к роману А.И. Герцена «Кто виноват?» при осмыслении специфики драматургического конфликта у Островского по сравнению с Гоголем. Учёный при этом невольно высветил источник пафоса творчества Достоевского и Островского в поиске ответа на вопрос «кто виноват?» Художников слова объединяет принадлежность к «натуральной школе», у истоков которой в 1830-е гг. стоял Н.В. Гоголь, из «Шинели» которого, по известному мнению, вышли будущие корифеи русской литературы, не без влияния В.Г. Белинского трудясь над поиском ответов на злободневные вопросы бытия отечества: «Кто виноват?», «Что делать?» и «Когда же придёт настоящий день?». А.П. Чехов по-своему продолжил поиск ответа на эти вопросы в 1880–90-е гг.

К осмыслению ответа на вопрос «кто виноват?» в пьесах Островского Скафтымов обратится в публикациях послевоенных, идущих параллельно с работами о Чехове, особенно — «О принципах построения пьес Чехова» (1948) и в статье «Белинский и драматургия А.Н. Островского», где с характером ответа на названный вопрос связаны три этапа развития русской драматургии, явленные в пьесах Н.В. Гоголя, А.Н. Островского и А.П. Чехова.

Рассмотрение того, как каждый из творцов русской драмы отвечал на вопрос о том, «кто виноват?» в драматизме судеб героев, многое даёт в «честном» прочтении их произведений, что и само по себе необычайно значимо. Оно не менее значимо в теоретическом и историко-литературном планах. При таком панорамном рассмотрении выявляются переходные зоны, резонансные отклики, возвращение на новом уровне к вопросам, поставленным предшественниками.

\* \* \*

Не публиковавшаяся при жизни учёного статья «Драмы Чехова» — своего рода проспект последующих неопубликованных и публиковавшихся работ о Чехове-драматурге. В ней идёт поиск специфики драмы Чехова — драмы нового типа, в которой нет единства действия, нет прямых виновников несчастья другого. Возникновение её учёный связывает с общественным фоном своего

<sup>8</sup> Там же. Т. 1. С. 45.



времени. Она отражает «пессимизм и общие унылые настроения, охватившие значительную часть русской интеллигенции в последнюю четверть XIX века»<sup>9</sup>.

Скафтымов начинает обзор с пьесы «Иванов», где видит проявление обнаруженных Чеховым закономерностей на примере одной судьбы. Иванов «винит себя», но это недовольство собою не делает его ни положительным, ни отрицательным героем. Чехов показывает его как человека «больного», подавленного пессимизмом как болезнью времени, но «не подлеца». Учёный увидел в пьесе протест автора против прямых этических оценок, характерных для «современной ему социально морализирующей традиции, унаследованной от публицистики 60–70-х годов»<sup>10</sup>, больше исходя из субъективного сопереживания Чеховым герою, а не с точки зрения ясности классового сознания: «Внутреннее бездорожье мелкобуржуазного интеллигента, ещё не нашедшего веру, оказалось аналогичным и родственным бездорожью разбитого и уходящего из жизни дворянства»<sup>11</sup>.

В «Иванове», по Скафтымову, перед Чеховым стояла лишь типологическая задача — показать человека, «психология которого для своего времени для кого-то представлялась странной и спорной, и автор по своему пониманию объясняет её». Он показывает «психологию и поступки человека, утратившего жизненную радость», а также разное понимание и этические оценки его поведения окружающими<sup>12</sup>.

Усилия Скафтымова по постижению чеховского ответа на вопрос «кто виноват?» проявлены и в анализе пьесы «Чайка», где иная, чем в «Иванове», тема («уровень печали, жизненной бодрости, который составляет как бы норму человеческой жизни вообще» — у людей счастливых и несчастных<sup>13</sup>). Для большинства героев «источником страдания является неразделённая любовь, а также профессиональные переживания писателей и артистов»<sup>14</sup>.

Скафтымов обращает внимание на специфику драматизма каждого лица в тематическом задании пьесы. Он рисуется «как нечто не зависимое от случайных конкурирующих или враждующих столкновений между людьми, а как нечто исходящее как бы от общих человеческих судеб» — возникающим «общим, независимым от

<sup>9</sup> Там же. Т. 3. С. 317.

<sup>10</sup> Там же. С. 320, 222, 323.

<sup>11</sup> Там же. С. 323.

<sup>12</sup> Там же. С. 324.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 324–325.

человеческой воли движением жизни», без «сталкивающейся борьбы между персонажами», без «препятствующей злой воли», вследствие «той же общей категории явлений случайностей чувства, от которых гарантировать себя никому нельзя. Тригорин столь же невластен в своем чувстве, как сама Нина Заречная, утрага чувства которой по отношению к Треплеву имела менее катастрофические последствия. В свою очередь, и Треплев — лишь невольный виновник страданий Маши, так же, как и она сама по отношению к Медведенко <...> Всё происходит само собою по роковым капризам чувства. Виноватых нет<sup>15</sup>».

В видении Скафтымова в «Дяде Ване» трагедия «человека, безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь», «на фоне общей серой унылости бесцветной интеллигентской обывальщины» осмыслена Чеховым «как трагедия его времени»<sup>16</sup>.

Учёный видит и в «Чайке», и в «Дяде Ване» стремление Чехова «представить известный ряд конфликтных состояний не как принадлежность отдельного лица <...>, а как нечто такое, что в тех или иных разновидностях присутствует в жизни (обычном множестве) массы обыкновенных людей известной среды, и не в отдельные эпизодические моменты этой жизни, а в её общем изо дня в день длящемся, обширном уравновешенно-будничном потоке»<sup>17</sup>.

Завершается статья характеристикой «Трёх сестёр» как «дальнейшей ступени в окончательном преодолении всяких элементов исключительности»<sup>18</sup>. И здесь имплицитно представлен поиск ответа на вопрос «кто виноват?» «Драматичность общего течения пьесы достигается путём непрерывно перемежающегося напоминания о реальном действительном положении <действующих> лиц и о том, что для них является желанным. Контрастирующее чередование данного и желанного, последовательно проведённое в каждом отрезке пьесы, в каждой её сцене и эпизоде, создаёт своеобразный непрерывно звучащий тоскующий протест против данного существующего положения вещей и устремлённость к какой-то иной (очень неопределённо намеченной) лучшей и светлой жизни»<sup>19</sup>.

\* \* \*

В тяжелейший в плане драматизма и своей жизненной судьбы период (1938–1945) Скафтымов обращается к «Чайке» в

<sup>15</sup> Там же. С. 328.

<sup>16</sup> Там же. С. 334.

<sup>17</sup> Там же. С. 337.

<sup>18</sup> Там же. С. 338.

<sup>19</sup> Там же. С. 340.

монографической статье, при жизни учёного не публиковавшейся. В ней развиты положения, охарактеризованные в статье «Драмы Чехова» (о господстве между всеми, тоскующими о счастье, но не знающими его, героями «неутолимой и роковой розни»; о том, что человек становится «источником несчастья другого человека, независимо от своей воли, совсем этого не желая; о невольных виновниках чужих страданий»<sup>20</sup>).

В статье обращается внимание на отсутствие в пьесе сравнительно-предпочтительной оценки того или другого персонажа и акцентируются мотивы «взаимного перекрёстного непонимания друг друга» действующими лицами, разности духовных миров влекущегося к Маше Медведенко и самой Маши, «роковой расходимости, несовпадаемости чувств и желаний», «неразделимости и глухого одиночества тех страданий, которыми живёт каждый внутри себя». «Виноватых нет, но всем друг от друга больно, и никто никому ничем помочь не в состоянии. Цепь роковой и неустранимой расходимости чувств охватывает всех, и отношения действующих лиц в сфере искусства вовлечены в эту цепь»<sup>21</sup>.

Несколько изменилась по сравнению со статьёй «Драмы Чехова» характеристика образа Тригорина. Если в предыдущей работе легко готовое сорваться в адрес героя «обвинение в катастрофе Нины Заречной» отводилось указанием на его искренность и следование зову чувства к героине, потом утраченного<sup>22</sup>, то в статье <«О “Чайке”»> Тригорин назван «виновником тяжёлой личной драмы Нины Заречной». Внося «микроскоп» в сферу нравственной жизни, Скафтымов отмечает своеобразие видения автором пьесы своего героя: «Чехов обставляет этот поступок Тригорина не как дурное дело, с злым умыслом, а как результат духовной небрежности, явившейся следствием привычного невнимания к человеку. Рядом реплик и ремарок Чехов отмечает, что Тригорин не фат, не хвастун, не самовлюблённый искатель наслаждений, но, кроме своего дела, в сущности, ко всему равнодушный, не имеющий принципа»<sup>23</sup>.

Указав, как и в предыдущей статье, на роль «внутренней уверенности в высокой ценности своего дела», позволившей Нине «жертвенно отнестись к своим личным страданиям и пережить их»<sup>24</sup>, Скафтымов завершает свои размышления о том, «кто

<sup>20</sup> Там же. С. 353, 354.

<sup>21</sup> Там же. С. 351, 354, 353.

<sup>22</sup> Там же. С. 328.

<sup>23</sup> Там же. С. 360.

<sup>24</sup> Там же. С. 332.

виноват?») в пьесе «Чайка», следующим образом: «Никто не виноват, что взаимные чувства Маши Шамраевой и Медведенко, Треплева и Маши, Нины Заречной и Треплева не совпадают. Никто не виноват и в том, что все, кроме Нины, не имеют в себе никаких жизненных задач неличного характера и поэтому оказываются лишёнными всякой радости. Обиженные не имеют прямых врагов, они обижены самой жизнью. Трагедия жизни развивается без взаимного противоборства действующих лиц»<sup>25</sup>.

\* \* \*

Первой опубликованной статьёй о драмах Чехова является работа Скафтымова «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” А.П. Чехова» (1946). Статья является образцом «честного чтения» пьесы, в отличие от современных социологических трактовок. Учёный раскрывает новизну освещения Чеховым «темы распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии»<sup>26</sup> на фоне отразившего этот процесс в своём творчестве Салтыкова-Щедрина и касавшихся её Л. Толстого, Островского и др. У Чехова в пьесе «конфликт на той же основе социальных противоречий», но не «со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц», а со стороны чувств действующих лиц. Конфликт сосредоточен «на невольных, самой жизнью созданных различиях в индивидуально-интимной психологии каждого из них» — различии переживания людьми судьбы усадьбы.<sup>27</sup>

Обратив внимание на «разрозненность и несливаемость» в отношениях не только главных, но и второстепенных героев, когда «каждый среди других — один», Скафтымов связывает конфликт в пьесе с темой «невольного расхождения без взаимного недоброжелательства»<sup>28</sup>. Специфику конфликта в пьесе (с точки зрения формальной — отсутствие борьбы между действующими лицами) Скафтымов объясняет видением автором пьесы источника расхождения («непроизвольности и неизбежности внутреннего разлада») не в моральных качествах отдельных людей, а в «самом сложении общественных отношений», когда «каждый участвует в общей жизни лишь верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществлённым. Виноватых нет,

<sup>25</sup> Там же. С. 362.

<sup>26</sup> Там же. С. 378.

<sup>27</sup> Там же. 378, 379.

<sup>28</sup> Там же. С. 385, 388.

а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни»<sup>29</sup>.

Обозначив специфику «горечи жизни» — драматизма действующих лиц — как «не особое печальное событие», а длительное, «обычно томительно-неполное, ежедневно-будничное состояние», Скафтымов пишет о наличии в пьесе того «подводного течения» (слова Вл.И. Немировича-Данченко), когда благодаря мастерству драматурга зритель в состоянии увидеть скрытую внутреннюю сосредоточенность каждого лица, раскрывающуюся «в репликах и признаниях как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия»<sup>30</sup>.

В первой печатной статье о драматургии Чехова учёный рассматривает и такой нелёгкий для ответа вопрос, как проявление авторской оценки героев, и полагает, что только одно лицо — лакей Яша — обрисовано «с полным неодобрением, без сочувствия» в силу «его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих»<sup>31</sup>. Авторское сочувствие вызывают те лица пьесы, у которых «своя боль, свои заботы, своя мечта» «не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности»<sup>32</sup>.

Оставаясь в рамках должного для периода публикации статьи социологизма, Скафтымов, избегая вульгарных перегибов, завершает характеристику чеховской пьесы таким образом: «В “Вишнёвом саде” осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни. Несчастье и страдание человека взяты не с той стороны, где человек сам является виновником своих неудач, и не с той стороны, где преследует злая воля другого человека, а с той стороны, где “виноватых” нет, где источником печального уродства и горькой неудовлетворённости является само сложение жизни»<sup>33</sup>. Поясняя этот вывод, учёный указывает на разрыв субъективных стремлений (люди ищут взаимного общения) и объективной данности («уклад жизни» как отражение в быту «собственнически-хищных отношений» разъединяет людей)<sup>34</sup>.

В завершающем статью разделе учёный отмечает общее свойство драматургии Чехова, проявленное в созданных до «Вишнёвого сада» (кроме «Иванова») пьесах, и ставит их в связь с «жизненной

<sup>29</sup> Там же. С. 389–390.

<sup>30</sup> Там же. С. 391.

<sup>31</sup> Там же. С. 403.

<sup>32</sup> Там же. С. 404.

<sup>33</sup> Там же. С. 410–411.

<sup>34</sup> Там же. С. 411.

философией Чехова-интеллигента», отразившего российскую действительность 80–90-х гг. XIX в<sup>35</sup>. Отдав должное цензуре (указания на ограниченность классовых взглядов драматурга) и отметив как результат «честного чтения» точность фиксации художником духовной атмосферы времени, Скафтымов нашёл способ отвести от Чехова упрёк в отсутствии у него «определённого взгляда на жизнь». Учёный цитирует М. Горького (подвергнувшегося высылке под благовидным предлогом из «страны Советов» за свои христианские убеждения, но официально признаваемого в то же время лидером советских писателей): «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше её. Он освещает её скуку, её стремления, весь её хаос с высшей точки зрения»<sup>36</sup>. Перечислив то, что защищает Чехов в своём творчестве (всё, «что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно-доброе <...>»), Скафтымов, используя, возможно, в качестве эзопова языка слова Горького, по-своему отвечает на вопрос «кто виноват?» в видении Чехова: «И в творчестве Чехова всегда настойчиво и непрерывно звучит “грустный и меткий упрёк людям за их неумение жить”»<sup>37</sup>. И хотя последний абзац статьи давал основание в процитированных Скафтымовым словах Вершинина из «Трёх сестёр» (о необходимости для человека «ждать, мечтать, готовиться» «к новой прекрасной жизни») увидеть при желании в Чехове человека, будившего жажду этой жизни в её социалистическом воплощении, предшествующие абзацу цитаты из Горького вызывают сомнения в однозначности такого прочтения<sup>38</sup>.

Начатый в статье о «Вишнёвом саде» анализ на теоретическом уровне новаторства Чехова в области драматургии был продолжен в двух, увидевших свет в 1948 г., статьях «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» и «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова». В обеих Скафтымов подтверждает и уточняет на материале текстов драм Чехова, а во второй статье — и Островского то, что было найдено им в ходе штудий драматургии в двух неопубликованных и одной печатной работе.

<sup>35</sup> Там же. С. 412–419.

<sup>36</sup> Там же. С. 416.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Вопрос о религиозных взглядах Чехова освещён, в частности, в статье протопресвитера Александра Шмемана «Русское духовенство у Чехова», см.: *Шмеман А., протопресв.* Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971 / Сост. Е.Ю. Дорман; предисл. О.А. Седакова; подгот. текста и комм. М.А. Васильева, Е.Ю. Дорман, Ю.С. Терентьев. М.: Изд-во Православного Свято-Тихвинского гуманитар. ун-та, 2017. С. 375–413.

В статье «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» показана работа драматурга над текстом (было три её редакции) с целью прояснения оценки главного героя — прояснения для зрителя, привыкшего к драме иного типа, в которой «в составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы», «интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве». Кратко обозначив состав группы виновников — носителей приносящей беды «морально порочной воли» — с отсылкой к своей же статье «К вопросу о принципах построения пьес Чехова», где об этом говорится подробнее<sup>39</sup>, Скафтымов пишет об ином методе критики действительности в пьесах Чехова в целом, проясняя его на примере анализа «Иванова». Здесь «источником драматического положения героя (Иванова)», у которого сломлена воля и «в душе безверие и чувство беспросветности», являются не отдельные обстоятельства и люди, а «вся действительность в целом»<sup>40</sup>. «В содержании драматического конфликта, — пишет Скафтымов, — при такой ситуации устранялось положение прямой виновности. В дальнейшем движении пьесы сам Иванов оказывается виновником чужих несчастий <...>, но это уже виновник без вины, так как бедствия и несчастья происходят не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он “не властен”». И далее следует прямое сопоставление двух «генетически детерминированных героев»: Юсова у Островского, «генетически объяснённого в своей чиновничьей морали» (но сформированного ею «как морально порочный характер» с «дурно направленной волей»), и чеховского Иванова, не являющегося морально порочным: «он жизненно негоден (“болен”), но он, если выразиться языком Львова, не “подлец”»<sup>41</sup>.

Скафтымов прямо связывает понятие «кто виноват?» со спецификой драматической коллизии в пьесе Чехова: она «строится на понятии невольной вины». «Всё движение пьесы, — продолжает учёный, — развёртывается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается»<sup>42</sup>.

Существенное место в статье занимает анализ того, как Чехов, редактируя непонятую публикой первую редакцию пьесы, отстаивал свою позицию, полемизируя «с предвзятостью поспешных и ложных оценок», особенно ярко проявленную в линии сценического

<sup>39</sup> Скафтымов А.П. Указ изд. Т. 3. С. 420, 421.

<sup>40</sup> Там же. С. 421.

<sup>41</sup> Там же. С. 421, 422.

<sup>42</sup> Там же. С. 422.

изображения «Иванов — доктор Львов» и адекватно переданную лишь в третьей редакции<sup>43</sup>.

Обозначив ложные «сплетни и пересуды», поднимаемые вокруг Иванова, как одну из сторон «идейно-тематического содержания пьесы», Скафтымов указывает на главную причину конфликтного состояния героя — «его внутреннюю драму» — негодность перед жизнью. «Следствия его “болезни” ужасны и для него, и для окружающих (судьба Сарры и проч.)» «Всё это ужасное находится вне его воли, но от этого не перестаёт быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он всё же негоден, вреден, непривлекателен и проч. Вот мысль Чехова»<sup>44</sup>.

Повторив в кратком виде представленную в статье «Драмы Чехова» характеристику Иванова и несколько развернув её, Скафтымов в следующем абзаце даёт блестящий образчик вывода о специфике драматической коллизии пьесы, названной именем её главного героя: «Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом её снять, то есть объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуально-волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл»<sup>45</sup>.

В завершении второго раздела статьи Скафтымов возвращается к разговору о специфике проявления авторского отношения к героям, затронутому в статье о «Вишнёвом саде». Учёный приводит необычайно значимое и для понимания оценки «честности» прочтения им самим данной пьесы свидетельство драматурга в письме к Ал. П. Чехову — указание на «новую сторону драматической трактовки действительности» в «Иванове»: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдёшь, да не в таких видах, какие нужны драматургам... Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...»<sup>46</sup> Акцентируя внимание на последних словах в приведённом признании Чеховым оригинальности показа им российской действительности, учёный указывает на специфику проявления авторской позиции («суда над людьми и жизнью»):

<sup>43</sup> Там же. С. 422, 423, 432, 433.

<sup>44</sup> Там же. С. 423.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же. С. 423, 424.



не на «отсутствие авторского суда», а на наличие лишь «более усложнённой точки зрения, где различается качество субъективно-моральной настроенности лица и объективно-результативная значимость его поведения. То и другое в оценке может не совпадать. И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается непривычно усложнённым, хотя, в сущности, вполне определённым и ясным по своему смыслу»<sup>47</sup>.

Рассматривая ход работы Чехова при исправлении пьесы, Скафтымов показывает изменения, внесённые драматургом в текст, с целью «разъяснения лица Иванова». «Чехову, — пишет учёный, — важно было не допустить сочувствия пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым»<sup>48</sup>. Проявлением принципа «честного чтения» является и отмеченное учёным свойство текста второй редакции: «Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов счёл необходимым отметить отсутствие субъективной вины и у тех, кто Иванова не понимает и осуждает»<sup>49</sup>. Это замечание особо значимо на фоне предшествующей ему констатации, что в словах Иванова в первой редакции после венчания, отражающих его счастливое состояние «размягчённого умиротворения», когда «он всех прощает и ему все прощают»<sup>50</sup>, Чехов, по Скафтымову, выдвигал «мысль о том, что при благожелательном понимании со стороны окружающих Иванов мог бы “выздороветь” и до оскорбления Львова находился на пути “выздоровления”»<sup>51</sup>.

\* \* \*

Максимально полное видение того, «кто виноват?» в чеховской драме по сравнению с дочеховской и нечеховской, представлено в двух статьях А.П. Скафтымова: «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова» и последней печатной работе «Белинский и драматургия А.Н. Островского».

В начале первой из них учёный, перечислив формальные (конструктивные) особенности пьес Чехова («своеобразие в построении драматургического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании сцен, отрывочность в диалогах, особенности лирического потока и его выражения»), ставит

<sup>47</sup> Там же. С. 424.

<sup>48</sup> Там же. С. 427.

<sup>49</sup> Там же. С. 429.

<sup>50</sup> «Все мы люди-человеки, все грешны, виноваты и под Богом ходим<...>» // Там же. С. 428–429.

<sup>51</sup> Там же. С. 429.

задачу увидеть в них выражение «особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи»<sup>52</sup>.

Признав, что Чехов не мог пройти «мимо» Островского<sup>53</sup>, Скафтымов показал, что если в «бытовой пьесе XIX века» быт заслоняли события, то Чехов увидел драму «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии»<sup>54</sup>. «Иванов» — исключение на фоне таких пьес с «внесюжетной рассредоточенностью», как «Леший», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры». В пьесах Чехова «страдают все (кроме очень немногих, жёстких людей)», «каждый носит в себе свою драму. Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех»<sup>55</sup>. «Конфликтно-драматические состояния» у Чехова, в отличие от Островского, скрыты в буднях «с их пёстрыми, обычными, внешне спокойными формами», в этом «длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии»<sup>56</sup>.

Вторая половина статьи (разделы 6–10) посвящена раскрытию специфики конфликта у Чехова («Откуда возникает конфликт? Кто и что составляет источник страдания?»)<sup>57</sup>. В разделе 6-ом Скафтымов показывает на материале произведений дочеховской и нечеховской драматургии, в характеристике которой значительное место занимает перечень пьес А.Н. Островского, воплощение характерного для всякой, в том числе чеховской пьесы, «противоречия между данным и желанным»<sup>58</sup>. Там конфликт состоял «в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей», «когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей», нарушая нравственные нормы. В пьесах такого рода всегда имело место «представление о чьей-то виновности» (людей «с преступной, злой или дурно направленной волей»). Скафтымов далее даёт типологию системы образов бытовой драмы — участников конфликта, дополнив её, по сравнению с предыдущей статьёй, выделив две «главные категории действующих лиц (носители порока и их жертвы)», добавив к ним «пособников порока и разоблачителей порока, защитников жертв» и «остальных лиц», составляющих «дополнительный аксессуар, обслуживающий

<sup>52</sup> Там же. С. 449.

<sup>53</sup> Там же. С. 451.

<sup>54</sup> Там же. С. 452, 453, 455.

<sup>55</sup> Там же. С. 455–457.

<sup>56</sup> Там же. С. 458.

<sup>57</sup> Там же. С. 462.

<sup>58</sup> Там же. С. 471.

детали и движение пьесы»<sup>59</sup>. Учёный завершает эту характеристику констатацией того, что «все участники пьесы, в зависимости от её содержания, представляют собою соответствующие “характеры” и “типы” с явной концентрацией определённой нравоописательной темы», при «известной целостности и ясности каждого лица в его внешней сюжетной функции и в его идейно-тематическом значении»<sup>60</sup>.

Скафтымов выявил «основную схему типа бытовой драмы» с её «нравоописательной, наставительной, обличительной и разоблачительной целью» (продемонстрировать в финале «несостоятельность или жизненную катастрофичность» зла), остававшуюся неизменной при переменах «социальных отношений», «нравов», возникновении «новых пороков», постановке «иных проблем», преследовании «разных злодеяний» и защите «разных ценностей»<sup>61</sup>.

На страницах 464–468 учёный даёт обзор наполнения этой «схемы» на материале пьес Островского, Сухово-Кобылина, Писемского, Лескова, Потехина и др.

Завершив обзор суждением «пороки и добродетели ясно разграничены», Скафтымов в разделе 7-ом переходит к характеристике иного «исходного принципа критики действительности у Чехова»<sup>62</sup>. Начав с рассмотрения этого принципа в первой зрелой пьесе драматурга «Иванов», Скафтымов более чётко формулирует, по сравнению с предшествующей статьёй, суть новизны конфликта в пьесе с повторением и привлечением новых свидетельств самого Чехова по осмыслению новизны его драматургического принципа в письме к А.С. Суворину<sup>63</sup>. В нём Чехов рисует образ читателя-зрителя (дочеховского), привыкшего в жизни и литературе видеть ясный ответ на вопрос: «подлец» человек или нет? «Этот вопрос для него важен. Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!»<sup>64</sup> Раскрывая своеобразие подхода Чехова к освещению действительности в «Иванове» (полемиическая направленность пьесы «против предвзятого и поспешного суда над людьми» при разрешении «общественно-типологической задачи»), Скафтымов вновь и вновь обращается к мысли Чехова, выдвинувшего «в эмоционально оценочном освещении героя» «вместо прямой

<sup>59</sup> Там же. С. 463.

<sup>60</sup> Там же. С. 463, 464.

<sup>61</sup> Там же. С. 464, 466.

<sup>62</sup> Там же. С. 466, 468.

<sup>63</sup> Там же. С. 468, 469.

<sup>64</sup> Там же. С. 468, 469.

морализации» «мысль о невольной вине, когда человек делается виновником чужого несчастья, совсем этого не желая»<sup>65</sup>.

Давая обзор пьес «Леший», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад», учёный предлагает серию риторических вопросов «кто виноват?» и, как и в предыдущих статьях, завершает их ответом: «Нет виноватых, нет и прямых противников», «нет и не может быть борьбы». «Виновато само сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою»<sup>66</sup>.

В завершение 7-го раздела Скафтымов, как и в двух предыдущих опубликованных статьях, обращается к рассмотрению специфики проявления авторской позиции у Чехова-драматурга, где-то повторяя уже сказанное, но и дополняя, уточняя: «Это не значит, что у Чехова нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение как источник дурного. Всё это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно всё же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создаётся действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. Масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно и напрасно, непрерывно и незаметно подсовывая своё, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а всё имеющееся сложение жизни в целом, а люди виноваты только в том, что они слабы»<sup>67</sup>.

В 8-ом разделе статьи учёный дополняет характеристику специфики конфликта в пьесах Чехова на фоне бытовой драмы преимущественно Островского, где разрешение конфликта между данным и желанным проявлялось «в освобождении от того порока, который мешает жить»<sup>68</sup>. При этом «индивидуальные желания действующих лиц целиком укладывались “в эти границы”». Тогда как «индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова» хотя и «отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного и невыполнимого желания», но оно при этом «вполне конкретно», обозначаемое стремление героев (в «Чайке», «Дяде Ване», «Трёх

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же. С. 470, 471.

<sup>67</sup> Там же. С. 471.

<sup>68</sup> Там же.

сёстрах», «Вишнёвом саде») не обнимает «собой всего содержания переживаемого томления о лучшем» в виде ожидания «перемены всего содержания жизни» — «удовлетворении более общих, светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь»<sup>69</sup>. Скафтымов, будучи «честным читателем», точно обозначает наличие в творчестве Чехова «внутренне тоскующих призывов к иному, светлому существованию, в каком нашли бы своё осуществление какие-то высшие поэтически-прекрасные скрытые мечты»<sup>70</sup>.

В 10-м разделе Скафтымов характеризует разрешение конфликта в драматургии Чехова, исходя из специфики его содержания у драматурга. Учёный пишет о том, что «финал окрашен двойным звучанием: он грустен и светел», связывая это с тем, что у Чехова «переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни»: «если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом» — не «от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой». «Для всех жизнь остаётся унылой и серой. При этом все пьесы оканчиваются выражением страстной мечты и веры в будущее». В «двойном эмоциональном звучании» финала «(грусть о настоящем и светлые обещания будущего)» Скафтымов видит проявление итогового синтеза «того суда над действительностью, который осуществляется движением всей пьесы»: человеку нужна «прекрасная» жизнь, «и если её нет пока, то он должен предчувствовать её, ждать, мечтать, готовиться к ней»<sup>71</sup>.

В 11-м, заключительном разделе статьи учёный объясняет своеобразие открытого Чеховым драматургического конфликта состоянием «общественной жизни, находившейся в кругозоре драматурга», и указывает на наличие общности пьес Чехова с его повестями и рассказами, где звучат характерные «для периодов общественного упадка» мотивы «одинокости, жизненной разрозненности и бессилия»<sup>72</sup>.

Заслугой учёного является точность воспроизведения специфики, запечатлённого в творчестве Чехова содержания «желанного», эмоционального тонуса финалов его произведений и неопределённость этого желанного как «радость», всего, «что имеется в человеке живого и поэтического»; фиксация состояния «невольной вины» у героев, состояния «без вины виноватый».

<sup>69</sup> Там же. С. 472.

<sup>70</sup> Там же. С. 473.

<sup>71</sup> Там же. С. 478, 479.

<sup>72</sup> Там же. С. 480, 481.

В виду неопределённости обозначенного в пьесах наполнения этого искомого героями «прекрасного» в жизни, Скафтымов, видимо, допускал неизбежную для пишущих «по эту сторону железного занавеса» социологизацию взглядов Чехова: «В “Трёх сёстрах”, и ещё более в “Вишнёвом саде”, — писал учёный, — говорится уже об общественном сдвиге, непосредственно направленном к полному переустройству всех форм старой жизни. Скепсис Чехова касается лишь сроков и ближайших возможностей ожидаемого переворота, но нигде не распространяется на самую мысль о необходимости, благотворности и неминуемости этого переворота»<sup>73</sup>. Упрекнуть при этом Скафтымова в нарушении его правила «нужно честно читать» нельзя, так как, по справедливому замечанию писавшего «по ту сторону железного занавеса» протопресвитера Александра Шмемана, Чехов «навсегда остался <...> чуть-чуть под этим прессом нашей просвещённой интеллигенции, которой просто сказать “верю в Бога” — невозможно. Он заплатил дань всем этим воплям о том, что скоро наука построит счастливое будущее». Но далее идут строки, справедливость которых, возможно, разделял (не для печати) и Скафтымов, но почти цитатно передал В.В. Гульченко в своём выступлении на Скафтымовских чтениях в Саратове в 2015 г.: «...но у меня, — писал Шмеман, — всегда такое чувство, когда я читаю чеховские слова о светлом будущем, что он сам внутри себя посмеивался, платил чему-то дань, но сам особенно в это не верил»<sup>74</sup>.

Начав изучение «нравственных исканий» русских драматургов (шире — русских писателей) с исследования пьес А.П. Чехова, Скафтымов завершил его статьёй «Белинский и драматургия А.Н. Островского», теоретически осмыслив три этапа бытия русской драмы, связанных с именами Гоголя, Островского, Чехова. Не оформленные в виде отдельной монографии студии учёного были, по сути дела, рассмотрением в разрешённом в советский атеистический период формате драматургических произведений творцов русской литературы, бывшей, по словам протопресвитера Александра Шмемана, «высшим, наиболее ярким проявлением» «русской культуры» «с её христианским религиозным вдохновением»<sup>75</sup>. Оно проявилось в ставшем ведущим в исследованиях Скафтымова русской драмы поиске ответа её создателей на вопрос «кто

<sup>73</sup> Там же. С. 479.

<sup>74</sup> Шмеман А., протопресв. Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971 / Сост. Е.Ю. Дорман; предисл. О.А. Седакова; подгот. текста и комм. М.А. Васильева, Е.Ю. Дорман, Ю.С. Терентьев. М.: Изд-во Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета, 2017. С. 382.

<sup>75</sup> Там же. С. 49, 320.

виноват?» в судьбах её героев 1830-х – 1890-х гг. По независящим от него причинам исследователь в данной статье преимущественно обращается к наследию Белинского, писателя революционно-демократического направления, а не славянофилов, указав при этом на точки соприкосновения этих двух направлений общественной мысли. В свете данной работы заявленная в статье учёного «Тематическая композиция романа “Идиот”» формула «без вины виновата» является вариантом своеобразного ответа на поставленный в романе А.И. Герцена вопрос «кто виноват?» и при углублении ретроспективы, помимо Островского, восходит к стоявшему у истоков «натуральной школы» Гоголю. Скафтымов чётко разграничил разный характер ответа на вопрос «кто виноват?» в произведениях Гоголя, Островского и Чехова, а также обозначил зоны перехода в их творчестве к следующему этапу.

Предельно кратко эволюция типов русской драмы в связи с её ответом на вопрос «кто виноват?» выглядела, по Скафтымову, следующим образом: у Гоголя объектом осмеяния (источником зла) является сам порок, хотя и детерминированный общим социально-нравственным уровнем общества и потому предстающий как «невольная вина» героев «Ревизора». У Островского, не отменяя фона «невольной вины», появляются и жертвы порока, и носители злой воли, как и «группы поддержки», как «злодеев» — пособников зла, так и их жертв — «заступников». По сравнению с Гоголем Островский возвращает на сцену любовь с её страдающим лиризмом. Интрига, событие у Островского, как и у Гоголя, на первом плане, подчиняет себе, хотя и реалистично, но в подчинённом интриге виде характерологически представленный быт. Чехов устраняет характерное для бытовой драмы деление героев на «злодеев» и «ангелов» — носителей злой воли и их жертв, — вводя в понятие «невольной вины» более сложный авторский угол зрения на героев («никого не осудил, никого не оправдал...»). По сути дела (что вытекает из осуществлённого Скафтымовым анализа пьес Чехова), драматург отозвался на призыв Герцена в романе «Кто виноват?» «вести микроскоп в нравственный мир, “рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений”, “подумать о том, что <люди> делают дома”, о “будничных отношениях, обо всех мелочах, к которым принадлежат семейные тайны, хозяйственные дела, отношения к родным, близким, присным, слугам”». «Всё это звало к изучению бытовой обиходной морали, наполняющей и по-своему регулирующей жизнь огромной массы людей; всё это требовало от литературы живого вмешательства в ходячие

моральные представления с тем, чтобы послужить их исправлению и возвышению, осветить крепостническую неправду требованиями справедливости и разума»<sup>76</sup>.

В своей последней печатной статье Скафтымов, продолжая рассмотрение категорий вины в русской драматургии, вносит новые оттенки в её понимание. У Гоголя и Островского как приверженцев «натуральной школы» на начальном и дальнейшем этапах её бытия проявилась «невольная виновность», то есть субъективная «невинность», когда герои «не ведают, что творят». Но, по Скафтымову, «кроме этой социально-генетической невинности, порочное у гоголевских лиц имеет особый характер “невинности”, в смысле отсутствия прямой обиды для окружающих»<sup>77</sup>. И хотя у раннего Островского встречаются гоголевские типы, появление в дальнейшем в пьесах страждущего лица ставило пределы смешному. Бездушные Большова в семейном быту имело несколько иную «патетику». Пьеса «Свои люди», «оставаясь комедией», как и «Картина семейного счастья», «одновременно демонстрирует семейную драму»<sup>78</sup>. «Комедии» Чехова — новый этап в эволюции «комедийного» начала у Гоголя и Островского.

Скафтымов в данной статье продолжает осмысление роли «авторского голоса» при рассмотрении категории «вины». Если Гоголь задавал зрителям вектор восприятия героев как автор, то Островский, отказавшись от преувеличения недостатков людей, сложнее, чем Гоголь выражал свою авторскую позицию. В его пьесах, по Скафтымову, есть здоровые личности, страдающие от порочности других; не будучи «ангелами», они в авторском освещении однозначно воспринимались как «герои». В пьесах Чехова источником страданий героев являются не носители злой воли, а нравственная «слабость» их самих, невольно подчинившихся вянию духа разобщённости, одиночества. Чехов пошёл дальше Островского, изображая героев без идеализации и создав эффект устранения видимого вектора задаваемого автором восприятия персонажа. Если обобщить наблюдения Скафтымова, можно сказать, что творцы русской драмы, осознавая высокое назначение театра в его воспитательной функции, на каждом этапе её бытия по-своему осуществляли задачу

<sup>76</sup> Скафтымов А.П. Указ.изд. Т. 2. С. 125, 126.

<sup>77</sup> Там же. С. 146.

<sup>78</sup> Там же. С. 148, 149. Скафтымов признаёт справедливость отмеченного предшественниками перехода Гоголя в его «Женитьбе» к драматургической системе Островского. Учёный отмечает, в свою очередь, что «в построении и в содержании “Бедной невесты” имеется много общего с “Женитьбой” Гоголя» (с. 149).



оздоровления общества показом того, «кто виноват?» в драматизме судеб людей. У Гоголя с его «художественно-познавательной установкой» сатирического «суда над действительностью»<sup>79</sup> порок был представлен в абстрактно-моральном плане. Островский, идя по пути, указанному Белинским и Герценом<sup>80</sup>, поставившими вопрос о роли общественной нравственности (о той силе, что была в быту, в практических отношениях между людьми), перенёс оценку порока в социальный план, представив в бытовой драме народ в его семейном домашнем быту. Чехов углубил сделанный Островским акцент на нравственной сфере, увидев драматизм в повседневном («бессобытийном») бытии своих современников.

## ЛИТЕРАТУРА

*Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю.Н. Борисов и А.В. Зюзин; вступит. ст. Е.П. Никитина; примеч. В.К. Архангельская, Н.М. Белова, Ю.Н. Борисов, Л.Г. Горбунова, Н.Н. Мостовская, Н.В. Новикова, Г.Ф. Самосюк. Самара: Изд-во «Век #21», 2008.

*Шмеман А., протопресв.* Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971 / Сост. Е.Ю. Дорман; предисл. О.А. Седакова; подгот. текста и комм. М.А. Васильева, Е.Ю. Дорман, Ю.С. Терентьев. М.: Изд-во Православного Свято-Тихвинского гуманит. ун-та, 2017. С. 375–413.

<sup>79</sup> Там же. С. 117, 118.

<sup>80</sup> Там же. С. 121, 122.

### III. ПОЭТИКА ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА: ПЕРСОНАЖИ

В.В. ГУЛЬЧЕНКО

#### КВАРТЕТ ЧАЕК (ОФЕЛИЯ — КАТЕРИНА — ЛАРИСА — НИНА), ИЛИ ОТЧЕГО ЛЮДИ ЛЕТАЮТ?

**Аннотация.** Перефразируя известные слова Пиранделло «драма заключена в нас, мы сами — драма», автор статьи допускает возможность выразиться в данном случае так: птицы заключены в нас, мы сами — птицы. Исходной посылкой статьи стала рефлексии Офелии с её попытками донскаться ответов на вопрос «Быть или не быть?», трансформирующимся в её, Офелии, случае в «Летать или не летать?» Этот вопрос с разной степенью категоричности и сомнений встаёт перед одинокими героинями четырёх великих драматических произведений, разных по сюжетам и форме, но одинаковых по вниманию к четырём молодым женщинам, ищущим и не находящим своего места в жизни. Четырёх этих в поэтическом смысле *Чаек* объединяет свойственное каждой из них неодолимое стремление преодолеть действительность, прорваться сквозь неё и — *воспарить, взлететь, взмыть* и обрести тем самым свой личный смысл и своё личное счастье.

**Ключевые слова:** Шекспир, «Гамлет», Офелия; А.Н. Островский, «Гроза», Катерина, «Бесприданница», Лариса; А.П. Чехов, «Чайка», Нина Заречная.

GULCHENKO, V.V.

#### QUARTET OF THE SEAGULLS (OPHELIA — KATERINA — LARISA — NINA), OR WHY CAN PEOPLE FLY LIKE BIRDS?

**Abstract.** The author of the article paraphrases well-known words of Pirandello 'Drama is trapped in us, we ourselves are the drama', and admits the possibility to put the quote this way: 'birds are trapped in us, we ourselves are the birds.' The original impetus for the article came from Ophelia's reflections and her attempts to find answers to the question 'To be or not to be?' In Ophelia's case, the dilemma transformed into 'To fly or not to fly?' All lonely women, the characters of four great dramatic works, with varying degrees of precision and doubt, face this dilemma. The dramatic works are different in plots and form, but identical in their scrutiny of four young women who are seeking and not finding their place in life. These four *Seagulls*, to put it poetically, are similar in their irresistible desire to overcome reality, break through it, and – *soar, take off*,

*fly away* and attain thereby their own personal meaning and personal happiness.

**Keywords:** Shakespeare, *Hamlet*, Ophelia, A.N. Ostrovsky, *The Storm*, Katerina, *Without a Dowry*, Larisa, A.P. Chekhov, *The Seagull*.

Перефразируя известные слова Пиранделло «драма заключена в нас, мы сами — драма», можно выразиться в данном случае так: птицы заключены в нас, мы сами — птицы. В этой увлекающей в небесные и наднебесные просторы вариативности крылатого символа ещё немало затаившихся, нераспознанных значений и смыслов. В открывшемся контексте уже по-новому воспринимается, например, и хрестоматийная фраза из отечественной классики «Отчего люди не летают?» Летают, да ещё как — и не только во сне, но и наяву... В конце концов, о чём пьеса «Чайка» — о попытке полёта. Эхо этой попытки донесётся и до чеховских «Трёх сестёр».

Вот они, птицы-сёстры:

И р и н а. Иван Романыч, милый Иван Романыч!

Ч е б у т ы к и н. Что, девочка моя, радость моя?

И р и н а. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Ч е б у т ы к и н (*целуя ей обе руки, нежно*). Птица моя белая...» (С XIII, 122–123).

Т у з е н б а х. <...> Перелётные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...

М а ш а. Всё-таки смысл?

Т у з е н б а х. Смысл... Вот снег идёт. Какой смысл?

Пауза.

М а ш а. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава.

Пауза.

В е р ш и н и н. Всё-таки жалко, что молодость прошла...» (С XIII, 147).

Предполётное состояние Маши передано одним куском — очередной врезкой в другой диалог — при параллельном её присутствии в очень важной сцене Чебутыкина и Андрея:

«М а ш а. Так вот целый день говорят, говорят... (*Идёт.*) Живёшь в таком климате, того гляди снег пойдёт, а тут ещё эти разговоры... (*Останавливаясь.*) Я не пойду в дом, я не могу туда ходить... Когда придёт Вершинин, скажете мне... (*Идёт по аллее.*) А уже летят перелётные птицы... (*Глядит вверх.*) Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои... (*Уходит.*)» (С XIII, 178).

Маша будто бы действительно собирается улететь — птицею вместе с птицами, что не просто обозначается словами, но и подчёркивается пластикой ремарок внутри данного речевого куска: «идёт — останавливаясь — идёт по аллее — глядит вверх — уходит». Этакая попытка взметнуть, уйти в ремарочный арабеск, как символ ускользающей мечты. Перелётные птицы — улетают, птицы-сёстры — остаются...

Мирча Элиаде пишет: «Небо открывается нам во всей своей бесконечности и запредельности. Оно в полной мере предстаёт как *ganz andere* по сравнению с тем “ничто”, которое представляют собой человек и его окружение. Мы обнаруживаем эту запредельность, как только осознаём бесконечную высоту неба. <...> Традиционная категория “высоты”, надземного, бесконечного открывается человеку в целом, как его разуму, так и душе. Такое осознание оказывается наиболее полным для человека: перед небом человек открывает для себя безмерность божественного и своё место в Космосе. Одной лишь своей формой существования Небо открывает человеку запредельность, силу, Вечность. *Его существование абсолютно, потому что оно высоко, бесконечно, вечно и могущественно*»<sup>1</sup>.

Вне религиозного опыта трудно себе представить, как человек отражается в небе, опосредованно данное отражение может угадываться, распознаваться с помощью такого его качества, как полётность. Она, дарованная нам свыше полётность, помогает ощутить наивысшую весомость невесомого — парение человеческого духа.

### **Полётность Офелии. «Гамлет» (1600–1601)**

О множественных связях чеховской «Чайки» с шекспировским «Гамлетом» написано немало ярких, блестящих исследований. Наше же внимание к объявленному в заглавии квартету Офелия — Катерина — Лариса — Нина вызвано замечаниями Анатолия Королёва, который в одном из своих эссе о Чехове замечает: «“Чайка” — это отражённый “Гамлет”», где «молодой Треплев, который подобно

<sup>1</sup> Элиаде Мирча. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 76.

датскому принцу устраивает свою Мышеловку, ставит таинственную пьесу в пьесе с единственной исполнительницей в главной роли. Роль этой русской Офелии — продемонстрировать матери-актрисе и её любовнику-писателю новый уровень чувствований. Бросить с подмостков: господа, вы безнадежно устарели, ваши представления об искусстве и жизни мертвечина. Что ж, наш русский Гамлет поначалу попадает в цель. Мышеловка сработала: мать, увидев прелестную Офелию, с досадой понимает, как же она стара, а писатель, озарённый обликом юной актрисы, пытается бунтовать: дай мне свободу, умоляет он свою королеву»<sup>2</sup>. По мнению Королёва, принц Датский был «принцем рефлексий, которые, кстати, коренятся в латинском слове *reflexus* ≈ отражение». Но нас в данном случае интересуют рефлексии Офелии с её попытками доискаться ответов на вопрос «Быть или не быть?», трансформирующимся в её, Офелии, случае в «Летать или не летать?»

Вот, в сущности, в чём вопрос, с той или иной степенью категоричности и сомнений встающий перед одинокими героинями четырёх великих драматических произведений, разных по сюжетам и форме, но одинаковых по вниманию к четырём молодым женщинам, ищущим и, увы, не находящим своего места в жизни. Четырёх этих в поэтическом смысле сестёр, четырёх этих в том же самом смысле Чаек объединяет свойственное каждой из них неодолимое стремление преодолеть действительность, прорваться сквозь неё и — *воспарить, взлететь, взмыть* и обрести тем самым свой личный смысл и своё личное счастье.

Офелию сближает с Гамлетом ощущение непонятости и одиночества — и в этом смысле они воспринимаются в сюжете трагедии как два берега одной реки, широкой, бурной и буйной, наподобие нашей Волги, с её высокими обрывистыми берегами, притоками, островками и подводными течениями, находящими свое отражение в «микросюжетах». «Быть или не быть?» — это не монолог одинокого Гамлета, а его диалог с одинокой Офелией: сила её внимания к нему превосходит упруго-неудержимую мощь его распахнутости перед нею. Кажется, поставленный небесами вопрос охватывает и захватывает их обоих, они и выстрадывают его вдвоём, вместе. Трагедия принца Датского повторяется и отражается в трагедии Офелии, обретая в последней свои дополнительные нюансы и смыслы. А коли так — верить или не верить Гамлету? Или — совсем определённое: верить или не верить в Гамлета как в себя?.. Офелия, даже будучи преданной принцем, продолжала

<sup>2</sup> *Королёв Анатолий. Чехов как климат // Независимая газета. 2010. 1 янв.*

преданно в него верить, и даже решившись на самоубийство — не утратила своей веры. Вера Офелии — это её крылья.

Микросюжет с Офелией (а это действительно микросюжет — всего 158 строк текста в стихах и в прозе) — это история несостоявшейся любви, баллада о бесконечном одиночестве, неспетая песня убитой души. Офелия взвалила на хрупкие свои плечи две тяжести — свою и любимого ею человека, груз оказался невыносимо тяжёл, и участь её была предрешена:

Никни никни Офелия белым венком  
Плыть и плыть тебе к лилиям вдоль очерета  
Где бескровные Гамлеты бродят тайком  
И выводят на флейте мелодию бреда

*Гийом Аполлинер (Перевод А. Гелескула)*<sup>3</sup>.

Где-то там же, спустя столетия, затаился в камышовых зарослях на берегу озера гамлетоподобный Костя Треплев в ожидании взлёта чайки — и вот, наконец, она появилась...

### **Полётность Катерины. «Гроза» (1859)**

М.И. Писарев, конечно же, неслучайно называл Катерину русской Офелией. Но ещё дальше пошел критик «Санкт-Петербургских ведомостей», определив Катерину как «женского Гамлета из купеческого быта»: неладно, мол, что-то в Калиновском королевстве... Ограничимся, однако, её сходством с Офелией.

Город Калинов становится для Катерины своего рода той же «мышеловкой», куда её заточили окружающие и обстоятельства, ими же предусмотренные и спровоцированные. «Попытка преодолеть стагнацию или убежать из замкнутого пространства города Калинова, — пишет В.П. Руднев, — может быть осуществлена лишь по вертикали, т. е. через смерть. Так, Катерина не может ни взлететь, ни даже уплыть на лодке, а может лишь броситься в реку. <...> Кулигинский паровоз, который так хорошо описан Феклушей, на всех парах летит назад, в светлое прошлое, вниз, в преисподнюю, куда и полагается ему как дьявольскому отродью»<sup>4</sup>. Калиновские горизонталы безжалостны и непреодолимы. Как было

<sup>3</sup> URL: <http://www.m-parole.ru/author.php?id=11&poem=657> (дата обращения: 2.11.2017).

<sup>4</sup> Руднев В.П. Поэтика «Грозы» А.Н. Островского (Структурно-типологический анализ). С. 177. URL: [http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/34/34\\_08\\_RUDNEV.pdf](http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/34/34_08_RUDNEV.pdf) (дата обращения: 2.11.2017).

замечено тем же Рудневым, «вообще в “Грозе” — и это ещё одна уникальная её особенность среди других пьес Островского — деньги не играют никакой роли»<sup>5</sup>. Деньги тут не являются и не становятся бешеными — и уже от этого лучшая пьеса Островского оказывается как бы наименее «островской», лишённой каких бы то ни было прямых социально-бытовых привязок; она в структуре своей содержит лирико-эпические установки, что позволяет этой мещанской драме стать «мещанской трагедией» (см. одноимённую работу Вайля и Гениса). Густо, смачно написанный Островским пейзаж среды калиновского городка побуждает нас вспомнить и о чеховской среде русской провинции, которая безжалостно «заела» не одного его персонажа. Но нас сейчас интересует присутствие Чайки в образе Катерины, становление и прерывание её *полётности*. Препятствуют этому её состоянию, усиленно или бессильно сдерживают его сильная Кабаниха с её шекспировским темпераментом и совершенно бессильный, донельзя пустой сын её Тихон. Этот калиновский мещанин чем-то напоминает и «киевского мещанина» Треплева, натуру куда более активную и творческую, но всё же тоже в плену своей неугомонной мамочки с её диктаторскими замашками и припадками ревности. Связь с Тригориным лишь упрочает аркадинскую диктатуру, делая её фактически невыносимой. Если Тригорин — охотник по случаю, то Аркадина — охотник по определению, профессиональный истребитель Чаек. Сама утратившая когда-то это драгоценное качество, она не знает удержу в своей безвыборной мести за данную пропажу. Нина, оказавшись под неусыпным гнётом сразу трёх близких ей лиц, Тригорина, Аркадиной и Треплева, практически обречена на гибель — и внутренне она и гибнет на наших глазах, не доводя дела до самоубийства. Катерина идёт прямой дорогой Офелии — и её прерывание полёта выглядит неприкрыто театрально, оставаясь при этом предельно искренним: смертельно подстреленной Чайкою погружает она себя в воды реки, впадающей в далёкое от этих мест Каспийское море. Извлечение утопленницы из этих вод изрядно заземляет, снижает эпический финал, возвращая нас в дурманящую калиновскую явь со всеми её недоразумениями, причудами, пёсьими головами и огненными драконами... Мокрое неживое тело сознательно отлетевшей в мир иной женщины меньше всего напоминает чучело чайки из одноимённой чеховской пьесы, да и некому тут «не помнить» о ней — проще её навсегда забыть.

<sup>5</sup> Там же. С. 181.

Эхо пророческих сказаний Феклуши донесётся, кстати сказать, до провинции чеховских «Трёх сестёр» с новостями глухого Феропонта о куда более скромных «чудесах» столичной жизни. Да и само понятие «грозы» может восприниматься здесь как чеховский «звук лопнувшей струны», ничуть не уступающий в своих параметрах этому ёмкому образу-предостережению. Угроза «грозы» прописывается Островским последовательно и чётко: «гроза» возникает, приближается, осуществляется — вот и сказке конец...

Островский в разговоре с Л. Толстым как-то высказался насчёт того, что пьесу про Кузьму Минина следовало бы написать стихами, дабы возвысить её над повседневностью. С «Грозой» в ещё большей степени можно было бы поступить подобным образом — и в комедийной аранжировке эта страсть к высокому штилю реализуется в цитированиях Ломоносова и Державина велеречивым Кулигиным, провозвестником почти его однофамильца и вообще свойственника — чеховского Кулыгина. Так ведь «Гроза», эта «мещанская трагедия», и есть, в сущности, поэма, если иметь в виду присутствие в её сюжете Катерины-Чайки. Одним из частных тому подтверждений стало появление знаменитой оперы чешского композитора Леоша Яначека «Катя Кабанова» (1921), уже почти век украшающей репертуар многих музыкальных театров. И само падение Катерины вниз, в воды Волги, воспринимается (или может восприниматься) как её устремление вверх: да, да — падая, она возносится к небесам, она — *Чайка*, и это не “не то”, это — то! «К а т е р и н а. Мне иногда кажется, что я птица... Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела». Ей почти буквально вторит, как заметили Вайль и Генис, француженка Эмма Бовари, роман о которой появился в русском переводе на год раньше «Грозы» (1858): «Ей хотелось вспорхнуть, как птице, улететь куда-нибудь далеко-далеко...» «Даже отождествление любви с грозой, — указывают они, — столь яркое у Островского — явлено и Флобером: “Любовь, казалось ей, приходит внезапно, с молниенным блеском и ударами грома”».

Появление безумной Барыни (наподобие Прохожего в «Вишнёвом саде»), совпавшее с приближением грозы и раскатами грома (наподобие «звука лопнувшей струны»), венчает эту полётную сцену, резко останавливая перевозбуждённую Катерину на самом старте устремления в полёт и перенацеливая её на другой, трагически-печальный, финал:

«Б а р ы н я. <...> Вам весело? Весело? Красота-то ваша вас радует? Вот красота-то куда ведёт. (*Показывает на Волгу.*) Вот, вот,



в самый омут. <...> Что смеётесь! Не радуйтесь! (*Стучит палкой.*) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой. (*Уходя.*) Вон, вон куда красота-то ведёт! (*Уходит.*)»

В том же духе оперных финалов, ещё более патетично выразится безудержно веривший в силу театра С.А. Юрьев: «Разве “Грозу” Островский написал? “Грозу” Волга написала!»<sup>6</sup> Волга, как и птица Катерина, тоже настаивает на своей особой поэтической образности в данном сюжете, как *Сад* в комедии Чехова. Знаменитый монолог Катерины уж точно написан непосредственно Волгой. Из затянувшегося, бердящего душу молчания вырвется вдруг давно пережитое и накопившееся, этаким мощным выброс внутренней, душевной энергии: «Знаешь, мне что в голову пришло? <...> Отчего люди не летают? <...> Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь? (*Хочет бежать.*)». Далее её полётная мечта подогревается сладкими вязкими воспоминаниями. Катерина очень любила посещать церковь, где «в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идёт, и в этом столбе ходит дым, точно облако», и видит она, «бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют». «А какие сны мне снились, — признаётся она Варваре, — какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то». Полёт разгулявшейся её мечты прервётся резко и неожиданно, словно выстрел прервёт вдруг его, когда Катерина, помолчав, сделает страшное признание: «Я умру скоро. <...> Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю». Вся сила и весь драматизм её исповеди-признания — в этом органичном её незнании. Катерина совершенно сознательно и весьма последовательно вкладывает в свои монологи подтекст не роли, а судьбы, в котором мало мистики и пророчеств, а много житейской правды, не угаданной, а заблаговременно почувствованной тонкой её душой.

Полёт Катерины здесь не просто прерван: подрагивающие стрелки её судьбы резко сдвинутся в сторону «не летать». Устремление вверх оборачивается падением вниз. Когда её,

<sup>6</sup> Цит. по: *Ревякин А.И.* «Гроза» А.Н. Островского. М.: 1962. С. 214.

погибшую, вынесут на берег, кто-то произнесёт: «А точно, <...> как живая! Только на виске маленькая ранка, и одна только <...> капелька крови». Эта трагическая деталь предельно образным лаконизмом своим напомнит нам примерно о таком же художественном решении другого писателя: «В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнажённой ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен»<sup>7</sup>.

То, что Катерина соотносима с птицею, поддерживали многие критики пьесы, но часть из них дополняла это указанием на её изолированность: птица-то оказывалась запертой в клетку. Модест Писарев так комментировал это: «Некоторым столичным критикам не понравилось сравнение Катерины с птичкой. Если на них подействовала невыгодно сцена, то это другое дело; но, восставая исключительно против этого сравнения, они обнаруживают полное незнание русского народа и русских песен. Сравнение с птицей самое употребительное в народной поэзии: она выражает свободу, восторженность»<sup>8</sup>. Устремление Катерины к свободе, энергия преодоления заповор и преград клетки сделали её образ одним из привлекательнейших в русской драматургии.

### **Полётность Ларисы. «Бесприданница» (1879)**

Положение этой третьей героини в объявленном нами квартете Чаек представляется наиболее уязвимым. Это при том, что у неё наиболее выигрышное знаковое имя, которое в словарях толкуется примерно так: «Лариса — чайка (древнегреческое), от слова “ларус” — чайка, но может быть и от греческого города Ларисса, названного так в честь нимфы, внучки Посейдона, Лариссы».

М.Ф. Мурьянов в своей работе «О символике чеховской “Чайки”», в частности, пишет: «...по смутным намёкам античных авторов, им был известен архаический миф, согласно которому Пеласг, первый человек на земле, куда много поколений спустя пришли древние греки, был сыном Ларисы, чайки. Этот не поддающийся реконструкции догреческий миф не входил в хрестоматии гимназий, но сведения о нём были вполне доступны наиболее образованным современникам Чехова»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> *Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 503.*

<sup>8</sup> *Писарев М.И. «Гроза». Драма А.Н. Островского // Обёрточный листок. 1860. 11 и 18 мая. Цит. по: Ревакин А.И. Указ. соч. С. 235.*

<sup>9</sup> *Мурьянов М.Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полёт*

Крайне выигрышное для связи с вышеуказанным символом имя не гарантирует, как выяснится, максимально эффективного его использования. Взаимоотношения этой героини Островского с рекой Волгой оказались другими, нежели в «Грозе», — не окрыляющими, прямо скажем. При первом своем появлении Лариса садится на скамейку и смотрит на Волгу в бинокль: кажется, она хуже, слабее Катерины видит и понимает эту мощную реку. Но мыслью своею она как бы преодолевает её пространство, направляет свой взор дальше: «Я сейчас всё за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне!» *Та сторона* — это как *тот берег* озера в «Чайке», о котором обитатели берега *этого* отзываются так:

А р к а д и н а. ...Вечер такой славный! Слышите, господа, поют? (*Прислушивается.*) Как хорошо!

П о л и н а А н д р е е в н а. Это на том берегу» (С XIII, 15).

Т р и г о р и н. ... (*Оглядывается на озеро.*) Ишь ведь какая благодать!.. Хорошо!

Н и н а. Видите на том берегу дом и сад?

Т р и г о р и н. Да.

Н и н а. Это усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нём каждый островок.

Т р и г о р и н. Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку.*) А это что?

Н и н а. Чайка. Константин Гаврилыч убил» (С XIII, 31).

Преобразование дохлой птицы в живой символ осуществляется молниеносно, стремительно, мгновенно.

Как в «Чайке» происходит постепенное отдаление *того* берега от *этого*, так в «Бесприданнице» расходятся всё дальше *та сторона* Волги и эта. В зону *той* стороны для Ларисы не входят сменяющие одно за другим лестные предложения, включая поездку в далёкий от города Бряхимова Париж. Лариса даёт Паратову согласие поехать за Волгу, но *та сторона*, им предложенная, на поверку оказывается, как *эта*, а не как *та*, которую она демонстративно разглядывала в бинокль, а по сути, вглядывалась в себя, ища в себе необходимые для неё ориентиры. Ларисе так и не суждено достигнуть *той, своей* стороны, где *хорошо*, — и если её «своевременно» не застрелил бы Карандышев, ей, точно, пришлось бы утопиться в Волге, как Катерине...

Ночные прогулки по реке с Паратовым не превысят пределов бытового романтизма, напоминающего, если воспользоваться языком современного обхождения мужчин с женщинами, какой-нибудь банальный «романтический ужин при свечах». Птичья

символика тоже остроумно гасится: Вожеватов покупает у Паратова пароход «Ласточка». В том же ряду — и сам Паратов с патетическими его восклицаниями «О, женщины!.. Ничтожество вам имя!», и финальный выстрел Карандышева в Ларису с «жестокими» словами «Так не доставайся ж ты никому» и причитаниями цыганского хора. Антология провинциальной жизни грозила сделаться её апологией, что и происходит порою и в некоторых современных театральных постановках и экранизациях пьесы.

«Бесприданница», по мнению В.П. Руднева, стоит на полпути между комедией и мещанской драмой, «Гроза» — на полпути между мещанской драмой и трагедией. Ряд поздних пьес Островского имеет ту особенность, что стоит в них изменить совсем немного — и комедия, кажется, вот-вот превратится в драму, и наоборот<sup>10</sup>. Из трёх сестер Огудаловых судьба младшей сестры Ларисы складывается наиболее драматично. Вот почему ей, как и Ирине Прозоровой, сочувствуют больше других. Отсюда, из «Бесприданницы», доносится, между прочим, эхо и в чеховского «Дядю Ваню», когда Астров в сцене с участием Елены повторяет слова Паратова, которыми тот полусутокает себя: «мужчина с большими усами и малыми способностями». Ещё одна важная особенность этой пьесы Островского, что время действия в ней уплотнено предельно — от полудня до полночи одних суток, и её постановка может фактически идти в режиме on-line, как прямой репортаж из Бряхимова.

Оказалось (в театре такое бывает), что провидеть или предвидеть *Чайку* в характере Ларисы помог не столько фабульный материал «Бесприданницы», сколько исполнение её и Нины Заречной ролей замечательнейшей актрисой Верой Комиссаржевской, где эта героиня Островского воспринимается как своего рода сценическая заготовка к образу Нины. Можно даже, наверное, выразиться и так: в Ларисе Комиссаржевская прицелилась в *Чайку*, а в Нине — попала в неё. И ещё можно в том же духе добавить: Лариса — это бескрылая *Чайка*, а Нина — уже обретшая крылья.

Есть статика образа, и есть динамика образа, Ларисе не достаёт второго качества — запас её внутренней прочности невысок. И в этом коэффициенте затаившейся силы — ключ к пониманию её образных возможностей, который распознала, подобрала Вера Комиссаржевская. «Лариса страдает и гибнет за всех женщин», — так сформулировала она своё понимание роли<sup>11</sup>. «Бесприданничество»

<sup>10</sup> Руднев В.П. Указ. соч. С. 165.

<sup>11</sup> Серебров А. (Тихонов А.Н.) Время и люди. Воспоминания 1898–1905. М.: Моск. рабочий, 1960. С. 99.

героини, традиционно воспринимавшееся как слабость, как уязвимость её положения в обществе, неожиданно становится силой, внутренней опорой исключительного её характера. С участием Комиссаржевской произошла эпизация, возвышение героини над бряхимовским бытом, что и поспособствовало её в поэтическом смысле *полёту*.

Легко сказать Негиной, например: «Вы белый голубь в чёрной стае грачей», — как это делает Нароков в «Талантах и поклонниках». Но назвать Ларису Огудалову Чайкой никому прежде и в голову не приходило: признаки этого прекрасного символа глубоко спрятаны от читательских глаз, но в зрительском восприятии подобное открытие оказалось возможным. Это и произошло с Комиссаржевской в роли Ларисы: своей яркой, тонкой, пронзительной и пронзающей игрой она как бы дописала хорошо известную пьесу, показав героиню «трагически одинокой и трагически обречённой». По мнению критика А.В. Амфитеатрова, она сделала для этой роли гораздо больше, чем сам Островский. «Ни Федотова, ни Ермолова, ни Савина не угадали, что такое Лариса, как и Островский не понимал глубины, которую создал». Юрий Беляев писал: «...после “Бесприданницы” я каждый раз выхожу из театра глубоко взволнованный смелой, самостоятельной игрой г-жи Комиссаржевской, но её Лариса совсем не та, какой мы видим её у Островского и какой ожидали бы встретить на сцене. <...> Лариса ей, очевидно, жалка. Она видит, что за этой отчаянностью, за этой бравадой погибает женщина, и она кидается спасать её, хотя бы такой поступок не вязался с общей психологией типа. Вот почему главным образом Лариса, эта кипучая цыганская кровь, насквозь пропитанная вольнолюбивым духом табора, выходит в изображении г-жи Комиссаржевской какой-то “белой чайкою”, которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы... “Цыганщины” не чувствуется в ней. Образ нарисован мягкими, душевными красками»<sup>12</sup>. «Слова реплик чем дальше, тем более перестают быть словами; это не слова, это голоса, звуки — музыка... но вот минута, и музыки как музыки уже нет, есть только восторг, порыв и парение...»<sup>13</sup> «В. Комиссаржевская, — как пишет Б.О. Костелянец, — отвергнув традиционное толкование, при этом лишила свою героиню жизнелюбия и действенной энергии, присущей героине цыганского романса. Это было крайностью, но

<sup>12</sup> Беляев Ю.Д. В.Ф. Комиссаржевская // Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 46.

<sup>13</sup> Степун Ф.А. В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова // Портреты. СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. С. 108.

актриса по-своему оправдала эту крайность, показав возвышенно-элегическое, даже трагическое мироощущение своей героини»<sup>14</sup>.

Премьера «Бесприданницы» с участием Комиссаржевской на сцене Александринки состоялась 17 сентября 1896 г. — ровно за месяц до дня рождения и триумфального провала на той же сцене спектакля «Чайка» с участием Комиссаржевской. Её Нина, таким образом, продолжила Ларису, предугадав в генетическом составе этих одиноких героинь свою *Чайку*.

### Полётность Нины. «Чайка» (1896)

Карандышев, пребывая в состоянии крайней агитации, на глазах у всех убил Ларису, так и не дав ей сделаться полноценной *Чайкою*. Треплев поступил куда более скромно: где-то за сценою, на *этом* берегу озера он выстрелил из ружья в реальное олицетворение символа:

«Треплев кладёт у её ног чайку.

Н и н а. Что это значит?

Т р е п л е в. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Н и н а. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на неё.*)

Т р е п л е в (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя» (С XIII, 27).

Нина приписывается к символу *Чайки* чужой смёткой и собственной волею. Со всё усиливающимся вниманием и, быть может, даже страхом Нина разглядывает поверженную птицу и откровенно произносит: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь всё непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладёт чайку на скамью.*) Я слишком проста, чтобы понимать вас» (С XIII, 27).

Треплев, как видим, не только сочинил монолог Мировой души, но выдумал образ *Чайки*, подсказав его любимой девушке и, невольно, взрослому своему сопернику-балетристу — но уже не просто образ, а и «мелькнувший» в сознании и воображении последнего сюжет, сделавшийся вдруг таковым сразу в двух измерениях — художественном и житейском, где его персонажи сперва воплотили данный сюжет в самой жизни, а далее Чехов, перехвативший эстафету у Тригорина, изложил его уже в собственной пьесе, где в

<sup>14</sup> Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л.: Худож. лит., 1982. С. 131.

странном случайном свидании деревенской простушки со столичной знаменитостью та вдруг выслушивает откровения разомлевшего от её естественной простоты и молодости творца:

Т р и г о р и н. Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку.*) А это что?

Н и н а. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Т р и г о р и н. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (*Записывает в книжку.*)

Н и н а. Что это вы пишете?

Т р и г о р и н. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живёт молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку» (С XIII, 31–32).

Полётность Нины, пожалуй, наиболее своеобразна в рассматриваемом нами квартете *Чаяк*. Ведь от неё впрямую проецируется тень предательства Офелией Гамлета наряду с Гертрудою. Нина, назначенная Тригоринным Чайкою и им же беззастенчиво в этом поэтическом качестве присвоенная и использованная в бытовом лирическом обиходе как личная вещь (будто в пьесах того же Островского) на правах не жены, а ещё одной, более молодой, любовницы, навсегда отдаляется от Кости с самого момента их совместного дебютного провала на любительской сцене домашнего театра. Критика Ниною этого треплевского сочинения («В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь») подтверждается и дополняется собственным её поведением: она дописывает чужой «сюжет для небольшого рассказа» свою личной жизнью и судьбой. Дальнейшими своими поступками Нина сама обескрыливает себя безо всякой надежды на восстановление этой духовной пустоты, этой зияющей пропасти в сознании; и, больше того, она косвенно лишает и Костю этого так ему необходимого стремления вознестись. Охотник и жертва как бы меняются здесь местами: вначале он «случайно» подстрелил Чайку — теперь Чайка платит ему тем же, подталкивая к самоубийству. Чучело чайки, изготовленное Шамраевым и предъявленное в 4-м действии ничего «не помнящему» Тригорину, оказывается не то чтобы бесхозным, но вакантным для соотнесения сразу с несколькими прототипами, включая Костю.

Чучело Чайки — «мышеловка» для Треплева, ещё одно трагическое его поражение. Поэтому самоубийство Треплева может

рассматриваться в данном случае одновременно и как до-убийство, ещё одно, второе убийство всё той же чайки как её символа. Он лишает данный символ образности, как живое лишают жизни — отказывает ему в существовании, в дальнейшей возможности существовать, быть: «Быть или не быть, вот в чём вопрос...» Треплев и выступает здесь в качестве декадента, потому что бьёт смертельным залпом прямоком по знаку. За покушение на символ он платит собственной жизнью. Пародирование выстрела («должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. <...> Так и есть. Лопнула склянка с эфиром») откровенно снижает, «осрамляет» драму самоубийства, придавая ей ироничную горчинку комедии, приправленной ещё солидной паузой ожидания (Дорн «уходит в правую дверь, через полминуты возвращается») и вынесением самого действия за сцену, в невидимое зрителю пространство. Мало того: безжалостный Чехов блистательно довершает сей финал с участием того же Дорна, который в этот не самый подходящий момент напевает первую строчку романа на стихи В.И. Красова: «Я вновь пред тобою стою очарован...» *Finita la commedia... Finita...*

«Его самоубийство, — заметит В.Б. Драбкина, — самоирония Чехова (как драматурга, так и отвергнутого воздыхателя) или ирония Чехова над публикой, над жизнью, над Ликой Мизиновой, ирония, которой пронизаны его письма к ней, — ирония как маска, скрывающая всю боль неразделённой любви, которую он вложил в самоубийство своего героя. Но довольно боли! Или, точнее, довольно любви!»<sup>15</sup>

«Чайка» — лихая пьеса бесконечных опровержений, замещений, уступок. Ворох «микросюжетов», причудливо, как подвижные сегменты кубика Рубика, складывающихся и перекладывающихся в один большой общий сюжет, они то и дело наплывают, подтверждают и опровергают друг друга, увлекая, дразня нас своими фабульными линиями и неожиданными сюжетными поворотами. В Нине, как тонко замечает Л.С. Артемьева, «как будто слились все возможные конфликты всех персонажей. Неслучайно её последними словами становится начало монолога мировой души из пьесы Треплева, который продолжался следующим образом: "...и я помню всё, всё, всё, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь"»<sup>16</sup> Не став героиней на сцене, Нина становится героиней в собственной жизни,

<sup>15</sup> *Драбкина Владлена.* Этюд о магии чисел. Чехов и Лорка. URL: <http://www.proza.ru/2009/09/04/531> (дата обращения: 2.11.2017).

<sup>16</sup> *Артемьева Л.С.* «Гамлетовский» микросюжет в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Пушкинские чтения. № 20. Мат-лы XX междунар. науч. конф. СПб.: 2015. С. 231.



умножаясь и прибавляясь в ней. «Внутренние противоречия Нины так и не разрешаются, а её несовпадение с самой собой приобретает трагическое звучание»<sup>17</sup>.

Нину, в свою очередь, тоже настигает расплата — она становится тенью *Чайки*, бродящей, словно привидение, в саду возле озера, где ещё частично уцелел «тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. <...> показалось, будто кто в нём плакал»... Саду возле озера не суждено достигнуть символа Вишнёвого, т. е. *Сада*. Озеро, кажется, готово принять в холодные воды свои новую утопленницу, решишь Чайка-Нина на подобный поступок. Но то же озеро в тревожных фантазиях вконец опечаленного Треплева способно высохнуть вдруг до дна и утечь в землю, напомнив нам тем самым мелководную поверхность реки, куда с отчаяньем кидается разбежавшийся Платонов в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино»: герой решился утонуть — да негде. Этим нелепым, клоунским своим поведением безвольный, бескрылый чеховский герой невольно пародирует утопленниц из нашего квартета *Чаек*, чьи поступки — не только жесты отчаяния, но и свидетельство их неутрачиваемой способности к полёту.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аполлинер Гийом*. «Никни никни Офелия белым венком...» URL: <http://www.m-parole.ru/author.php?id=11&poem=657> (дата обращения: 2.11.2017).

*Артемова Л.С.* «Гамлетовский» микросюжет в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Пушкинские чтения. № 20. Мат-лы XX междунар. науч. конф. СПб.: 2015. С. 224–231.

*Беляев Ю.Д.* В.Ф. Комиссаржевская // Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. 432 с.

*Достоевский Ф.М.* Идиот // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. 511 с.

*Драбкина Владлена*. Эюд о магии чисел. Чехов и Лорка. URL: <http://www.proza.ru/2009/09/04/531> (дата обращения: 2.11.2017).

*Королёв Анатолий*. Чехов как климат // Независимая газета. 2010. 1 янв.

*Костянец Б.О.* «Бесприданница» А.Н. Островского. Л.: Худож. лит., 1982. 192 с.

*Мурьянов М.Ф.* О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 206–221.

*Ревякин А.И.* «Гроза» А.Н. Островского. М.: 1962. 336 с.

*Руднев В.П.* Поэтика «Грозы» А.Н. Островского (Структурно-типологический анализ). С. 165–184. URL: <http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/>

<sup>17</sup> Там же.

journals/siio/34/34\_08\_RUDNEV.pdf (дата обращения: 2.11.2017).

*Серебров А. (Тихонов А.Н.)* Время и люди. Воспоминания 1898–1905. М.: Моск. рабочий, 1960. 268 с.

*Степун Ф.А.* В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова // *Портреты*. СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. 437 с.

*Элиаде Мирча.* Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

**ОБРАЗ «БЕДНОГО РОДСТВЕННОКА» В ДРАМАТУРГИИ  
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА  
(«ЛЕС» И «ДЯДЯ ВАНЯ»)**

**Аннотация.** Статья посвящена образу приживала, «бедного родственника» в драматургии А.Н. Островского и А.П. Чехова (пьесы «Лес» и «Дядя Ваня»).

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, «Лес», А.П. Чехов, «Дядя Ваня», «бедный родственник», «приживал», «убогий».

VOLCHKEVICH, M.A.

**THE IMAGE OF “SPONDER” IN PLAYS BY A.N. OSTROVSKY  
AND A.P. CHEKHOV (*THE FOREST AND UNCLE VANYA*)**

**Abstract.** The article is devoted to an image of “sponger,” “poor relative” in plays *The Forest* by and *Uncle Vanya* by Chekhov.

**Keywords:** A.N. Ostrovsky, *The Forest*, A.P. Chekhov, *Uncle Vanya*, “the poor relative,” “the sponger,” “poor.”

Образ приживала, «бедного родственника», нахлебника ограничен для русской литературы XIX в.

Мир русской усадьбы (сельской и городской), сам уклад русской жизни, её семейственность и патриархальность располагали к тому, что «к краешку» чужих гнёзд лепились близкие и даже дальние, свои и чужие.

В классических произведениях приживал, нахлебник, «верный Личарда» не только кормился и проживал рядом. Иногда он закономерно становился близким и нужным, тесня даже кровных родственников и домочадцев. Его судьба как бы переплеталась с жизнью хозяев дома, этому переплетению способствовал неясный статус приживала: не слуги, но и не ровни. Этот феномен выявлен в грибоедовском «Горе от ума». Для Фамусова «не свой», но приближён, «потому что деловой» — Молчалин.

Фома Опискин («Село Степанчиково и его обитатели»), возвеличенный генеральшей Крахоткиной, становится царьком и божком господского дома. Герой Достоевского третирует обитателей Степанчикова, своих кормильцев и благодетелей. Правда, коренное отличие Фомы от его литературного «предшественника», мольеровского Тартюфа, в том, что он не пробирается в дом с целью

наживы и обогащения. Опискин хочет царить в доме и управлять и хозяевами, и слугами. Фома — порождение вздорной и глупой генеральши, которая проживает «со штабом» мосек и приживалок и ни в грош не ставит добряка-сына.

Тургеневский «нахлебник» («Нахлебник») выведен человеком добрым и даже порядочным, однако раскрытие «тайны» Кузовкина грозит всему заведённому порядку, потому что он тоже может оказаться «своим» и «кровным». Приживалу указывают на его место и заставляют молчать. Он должен оставаться тем, кто он есть.

«Приживалы» Толстого — полу-слуги, полу-родственники — могут быть бесконечно трогательными, как Карл Иванович в «Детстве», фальшивыми, как мадемуазель Бурьен в «Войне и мире», преданными и жертвенными, как племянница Ростовых Соня. Но в «табели о рангах» героев Толстого они всегда лица подчинённые, причем подчинены они не только благодетелям, но и самому сюжету. Толстовский «приживал» всегда лицо третьестепенное, недостойное счастья. «Имущему дастся, а у неимущего отнимется», — толкует Наташа княжне Марье слова из Библии, объясняя участь некогда любимой подруги детства Сони. Однако приходится признать, что Толстой обделяет именно неимущих, которые и не «имели» ничего изначально.

Безусловно, фигура бедного родственника, нахлебника, приживала чрезвычайно важна в пьесах и Островского, и Чехова. Вопрос о происхождении, столь важный для XIX столетия, отделяет Островского и тем более Чехова от великих питомцев «дворянских гнёзд» и усадеб, пусть даже заложенных и разорённых. Как известно, отец Островского не был рождён в дворянском сословии, хотя и был пожалован дворянским титулом. Сын купца третьей гильдии Чехов вырос по сути в мещанской, так и не ставшей купеческой, семье.

«Свои люди — сочтёмся» и «Безотцовщина» — даже названия первых произведений Островского и Чехова указывают на то, что «переворот», передел произошёл в самой сердцевине русской жизни. «Свои люди», буквально «вышедшие в люди», закономерно потеснили благодетелей. А сами благодетели оказались «безотцовщиной», вечными детьми.

Приживалы в прозе и драматургии Чехова — явление достаточно частое. Это и приживалки при матери Лаевского («Дуэль»), жена Жмухина («Печенег»), Нина Ивановна в «Невесте», которая «проживала в доме, как приживалка», и должна была обращаться к бабушке за каждым двугривенным, это Шабельский в «Иванове».

Шабельский сам говорит о себе, что он был богат, свободен, немножко счастлив, а теперь «нахлебник, приживалка, обезличенный шут». «Вишнёвый сад», последняя пьеса Чехова — история о том, как владельцы усадьбы «проели на леденцах» свою жизнь, свою землю, а вместе с ними оказались бездомными и обездоленными верные домочадцы — Варя, Фирс, гувернантка Шарлотта.

Самые «природные» пьесы Островского и Чехова, «Лес» и «Дядя Ваня», любопытны тем, что в них образ приживала, его слияния и отторжения от личности господина, владельца земли и денег, явлен наиболее резко и даже гротескно.

В «Лесе» происходит окончательное размежевание бедных и богатых родственников. В этой пьесе с говорящим названием не только выживают в условиях «естественного отбора», но буквально выживают из «гнезда». В «Лесе» автор ломает саму иерархию отношений хозяина и бедного родственника. «Бедняки» Аксюша и Несчастливцев выбирают волю и свою долю. Помещица Гурмыжская тоже остаётся при «своём интересе». Обитающий в доме гимназист Буланов, годящийся ей в сыновья, становится её мужем.

В «Дяде Ване», написанном в конце столетия, почти через четверть века, эта смена ролей и участи достигает своего апогея. «Первые» в этой пьесе добровольно становятся обездоленными и неимущими.

«Бедного родственника» с говорящей фамилией Серебряков буквально осчастливила семья его жены: родители и шурин. Серебряков, «бурсак, сын дьячка», превратился для них в домашнего божка, идола, едва ли не божество. Как в любой пьесе Чехова, прошлое героев имеет не меньшую власть и едва ли не большее значение, чем настоящее.

Тем интереснее задуматься о начале и конце эпохи «разлома», «перемены» в отношениях родственников и в укладе русской жизни. Пьесы «Лес» и «Дядя Ваня» являются своеобразными вехами этого процесса.

Российская «родственность», обычай «лепиться» к краю чужого гнезда проистекали не только из русской патриархальности и национальных обычаев. Наследное право Российской империи не предполагало майората, верховенства старшего сына. Поэтому по закону все сыновья (имущественная доля дочерей была весьма небольшой) наследовали отцовские и титул, и деньги. Родовые имения могли быть проданы, состояния дробились, однако не убывало количество обедневших князей без «княжеств», таких, например, как Лев Николаевич Мышкин в романе «Идиот».

Вспомним, что Мышкин появляется в Петербурге в доме генерала Епанчина, потому что надеется на помощь своей дальней родственницы, генеральши Епанчиной. Так или иначе, «бедные родственники» были «своими», теми, кому полагалось помогать.

В начале пьесы помещицу Гурмыжскую спрашивают, не родственник ли ей молодой человек, гостящий в её имении. В ответ Гурмыжская с раздражением произносит знаменательные слова о том, что не одни только родственники «имеют право на сострадание»: «Все люди нам ближние. Господа, разве я для себя живу? Всё, что я имею, все мои деньги принадлежат бедным <...> я только конторщица у своих денег, а хозяин им всякий бедный, всякий несчастный» (III, 255). Гурмыжская продаёт лес, и это тоже неслучайная деталь.

Продажа леса означает «лёгкие деньги», деньги, которые могут быть быстро прожиты помещиком. Бедная родственница Гурмыжской Аксюша говорит: «Не хочет, чтоб наследникам осталось; а деньги можно и чужим отдать» (III, 251). Характерно, что «экстраординарную меру», продажу леса и имения, в «Дяде Ване» предлагает профессор Серебряков. Очевидно, что вопрос о том, где будут жить и чем кормиться домочадцы (Войницкий, Соня, Мария Васильевна), ему как-то не пришёл в голову.

В «Анне Карениной», романе, современном пьесе «Лес», беспечный аристократ Стива Облонский продаёт лес помещику Рябинину. Лёвин помогает Стиве в этой сделке, однако в душе осуждает родственника, который не чувствует достаточной ответственности перед семьёй и детьми. Наследство, которое должно достаться «своим», означает для Лёвина преданность себе, своим корням, дворянскому происхождению. Столь любящий простую жизнь и крестьянский полевой труд Лёвин брезгует пожать руку купцу Рябинину. Рябинин, как и Восмибратов в «Лесе», — «новый» богатый, тот, чьим детям в конце концов будет принадлежать земля.

В «Отцах и детях» чувствительного и доброго помещика Николая Петровича Кирсанова обманывают крестьяне, хозяйствует он плохо. Однако Тургенев, подобно Толстому, сохраняет и охраняет «дворянское гнездо» — род Кирсановых продолжается маленьким Митей и детьми Аркадия.

Взгляд Островского на эту неизбежную метаморфозу сродни чеховскому. Помещики в «Лесе» и «Дяде Ване» жертвуют своими во имя чужих, вернее, чужого.

Прошлое семьи Войницких, история о том, как семья сенатора очаровалась вчерашним студентом, человеком незнатным и

небогатым, тоже падает на начало семидесятых годов — время написания пьесы «Лес».

Действие пьесы Островского происходит в провинции, даже не в провинциальном городе. И в пьесе Островского, и в пьесе Чехова лес буквально окружает людей. Характерно, что герой Островского, купец Восмибратов, торгует лесом, а чеховский Астров уже будет толковать о необходимости сохранять и оберегать леса. Герои Чехова и Островского помещены в некое «сонное царство», живущее по своим законам, куда будто бы и не проникают вести из большого мира. В этом царстве есть свои ведьмы, домовые, лешие и русалки. Эти герои «куролесят», блуждают в «трёх соснах» и мучительно пытаются понять, где же тот самый «огонёк», который поможет найти путь.

«Царство» Гурмыжской держится именно на приживалах, ловких слугах. Ключница Улита и лакей Карп не просто слуги, скорее — приспешники, клеветы, чутко улавливающие прихоти и желания барыни. Они ближе Гурмыжской, чем дальняя родственница Аксюша, о которой автором сказано: «одета чисто, но бедно, немного лучше горничной» (III, 250), и племянник мужа, Григорий Несчастливцев. О своих чувствах к племяннику Гурмыжская говорит Буланову весьма прямо: «Не то, что не люблю, а... как тебе сказать... он теперь лишний. Я так покойна, я уж задумала, как мне распорядиться своим состоянием, и вдруг он явится. Как ему отказать! Надо будет и ему дать какую-нибудь часть, и я должна буду отнять у того, кого люблю...» (III, 282).

Гурмыжская с гордостью признаётся, что воспитала племянника на «медные деньги»: «Я хотела, чтоб этот мальчик сам прошёл суровую школу жизни; я приготовила его в юнкера и предоставила его собственным средствам» (III, 257–258). Любящая «всех ближних» и особенно молодых людей недурной наружности, святоша Гурмыжская выписана Островским гротескно, почти что карикатурно. Однако от неё совсем недалеко до героини комедии «Вишнёвый сад», очаровательной Раневской.

Раневская любит своего парижского любовника, «свой камень», однако с лёгкостью предоставляет «собственным средствам» родную дочь Аню и приёмную Варю (неслучайно Раневскую везде сопровождает абсолютно равнодушный к своим близким лакей Яша).

Главный герой «Дяди Вани», Иван Петрович Войницкий, ведёт хозяйство в огромном имении своей племянницы. Как вытекает из названия, он прежде всего — дядя своей племянницы Сони.

Войницкий вырастил Сою, рано лишившуюся матери, кажется, что он нежно любит её. Однако свои труды и дни, а по сути — всю свою жизнь он посвятил вовсе не Соне, но совершенно постороннему и, как оказалось, чуждому и чужому человеку.

История Ивана Петровича Войницкого поистине парадоксальна и по-своему уникальна — этот «приживал» стал таковым по собственному желанию и выбору. По большей части незнатные и небогатые герои Островского мечтают о «доходном месте», о покровительстве, о богатой невесте, о приданом, об актёрской славе. Герой конца века — Иван Петрович Войницкий, по праву рождения в семье сенатора, уже имел особенное положение, деньги и титул. По своему происхождению Войницкие принадлежали к высшему сословию империи. Отец Войницкого был тайным советником, то есть имел звание генерала. Сословная пропасть, разделявшая людей разного происхождения, действительно была почти непреодолимой, особенно если дело касалось замужества или женитьбы.

Войницкие же не просто приняли Серебрякова в своём доме, согласились выдать за него любимую дочь, но и выделили дочери большое приданое. Но эти деньги было куплено имение, то самое, где сейчас живут дядя Ваня и Соня. Чтобы купить это имение, Войницкий отказался от своей доли наследства. Более того, он стал управляющим в имении, которое по праву могло принадлежать ему. Всю свою жизнь он восхищался зятем, работал на него и посылал ему деньги. Такое сильное чувство Серебряков смог внушить и своей первой жене, матери Сони, и старой «галке» Марии Васильевне.

Само слово «приживал» в «Дяде Ване» (равно как слово «бедный родственник» в «Лесе») имеет ключевое значение. Добровольные приживалы при чужой семье, чужой славе, чужой жизни — и Мария Васильевна, и Войницкий, и Телегин и Соня.

История Телегина, который отказался от денег в пользу бросившей его жены и прижитых ею от другого человека «деточек», является лейтмотивом истории Войницких, в имении который он теперь живёт. Трудолюбивый и кроткий Телегин даже будто бы гордится тем, как великодушно он поступил с теми, кто обманул его. Однако фраза лавочника, обозвавшего его «приживалом», больно задевает его. «Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: “Эй ты, приживал!” И так мне горько стало!» Нянька Марина, утешая Телегина, говорит: «А ты без внимания, батюшка. Все мы у бога приживалы» (С XIII, 106).

Владелица огромного имения Соня тоже живёт не как хозяйка, но как экономка. Вместе с дядей она проверяет счета и ездит торговать



на базар. Надо признать, что, прежде всего, такой её воспитал дядя, судьбе которого племянница покорно следует.

Ровесница Сони, Аксюша ведёт себя гораздо смелее, дерзая строить планы на жизнь и на будущее вопреки воле Гурмыжской.

Бедные родственники в «Лесе» (Счастливец, Несчастливцев, Аксюша) бедны буквально, однако не готовы выбрать скудную долю бедного родственника.

Отношение к приживальству этих «вольных людей» выражено в рассказе Аркашки Счастливецова о сытой жизни у дяди-лавочника. «Ведь и у родных-то тоже не велика радость нам, Геннадий Демьяныч. Мы народ вольный, гулящий, — нам трактир дороже всего. Я у родных-то пожил, знаю», — говорит Аркашка (III, 278). Знаменитое Аркашкино «а не удавиться ли мне?» вполне характеризует «вольность» духа бедных родственников в «Лесе».

Они и хотели бы быть покорными и согласными, однако живая душа и живой нрав не дают им заблудиться и остаться в «лесу». Несчастливцев признаётся, что он «горд». Решительности и достоинства не занимать и Аксюше, которую Гурмыжская воспитывала с десяти лет. «Братец, не считите меня за обманщицу, за бедную родственницу-попрошайку! Братец, мы жили с маменькой очень бедно; я была ребёнком, но я ни разу не поклонилась, ни разу не протянула руки богатым родственникам; я работала» (III, 311), — говорит о себе Аксюша.

Две воспитанницы в русской драматургии, обладающие гордой душой, Верочка из «Месяца в деревне» Тургенева и Аксюша, по-разному «развязывают» один и тот же жизненный узел. Обе они оказываются невольными соперницами для своих покровительниц и обеим надо искать свой путь.

Любовные треугольники в «Месяце в деревне» и «Лесе» накладываются друг на друга с поправкой на историческое время: действие «Месяца в деревне» происходит в сороковые годы XIX столетия. (Своеобразный треугольник русской усадебной литературы — скучающая барыня, молодая воспитанница (падчерица) и интересный мужчина, одинаково не любящий обеих женщин, повторён и в «Дяде Ване»).

Бедная родственница, воспитанница становится невольной помехой и невольным укором для запретных чувств. Однако если Верочка может выбрать лишь неравный брак как убежище и спасение, Аксюша дерзает следовать своим желаниям и стремлениям. Гурмыжская отказывает Аксюше в приданом, и та готова идти в актрисы.

Геннадий Несчастливцев тоже счастлив покинуть дом, где он некогда рос, и никогда больше не видеть свою «воспитательницу».

«Нахлебником», которому всякий готов указать на его «фальшивое положение», не хочет быть даже проходимец Буланов, желающий как можно скорее стать законным совладельцем имения и денег.

В конце пьесы Несчастливцев обращается к «благодетелям» и «милостивцам», как кажется, не только от своего имени, но и от имени всех бедных и обездоленных родственников, вынужденных быть при богатых шутами: «Вы комедианты, шуты, а не мы. Когда у меня деньги, я кормлю на свой счет двух-трёх таких мерзавцев, как Аркашка, а родная тётка потяготилась прокормить меня два дня. Девушка бежит топиться; кто её толкает в воду? Тётка. Кто спасает? Актёр Несчастливцев! “Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слёзы — вода! Ваши сердца — твёрдый булат! Поцелуи — кинжалы в грудь! Львы и леопарды питают детей своих, хищные враны заботятся о птенцах, а она, она!.. Это ли любовь за любовь? О, если б я мог быть гиеною! О, если б я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!”» (III, 337).

«Горячее сердце» спасает одних приживалов в «Лесе», тогда как другие приживалы всё меньше похожи на людей в этом безумном «террариуме» (не зря Несчастливцев толкует о порождениях крокодилов и гиенах, а слуги Гурмыжской носят имена Улита и Карп).

Любопытно, что в знаменитой сцене в третьем акте, когда Войницкий кричит о Шопенгауэре и Достоевском, а потом стреляет в профессора, нянька Марина в сердцах говорит, утешая Соню, что «погогочут гусаки» и перестанут.

Перемена участи приживала, означенная в «Лесе», его исход и освобождение, как бы подводит некую черту в истории отношений «своих», ближних и дальних.

История героев «Дяди Вани» не имеет исхода вовсе. В конце пьесы Войницкий, бросавший в лицо зятю упреки в том, что «пропала жизнь», покорно садится за счета. Он по-прежнему будет посылать ему деньги и работать на него. На такое же добровольное прозябание обрекает себя и молодая девушка Соня. Герои «Дяди Вани» — приживалы у жизни, которой они убоялись.

Можно сказать, что в «Лесе» Островский-художник открывает «новые пути» и в творчестве, и в жизнетворчестве. Определённый скупой тёткой в юнкера пылкий молодой дворянин находит своё призвание в актёрстве. «Девочка с улицы», Аксюша, выбирает себе

жениха по сердцу, да и сам жених, сын купца Пётр, тоже «чувствовать умеет». Даже Гурмыжская и Буланов, чей союз для семидесятих годов XIX в. может показаться скандальным, осмеливаются жить в своё удовольствие.

В пьесе Чехова почти никто не живёт, «как хочется».

«Приживалы» в пьесе Чехова выбрали свою долю добровольно. Вопрос в том, почему они сделали такой выбор? Телегин утешается тем, что он выше и лучше его неверной жены. Он отдал свои средства чужим детям, прижитым женой. Войницкий клянёт Серебрякова, обвиняя его в «пропавшей» жизни. Войницкий посвятил Серебрякову жизнь, однако тот «оказался» ничтожеством. Хотя, собственно, Серебряков не требовал такого огромного самопожертвования.

Сначала Войницкий отказался от наследства и денег в «пользу сестры», то есть Серебрякова. Потом Войницкий уклонился от собственной судьбы и собственного предназначения. Дядя Ваня — человек без любимого дела, без семьи. Войницкий настолько «не хозяин» своей жизни, что выплачивает самому себе за свой нелёгкий труд весьма небольшое жалование.

У него нет ни звания, ни профессии, он даже не «Иван Петрович», но «дядя». Войницкий возвёл на пьедестал Серебрякова и как бы «прижился», прожил жизнь около «великого человека». Конечно, во все времена были адепты и страстные почитатели, обожествлявшие «особенных людей». Однако от адепта и фанатичного почитателя Войницкого отличает то, что вера его оказывается не столь уж безусловной.

Величие Серебрякова как бы оправдывало «небесполезное» существование самого дяди Вани. Когда выяснилось, что вышедший в отставку Серебряков вовсе не гений и никому, по сути, не интересен, он отчего-то перестал быть важным для Войницкого.

Дядя Ваня «прозрел» в сорок семь лет и оказался как бы «бесхозным», «ничьим». Крики о том, что из него мог бы выйти «Шопенгауэр, Достоевский», лишь доказывают, какой страх и какое смятение владеют его душой.

В конце пьесы, прощаясь с Серебряковым, Войницкий уверяет его, что «всё будет по-прежнему». Нянька Марина была права, когда говорила, что «гусаки» «погогочут» и успокоятся.

Герои «Дяди Вани» — Соня, Елена Андреевна, Войницкий — не знают, куда себя деть и что с собой делать. Иногда, как это бывает, смыслом «бессмысленной» жизни становится другой, «особенный» человек — Астров для Сони, Серебряков для Войницкого и Елены Андреевны.

Когда же мираж рассеивается, то «настоящая» жизнь всё равно не становится ближе. Напротив, от неё прячутся, остаются в тени, прислоняются к тому, что привычно и понятно. Елена Андреевна будет «увядать, не расцвев» при стареющем Серебрякове. Соня и Войницкий по-прежнему будут вести хозяйство и торговать овсом.

«Надо жить!» — говорит Соня в финале пьесы. Вопрос в том, какой смысл вкладывает в это слово молодая девушка, воспитанная Войницким. «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживём длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрём и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами...» (С XIII, 115).

«Жить» для Сони значит трудиться *для других* до старости, не зная покоя, терпеливо сносить испытания, страдать и плакать. Ещё не прожитая жизнь Сони уже написана, причём написана именно как жизнь несчастной приживалки или бедной неимущей труженицы, которой суждено тяжело зарабатывать свой хлеб. Кажется, что это звучит голос не богатой наследницы знатного рода, дочери профессора, но упование бедной крестьянки или городской жительницы, которую горько обделила судьба.

Соня уповает на то, что Бог сжалится над нею с дядей. Слово «убогий» в русском языке имеет несколько значений. Соня просит милости у Бога, Соня тиха, добра и смиренна, и в то же время Соня убога. «Не так живи, как хочется», — эти слова могли бы быть повторены кроткой Соней.

Герои пьесы Островского ещё могут выйти из «леса», где обитают такие, как Гурмыжская, Буланов, Улита. Славные и трудолюбивые герои Чехова, Войницкий и Соня, сами насадили свой «лес» и укрылись в нём.

**О НЕКОТОРЫХ РОЛЯХ «ТАЛАНТОВ» И «ПОКЛОННИКОВ»  
В ДРАМАТИЧЕСКИХ СЮЖЕТАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО И  
А.П. ЧЕХОВА**

**Аннотация.** На примере пьес А.Н. Островского и А.П. Чехова, в которых рассматривается тема отношений человека искусства и толпы, таланта и его ближнего окружения, показываются основные сюжетные роли персонажей драматургии нового времени. Сравнение двух пьес позволяет указать смену ролевых приоритетов, рождение нового драматического высказывания.

**Ключевые слова:** герой, главный персонаж, второстепенный персонаж, действие, драматический сюжет, автор, художественная коммуникация.

TYUTELOVA, L.G.

**ABOUT SOME ROLES OF “TALENTS” AND “ADMIRERS”  
IN THE DRAMATIC WORKS OF OSTROVSKY AND CHECHOV**

**Abstract.** Basic narrative roles of characters in the Modern age drama are shown through the example of plays by Alexander Ostrovsky and Anton Chekhov which deal with the theme of the relationship of the artist and the crowd, the talent and their inner circle. Comparison of the two plays allows to point out the change of role priorities and the birth of a new dramatic statement.

**Keywords:** hero, main character, secondary character, action, dramatic plot, author, artistic communication.

А.Н. Островский и А.П. Чехов — два оказавших значительное влияние на русский театр драматурга, чьи пьесы свидетельствуют о появившейся в XIX в. практике расширения возможностей драматического высказывания.

Мир Островского и Чехова — мир, творимый автором нового типа — неаристотелевского. В основе аристотелевского театра и аристотелевской драмы лежит идея об искусстве как подражании (теория мимеса).

В новую поэтическую эпоху, когда искусство перестаёт мыслиться как подражание природе, а образ, появляющийся в процессе художественного исследования мира драматургом, становится выражением особенностей авторского видения, понимания, оценки жизни, в драме на первый план выходит не действующий герой, а автор, по воле которого он действует. Но действует так, чтобы была очевидна и относительная автономность фигуры персонажа. В итоге

важным становится не действие как таковое, а особенности его представления автором, то есть сюжет.

Стоит отметить, что на протяжении всего XX в. учёные не раз поднимали вопрос о драматическом сюжете. И, как мне представляется, только драма XXI столетия их разрешила окончательно.

Работая с незавершённой, становящейся реальностью, не имеющей чётко обозначенного конца, а потому не дающей возможности её полного сущностного представления, драма не может создать образ завершённого и законченного мира, как это делала классика. Она подражала природе, её сущности, которая завершена и неизменна.

В случае драмы новой поэтической эпохи речь идёт о другом. В этой связи интересно замечание Чехова: «Требуют, чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» (С XII, 315). Чехова интересует не неизменная сущность жизни, а её неостановимое волей одного человека движение, момент завершения которого неизвестен никому, в том числе и драматургу.

Поэтому автор предлагает читателю-зрителю новый, по сравнению с драматической классикой, способ восприятия драмы: не с позиции героя, ведущего действие, а тем самым строящего драматический мир, а со стороны автора, который за этим миром наблюдает. Именно это стороннее наблюдение, заставляющее обращать внимание не только на то, что строится, но и как это делается, помогает понять, что суть пьесы не исчерпывается сутью события, развёртывающегося на глазах у зрителя. Яркий пример тому — «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Уже современники драматурга видели, что комедия воспроизводит не только, да и не столько ситуацию неудачного сватовства, представленную действием в его классическом понимании, сколько обнаруживает в движении российской жизни противоречия, связанные со сменой исторических эпох, и ищет новые исторические перспективы.

Островский, как и его современники, идёт дальше, меняя облик изображаемого события. Это, собственно, было отмечено А.П. Скафтымовым в работе «К вопросу о принципах построения

пьес А.П. Чехова». Исследователь писал: «...каждый момент пьесы всегда старались подать как что-то возникающее из быта, то есть из суммы тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт, составляя его постоянное содержание»<sup>1</sup>. В итоге герой драмы Островского, появляясь на сцене, существует в привычных бытовых обстоятельствах, может, и исключительных для одного героя, но в принципе очень характерных для исторического мира в целом.

Правда, у Островского из ежедневно-обиходного течения жизни вырастает событие по своей типологии классическое. Принимающий в нём участие герой проявляет особенности своего характера. А поскольку этот характер, по наблюдениям всё того же А.П. Скафтымова, — воплощение какого-либо социального зла, то «каждая пьеса предназначена к выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства. Смотря по степени глубины и широты авторского понимания и умения, центральное событие пьесы вбирает в себя и корни, и проявления фиксированного зла, и его последствия. Действующие лица в основном являются или носителями изображаемого порока, или его жертвами»<sup>2</sup>. И тем самым суть жизни как таковой интересует Островского не менее, нежели она интересовала классиков. Только это не вневременная суть, а суть конкретно-исторического момента.

Так, в пьесе из жизни актёров провинциального театра «Таланты и поклонники» Островского в центре авторского внимания оказывается ситуация купли и продажи. В качестве жертвы стяжателей выступает молодая актриса Негина. Ей противостоят «продавцы» и «покупатели» её таланта — мать, антрепренёр, публика и т. п. Герои принципиально занимают позицию «друг против друга»: «порок» — «жертва». Только такая диспозиция позволяет автору развернуть событие, свидетельствующее о нарушении социально-нравственных норм.

В этой связи герой оказывается традиционным актантом, обеспечивающим развёртывание действие. Причём его активность связана с тем, какая именно сторона социальной жизни выражена его характером (обусловила этот характер). И в этом отношении он функционально чрезвычайно близок герою традиционной аристотелевской драмы. Но отличен мир, образ которого возникает: это **не модель** жизни как таковой, это **картина** социально-бытовой жизни, находящейся в непрерывном движении, но остановленной

<sup>1</sup> Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. Т. 3. С. 452.

<sup>2</sup> Там же. С. 453–454.

автором в её конкретно-историческом моменте, суть которого драматургу и предстоит раскрыть. Герои — социальные типы, представители определённых профессий, выбирающие для себя те или иные нравственные обоснования своих поступков. Поэтому ранние «сцены» и «картины» Островского были не «эскизами» и «заготовками», как полагал А.П. Скафтымов, а указанием на направление движения драмы, итогом которого стала «новая драма» рубежа XIX–XX вв., в частности — чеховская.

У Островского появляется и новый герой. Полагаю, стоит обратить внимание на замечание А.П. Скафтымова: «...к двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. Остальные лица составляют дополнительный аксессуар, обслуживающий детали в движении пьесы»<sup>3</sup>. В этом замечании исследователь прав в обозначении роли героев в развитии действия пьесы, не прав — в обозначении их новых сюжетных функций, возникающих при возможности героя быть не только актантом, что определяет и новое содержание образа.

Уже у Островского рядом с основным событием пьесы обозначаются события жизни других героев. Эти события происходят во внесценическом времени, но определяют настроение неудовлетворённости персонажей в настоящем и некое неблагополучие жизни в целом, которое у Островского способны ощутить далеко не все, поскольку довольных своей жизнью у него предостаточно. В этой связи интересен образ Нарокова, бывшего владельца театра, в котором служит Негина.

Он называет себя человеком образованным, «с тонким вкусом», живущим «между грубыми людьми, которые на каждом шагу оскорбляют» его «артистическое чувство» (IX, 10–11)<sup>4</sup>. И, доказывая Домне Пантелеевне (матери Негинной), что он человек вовсе не «маленький», Нароков рассказывает свою историю: «...я делал любимое дело. (*Задумчиво.*) Я люблю театр, люблю искусство, люблю артистов, понимаешь ты? Продаю своё имение, денег получил много и стал антрепренёром. А? Разве это не счастье? Снял здешний театр, отделал всё заново: декорации, костюмы; собрал хорошую труппу и зажил, как в раю... Есть ли сборы, нет ли, я на это не смотрел, я всем платил большое жалованье аккуратно. Поблаженствовал я так-то пять лет, вижу, что деньги мои под исход;

<sup>3</sup> Там же. С. 463–464.

<sup>4</sup> *Островский А.Н.* Таланты и поклонники // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Худож. лит., 1949–1958. Здесь и далее в тексте в скобках указаны том и страница по этому изданию.



по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед прощальный, поднёс каждому по дорожному подарку на память обо мне...» (IX, 10).

Рассказ Нарокова рисует картину его жизни. Собственно, у Островского обнаруживается та же черта, что и у его предшественника — Н.В. Гоголя. В его мире герой обозначал своё присутствие в драматическом мире не непосредственным участием в действии, а рассказом о себе. Иными словами, он обнаруживает себя как героя эпического мира, заключённого в рамку голоса повествователя или рассказчика. Персонаж становился лицом изображаемым и изображающим, отстранённым от действия, получающим возможность увидеть, но не столько действие, сколько себя самого со стороны, а тем самым расширить содержание пьесы за счет внефабульных (если воспользоваться терминологией, используемой для характеристики эпического сюжета) или внедейственных элементов.

О такой особенности гоголевских героев писал В.В. Набоков. Он утверждал, что гоголевские «второстепенные» персонажи начинают «выскакивать при каждом повороте пьесы (романа, рассказа), чтобы на миг блеснуть своим жизнеподобием»<sup>5</sup>. Собственно, иногда образ гоголевского героя, так и не материализованный на сцене с помощью игры актёра, «умудряется вырасти и в секунду прожить целую жизнь»<sup>6</sup>, как это делает сын трактирщика в «Ревизоре»: «Петр-то Иванович уж мигнул пальцем и подозвали трактирщика-с, трактирщика Власа: у него жена три недели назад тому родила, и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир»<sup>7</sup>.

В итоге у Островского персонаж, в какой-то момент выключенный из действия, становящийся героем собственного рассказа, оказывается важен не своей способностью на это действие повлиять, определить его, следовательно — своей профессиональной определённой, своим сословным положением, включающими героя в структуру исторически обусловленных общественных отношений, а возможностью выразить свою оценку, причем не столько своей жизни, сколько через себя жизни вообще, и оценку всё более индивидуализированную.

Есть и ещё один итог: представленное драматургом событие становится эпизодом движения жизни как таковой, что приводит

<sup>5</sup> *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе / Пер. с англ.; предисловие Ив. Толстого. М.: Независимая газета, 1996. С. 60.

<sup>6</sup> Там же. С. 63.

<sup>7</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 4. С. 19.

к проблематизации драматических финалов. Они — точка, поставленная в авторском высказывании о жизни, но не точка самой жизни как знак исчерпанности её сути.

Так, в случае с Негиной важно, что в финале в споре о дальнейшей судьбе актрисы действие свидетельствует о победе тех, в чью область незаконно вторгся Мелузов: «в область беспечального пребывания, беззаботного времяпровождения, в сферу красивых, весёлых женщин, в сферу шампанского, букетов, дорогих подарков» (IX, 75).

Негина уезжает с Великатовым, назначившим за её талант наиболее высокую цену. Снимая трагизм финала, автор заставляет героиню объяснить свой поступок. Она признаётся, что главное для неё — быть актрисой. А актриса у Островского — это в первую очередь обычная женщина, понимающая тех, кто продаёт свой талант: «Да другая, может быть, и не виновата совсем; мало ль какие обстоятельства, ты сам посуди: или родные... или там обманом каким... А я буду укорять? Да сохрани меня господи!» (IX, 72).

Быть актрисой — играть героинь, но не быть ими в жизни: «Да разве всякая женщина может быть героиней? Я актриса... Если б я и вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену, хотя за маленькое жалованье, да только бы на сцене быть. Разве я могу без театра жить?» (IX, 72).

Негина попадает в основное русло течения жизни. Она оказывается мудрее Нарокова, быстрее понимает, что в настоящем быть счастливой, не учитывая условия жизни, в которой ты стремишься к счастью, нельзя.

И при этом Островский в финале выделяет позицию проигравшего Мелузова. Он отпускает Негину со словами: «Живи, как хочешь, как умешь! Я одного только желаю, чтоб ты была счастлива. Только сумей быть счастлива, Саша! Ты обо мне и об моих словах забудь; а хоть как-нибудь, уж по-своему, сумей найти себе счастье» (IX, 73). Но история Нарокова, открывающая пьесу, — история о том, что дело не в человеческом умении, а в самой жизни. В таком случае, не утопия ли позиция Мелузова, которую пытается защитить Островский?

Таким образом, герои Островского не только сутью своего характера позволяют автору изобличить нравственные пороки, определить зло современной жизни, нарисовать картину жизни как таковой, но и своим относительно автономным существованием в драматическом мире организуют авторский диалог с читателем-зрителем.

В дальнейшем последняя сюжетная роль персонажей Островского становится основной. Так, у Чехова, как верно замечено А.П. Скафтымовым, события или составляют частный эпизод, или «не связаны в общий узел, не сведены в общий концентр событий»<sup>8</sup>. Герои страдают «обособленно, скрыто, и на людях все одинаково участвуют в общем обиходе жизни, составляя её общий обычный тон»<sup>9</sup>.

Вследствие этого они не могут быть простыми актантами, а потому не столько важны их профессиональные и социальные роли — «талант» / «поклонник». Чеховские герои — те, кто преимущественно призван видеть жизнь, в том числе и происходящие в ней события, «ощущать» её, оценивать. Иными словами, они организуют наше восприятие события не с позиции актанта (героя классической драмы) «изнутри», а с позиции «извне» — позиции автора (не содержательной — пространственной). При этом у Чехова позиции героев не противопоставляются, как у Островского (взгляд «жертвы» — взгляд «порока»), и главное — до конца не определяются.

Из-за этого возникает проблема определённости и образа самого драматического героя. В театре Островского, где завершение драматической картины и образа человека как её части возможно только с позиции внешнего наблюдения — авторского, эта проблема лишь намечается.

В первую очередь, герой Островского — это то, что он есть для автора. У Островского герои оценивают друг друга, исходя из своих сословных, профессиональных, нравственных возможностей видения жизни. При этом они оценивают вполне определённые поступки персонажей, которые «оформляют» их характер. Но герой может совершать поступок, который сам оценивает как невозможный. Или говорит о себе так, как на самом деле не считает, поскольку стремится выглядеть в глазах «другого» таким, каким он на самом деле не является. Вследствие этого герой оказывается больше того, что говорит о нём действие, что говорит он о себе сам. И больше того, что о нём знают другие персонажи.

Есть и ещё одна сложность: герои могут оценивать те поступки, свидетелями которых не является зритель, и оценивать по-разному.

Домна Пантелеевна:

«Иван Семёныч Великатов... говорят, сахарные заводы у него не один миллион стоят» (IX, 8); «Иван Семёныч человек обходительный со всеми, я сама это видала. Гордости этой в них совсем нет» (IX, 23).

<sup>8</sup> Скафтымов А.П. Указ. изд. Т. 3. С. 457.

<sup>9</sup> Там же.

Бакин:

«Великатов и молчит-то гораздо убедительнее, чем я говорю <...> Очень богат; великолепное имение в соседней губернии, свеклосахарный завод, да ещё конный, да, кажется, винокуренный. Сюда приезжает он на ярмарку; продавать ли, покупать ли лошадей, уж я не знаю. Никогда не спорит, со всеми соглашается, и никак не разберёшь, серьёзно он говорит или мистифирует тебя <...> Мне кажется, его спокойствие происходит от ограниченности; ума не скроешь, он бы в чём-нибудь выказался; а он молчит, значит, не умён; но и не глуп, потому что считает за лучшее молчать, чем говорить глупости <...> Ну, прибавим ему ещё несколько практического смысла и расчётливости» (IX, 13–15).

Дулебов:

«Он очень приятный человек, такой ровный, спокойный» (IX, 15).

Великатов:

«...я человек робкий» (IX, 23); «Я очень люблю молодых людей... Очень люблю их слушать... это освежает душу. Такие благородные, высокие замыслы... даже завидно <...> Нас проза жизни одолела. Практические соображения, материальные расчёты — вот наши грехи. Постоянно вращаешься в сфере возможного, достижимого; ну, душа-то и мельчает, уж высоких, благородных замыслов и не приходит в голову» (IX, 25–26).

Негина:

«Скажите лучше, гордый» (IX, 23); «Вы такой благородный человек, такой деликатный...» (IX, 47).

Смельская:

«Он странный какой-то: каждый день бывает у меня, исполняет все мои желания, а ничего не говорит... Он робок, должно быть. Ведь бывают такие характеры» (IX, 41).

Но при всей противоречивости черт героев, в случае Островского автор выбирает отклики наиболее убедительные (или, опираясь на ценностный мир героя, объясняет особенности его видения «другого»). В итоге оказывается ясен и образ героя, и его оценка автором, а потому ясна и авторская позиция в целом, то есть его сюжетное видение мира и места человека в нём.

Направленность взгляда на «другого» в мире Островского необходима, так как необходимо взаимодействие героев, выстраивающее образ центрального драматического события. Поскольку у Чехова событие перестаёт играть какую-либо значимую роль, оценки героев становятся случайными и важными не для

понимания того, кого оценивают, а того, кто эту оценку пытается высказать. Так, слова Нины Заречной («Чайка») о талантах — свидетельство несовпадения её представлений о жизни и самой жизни: «... знаменитый писатель, любимец публики, о нём пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей. Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презируют толпу и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...» (С XIII, 26–27).

У героя не получается выстроить не только образ «другого», но и свой собственный. Поэтому вместо негинского «Я — актриса, а это значит...» звучит признание Нины «Я — чайка... Не то. Я — актриса» (С XIII, 58). И никто, собственно, и не знает, ни что она такое, ни что такое её жизнь и жизнь в целом. Заречная думает, что актёрство — её путь к счастью, возможность побега из «скучного, незаметного существования», где «все похожи друг на друга, все несчастные», в жизнь, которая «интересная, светлая, полная значения...» (С XIII, 28). Но она прежде всего обычный человек, со своим желанием счастья, на пути которого становятся не нарушения нравственных законов, а невозможность понять самого себя, и ещё менее — «другого».

В итоге в чеховском мире герои не помогают читателю-зрителю в понимании себя и в открытии позиции автора. А потому они не просто приглашают читателя-зрителя к диалогу с автором, они «призывают» читателя-зрителя осознать свою позицию и на её основании определить и завершить чеховский образ самостоятельно.

Ещё у Чехова герой показывает новое поле драматического напряжения. Это не человеческий характер и определяющие его морально-нравственные основания исторической жизни, это сама жизнь. Поэтому в чеховской «Чайке» как пьесе о талантах и отчасти их поклонниках вопрос стоит не об актрисе и возможности ею стать в сословном обществе, не о таланте и стоимости, которую могут за него предложить поклонники. Это пьеса о самоощущении и ощущении жизни, о поиске себя и невозможности его завершения.

Таланты и поклонники у Чехова уже не выстраиваются друг против друга, никто не покупает таланты. И если мотив денег и звучит в пьесе, то он не развёртывается последовательно и никаких событий в пьесе не определяет. Деньги — возможность реализации мечты, которая никогда не исполнится:

«М а ш а. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастливым» (С XIII, 5).

«С о р и н (*насвистывает, потом нерешительно*). Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и всё. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... (*Смеётся*.) Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь не дорого стоит.

А р к а д и н а. Всё-таки... Пожалуй, на костюм я ещё могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм не могу. (*Решительно*.) Нет у меня денег!» (С XIII, 36).

«Т р е п л е в. Ему нездорово жить в деревне. Тоскует. Вот если бы ты, мама, вдруг расщедрилась и дала ему займы тысячи полторы-две, то он мог бы прожить в городе целый год.

А р к а д и н а. У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша» (С XIII, 37).

Таким образом, пьесы Островского и Чехова о талантах и поклонниках не только позволяют говорить о том, что́ есть «талант» для каждого из авторов, но и о том, какова жизнь человека, обладающего талантом. Драматурги посредством своих героев, особенностей их положения в действии и в целом — в «сюжетном пространстве» приглашают читателя к разговору о том, как ощущает себя талант в этой жизни, могут ли его оценить, помогает ли он быть «вне» жизненных дряг — у Чехова, как его можно использовать, как к нему относятся другие — у Островского, о чём и свидетельствуют сюжетные роли персонажей рассмотренных пьес.

## ЛИТЕРАТУРА

*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.  
*Набоков В.В.* Лекции по русской литературе / Пер. с англ.; предисловие Ив. Толстого. М.: Независимая газета, 1996. 440 с.

*Островский А.Н.* Таланты и поклонники // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Худож. лит., 1949–1958. Т. 9. С. 7–76.

*Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век 21, 2008. Т. 3. С. 443–481.

**ГЛУМОВ И ДРУГИЕ: К ФИНАЛУ «БЕШЕНЫХ ДЕНЕГ»  
А.Н. ОСТРОВСКОГО**

**Аннотация.** Автор обращается к образу Егора Глумова, анализирует его с точки зрения реализации мотива игры, а также сопоставляет воплощение этого образа в двух текстах: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги».

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, пьеса, мотив, игра.

ZAKHAROV, K.M.

**GLUMOV AND OTHERS:  
TO THE FINAL OF *MONEY TO BURN* BY A.N. OSTROVSKY**

**Abstract.** The author invokes the character of Egor Glumov and analyses it from the position of realization of the game motif. The character's image is also compared between the two texts where it was used: *Money to Burn and Enough Stupidity in Every Wise Man*.

**Keywords:** A.N. Ostrovsky, play, motive, games.

Последняя сцена в «Бешеных деньгах» никому не несёт ничего хорошего. Балагурит перед неминуемым заточением Телятев, отрекается от своей «богини беззаботного счастья» Лидия. Васильков, как бы признав своё поражение в настоящей любви, заключает с женой сделку, предупредив её о том, как он намерен использовать её красоту и обаяние. Но сценой ранее завершается выписываемый А.Н. Островским на протяжении двух комедий («На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги») сюжет, связанный с Егором Глумовым.

Конечно, даже если эти две пьесы и могут считаться циклом (А.И. Журавлёва, исследовавшая проблему циклов в произведениях А.Н. Островского, допускала, что в сонме его комедий «по сходству принципов поэтики можно выделить цикл сатирических антидворянских пьес»<sup>1</sup>), они не являются диалогией о Глумове. В «Бешеных деньгах» автор вывел за сцену некоторые черты значимого персонажа, чтобы он не «выпирал вперёд», а выполнял собственную функцию в сюжете. Но так или иначе в последнем действии «Бешеных денег» Глумов окончательно покидает Вселенную

<sup>1</sup> Журавлёва А.И. Проблема цикла в творчестве А.Н. Островского // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. Кострома, 2008. С. 46.

драматургии Островского в состоянии, близкому к определению «счастливый конец».

Егор Дмитрич Глумов является инициатором большинства интриг и скандалов, изображенных в пьесе. «Именно затея Глумова приводит к тому, что Васильков и Лидия становятся мужем и женой, а, следовательно, именно глумовская “комедия” ложится в основу всех дальнейших событий в жизни героев»<sup>2</sup>, — писала Н.А. Коломлина. «Он поссорил Василькова с женой и способствовал их разрыву, который привёл в конце концов Лидию к капитуляции»<sup>3</sup>, — отмечал ранее А.Л. Штейн. Таким образом, глумовские интриги двигают всю фабулу комедии, способствуя раскрытию характеров её главных героев.

Но если в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Глумов имел долговременный план и подталкивал стремительное развитие подковёрной игры, то Глумов «Бешеных денег» остаётся исключительно инициатором, практически не принимающим участия в развитии событий. Закономерен вопрос: совпадает ли Глумов «Бешеных денег» со своим полным тёзкой из «На всякого мудреца довольно простоты»? Или перед нами «тот и не тот» — образ, переживший значительную художественную эволюцию и оторвавшийся от биографии и органики исходного персонажа?

В обоих случаях Глумова отличают хитрость, злословие и цинизм. В хронологически более поздних «Бешеных деньгах» герой предстаёт куда более озлобленным и нетерпимым. Глумову образца «На всякого мудреца...» была свойственна снисходительность. В рассматриваемой же нами пьесе гнев Глумова ищет только повода для того, чтобы претвориться в очередную жестокую «шутку». Возможно, это повод к читательскому / зрительскому домысливанию и связи «изменившегося» поведения Егора Дмитрича с его глубоким разочарованием, связанным с изгнанием из «кружка Турусиной».

Казалось бы, Глумов в «Бешеных деньгах» не проявляет главной узнаваемой черты «прежнего» Глумова: он не хамелеонствует, не подстраивается под других персонажей. Напротив, он дерзок и резок, держится со знакомцами и даже дамами нарочито вызывающе, стремится к эпатажу. Но в финале становится понятно, что хорошо знакомый глумовский метод всё это время использовался героем, только эти события оставались за сценой сюжета, связанного с семейством Васильковых. За время,

<sup>2</sup> Коломлина Н.А. Игровая поэтика комедий А.Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007. С. 36.

<sup>3</sup> Штейн А.Л. Уроки Островского: Из опыта русского и советского театра. М.: 1984. С. 181.



прошедшее со времени знакомства с Саввой Геннадьичем, он успел обаять свою «благотельницу», получить свободу распоряжаться её средствами и убедить её оформить завещание в его пользу. О том, что эти действия к началу пьесы ещё не начались, свидетельствует брошенная Глумовым в раздражении фраза: «Мало ли у кого какие дела! Вот и у меня дела такие, что мне нужно на богатой невесте жениться, да не отдадут» (III, 170). Она свидетельствует, что на его повестке дня до сих пор стоит вопрос о выгодной женитьбе, как это было в пьесе 1868 г. В конечном итоге он, кажется, нашёл способ разбогатеть, не связывая себя браком.

И наконец, обратимся к списку действующих лиц первого действия «Бешеных денег». Драматург характеризует Телятева как «неслужащего дворянина, лет 40» (III, 166). Аттестация Кучумова ещё более подробная: «лет 60-ти, важный барин в отставке с небольшим чином, имеет и по жене и по матери много титулованной родни» (III, 166). А вот в случае с рассматриваемым нами персонажем он ограничивается просто указанием имени «Егор Дмитрич Глумов». Подразумевается, что зритель уже знаком с героем, и ему не требуется дополнительных комментариев к известному и даже прославленному имени. Более того, после первой пьесы о Глумове «искушённый» зритель уже понимает некоторые моменты фабулы, которые драматург не спешит пояснять.

Глумов, желая досадить многочисленным ухажёрам Лидии, шлёт Василькову подмётные письма. У Саввы Геннадьича появляется случай сравнить почерк на них с рукой Глумова на намеренно оставленной записке. К удивлению Василькова, почерки не совпадают: «*(Вынимает из кармана письмо и сличает с запиской Глумова.)* Ничего не похоже, а я думал, что он. *(Читает письмо.)*» (III, 225).

Зритель более информирован, нежели персонаж, он помнит, что любимый Глумовым способ манипуляции традиционно осуществляется чужими руками. Чаще всего «переписчицей» становится матушка Глумова, не появляющаяся на сцене в «Бешеных деньгах». Обычно подробный и обстоятельный, здесь драматург не берёт на себя труд указывать на происхождение писем — сама отсылка к имени Глумова должна объяснить «творческую кухню» этой интриги.

Мотивы поступков героя в этой пьесе лишены интереса, во многом бескорыстны. Если Глумов из «На всякого мудреца...» интриговал ради ощутимой выгоды, то здесь во многом — игра ради самой игры. Даже своему сообщнику Телятеву он не может объяснить, ради чего он это затеял:

«Телятев. Ну, зачем же!

Глумов. Что ж, тебе его жалко? Эка телячья натура!» (III, 171–172).

Шутку с Васильковым и дамами семейства Чебоксаровых он задумывает спонтанно, ещё до знакомства с Васильковым, сразу после рассказа Телятева о Василькове:

«Глумов. Ну, да кто бы он ни был, а комедию сыграть нужно. Мы уж и то давно не смеялись, все приуныли что-то» (III, 171).

Рассказ о приезде чудаке, влюблённом в Чебоксарову, привлекает его внимание — и интрига начинается. Поддержанный приятелем, Глумов немедленно приступает к сотворению мистификации о «миллионщике». Однако в первые же дни «шутки» последствия собственного замысла начинают тяготить героя. Васильков ему неприятен, и терпеть общество этого человека Глумов не желает:

«Глумов. Этот ещё здесь? Каков гусь! Нет, я вижу, пора его выгнать. Довольно, потешились» (III, 183).

Но «комедия» уже развивается сама по себе, и изменить в ней что-либо Глумов не в силах. Спеша избежать материальных трудностей, Лидия Юрьевна ищет жениха, рассматривая кандидатуры Телятева и Василькова. Сам Глумов в этот список кандидатов не входит. Очевидно, Чебоксаровым известно о его поисках богатой невесты или о скандальном наследии событий, описанных в «На всякого мудреца довольно простоты». Спустя некоторое время после того, как Глумов покидает гостиную Лидии, происходит её помолвка с Саввой Геннадьичем.

Досадуя, что «комедия» вышла из-под его контроля, Глумов пытается получить хоть какой-то выигрыш в сложившейся ситуации и собирается склонить к измене Лидию Юрьевну, которая в положении замужней женщины кажется ему более доступной, нежели в девичестве. Но так думает не только он. Неоднократно появляясь в доме Васильковых, он становится свидетелем того, как Лидия принимает ухаживания Телятева и Кучумова:

«Глумов. Да, я вас позабавлю! Ай, Лидия Юрьевна, bravo! Я ещё только задумал подъехать к ней с любезностями, а уж тут двое. Теперь остаётся только их сравить всех втроём, и с мужем» (III, 208).

В этот раз его козни вступают в действие не столь стремительно. Анонимные письма Савва Геннадьич и Телятев получают уже после переезда Васильковых. Глумов снова реализует «бескорыстную» интригу, чтобы отомстить за обиду, о которой никто, кроме него, даже не догадывается. Он лично даже не присутствует ни при

попытке Василькова вызвать на дуэль Телятева, ни при разоблачении ими обоими Лидии и Кучумова. Эта «месть» не предусматривает личного удовлетворения. Глумову хватает осознания своего участия в злоключениях соперников.

Но отсутствие Егора Дмитрича в скандальной сцене является первым сигналом к разрешению его судьбы. Как мы уже указывали, к началу действия его личная охота происходит вслепую — он ещё ищет богатую невесту, но осознаёт, что за него таких «не отдают». Пятое действие объясняет эту незаинтересованность Глумова: всё время действия комедии он втайне от остальных персонажей реализует иную интригу, не имеющую никакого отношения ни к семейству Чебоксаровых, ни к Василькову.

К моменту своего последнего объяснения с Лидией он уже почти обрёл искомое — от богатства его отделяет только неизбежная смерть его старой «покровительницы», которая уже полностью поддалась его обаянию и передала свои средства в его управление. «Глумов единственный, кому достаются в пьесе вожаделенные “бешеные” деньги»<sup>4</sup>.

Скрытность персонажа и его нечастое появление на сцене не дают возможности определить, когда именно Глумов начал эту интригу и как долго она продолжалась. При этом кажущаяся незаинтересованность Глумова в судьбе Лидии указывает на появившиеся у него новые заботы. Он делится своими успехами, чтобы подразнить Лидию, которая, по его мнению, задела его, и предварительно оговаривает возможность их романа: «Подождите меня год, я приеду целовать ваши ручки. <...> Вы видите, что мне некогда, год я должен сердобольно ухаживать за больной, а потом могу пожинать плоды трудов своих, могу и проживать довольно много, пожалуй, при вашем содействии, если вам будет угодно» (III, 241).

Но Лидия перечёркивает эту возможность, согласившись на сделку с мужем. Впрочем, остаётся тайной и подлинное отношение Глумова к Лидии. Неясно, владеет ли им влюблённость (как в случае с Телятевым) или просто сластолюбие. И эта его неясная мотивация — самая большая загадка Глумова из «Бешеных денег».

Такое «заимствование» не было единичным явлением в практике Островского. Даже если не рассматривать Михаила Бальзамина, его матушку и сваху, действующих на протяжении так называемого бальзаминового цикла, можно вспомнить персонажей, чья сценическая биография не ограничивалась только

<sup>4</sup> Там же. С. 109.

одним драматическим произведением. Так, купец-самодур Тит Титыч Брусков действует и в комедии «В чужом пиру похмелье», и в «Тяжёлых днях». В тех же «Тяжёлых днях» появляется и Досужев — «чиновник, занимающийся частными делами», который достаточно подробно поведал зрителю о своей профессиональной деятельности в «Доходном месте». Отдельно следует упомянуть обаятельного актёра-проходимца Аркадия Счастливецва, который под разными псевдонимами (Робинзон, Шмага) прошёл через целых три пьесы Островского, созданных в разные периоды творческой истории драматурга («Лес», «Бесприданница», «Без вины виноватые»).

У Глумова из «Бешеных денег» ярко выражена черта, которая не была заметна у Глумова из «На всякого мудреца довольно простоты». Это привязанность к картам, которые были полностью исключены из сюжета пьесы 1868 г. Там Глумов был изображён исключительно в контексте обстоятельств своей аферы. В «Бешеных деньгах» изображена его частная жизнь, в которой карты неожиданно оказываются на достаточно заметном месте. Когда Телятев делится впечатлениями от своего нового знакомого, недоверчивый Глумов со свойственным ему сарказмом спрашивает: «Прост и наивен... не шулер ли?» (III, 171). Не сумев разгадать Василькова в разговоре, Глумов зовёт всю компанию играть в карты, очевидно, чтобы во время игры понять, кого он сделал мишенью своей шутки. Глумов из «На всякого мудреца...» тоже бывал захвачен азартом (в частности, он увлекался во время своих диалогов с «благотетелями»), но воспринимал это не иначе как помеху на своем пути к успеху. В «Бешеных деньгах» мы видим по-настоящему азартного человека, игрока в классическом понимании этого слова.

## ЛИТЕРАТУРА

*Журавлёва А.И.* Проблема цикла в творчестве А.Н. Островского // Щельковские чтения – 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. / Сост., науч. ред. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 39–46.

*Коломлина Н.А.* Игровая поэтика комедий А.Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007. С. 192.

*Штейн А.Л.* Уроки Островского: Из опыта русского и советского театра. М.: ВТО, 1984. С. 272.

## МИР ОСТРОВСКОГО И ВОДЕВИЛЬНЫЕ ПЕРСОНАЖИ ЧЕХОВА

**Аннотация.** Персонажи одноактных пьес Чехова («Медведь», «Предложение», «Свадьба») рассмотрены в соотнесении с персонажами таких комедий Островского, как «Горячее сердце», «Не сошлись характерами!», «Лес», «Волки и овцы» и др. Прослежены такие сюжетные ситуации и мотивы в пьесах Островского и Чехова, как дуэль между мужчиной и женщиной, показной траур, мнимый монастырь, прозвище «медведь». Отмечены сходство и различие в комических приёмах: у Чехова — беззлобный юмор, у Островского — ирония и сатира.

**Ключевые слова:** одноактные пьесы Чехова, комедии Островского, комический характер, комизм, дуэльная ситуация.

GOLOVACHEVA, A.G.

## OSTROVSKY'S WORLD AND CHEKHOV'S VAUDEVILLE PERSONAGES

*Abstract.* The characters of one-act plays by Chekhov (*The Bear / The Boor, A Marriage Proposal, The Wedding*) are considered as related to the characters of such comedies by Ostrovsky as *The Ardent Heart, Not of the Same ilk!, The Forest, Wolves and Sheep*, etc. A duel between a man and a woman, ostentatious mourning, a fake monastery, the nickname “bear” are the plot situations and motifs in the plays of Ostrovsky and Chekhov which are being analyzed. It is noted that there are similarities and differences in the comic methods while Chekhov’s humor is harmless, Ostrovsky’s humor is ironical and satirical.

*Keywords:* one-act plays by Chekhov, comedies by Ostrovsky, comic character, comedy, duel situation.

### 1

В феврале 1888 г. Чехов «между делом» написал «шутку в одном действии» — «пустенький, французистый водевильчик» (П II, 206), сценическую «безделку» (П III, 65) под названием «Медведь». Водевиль сразу же получил «удивительный успех»: как считал сам автор, «благодаря тому, что он глуп» (П III, 49). Позднее И.Л. Щеглов (Леонтьев) вспоминал, что Чехов создал «Медведя» «нечаянно», побывав однажды в театре Корша на представлении заигранной одноактной комедии Н.В. Самойлова «Победителей не судят». Пьеска эта была не оригинальным произведением, а переделкой одного из французских водевилей; как и в будущем

«Медведе», где три действующих лица: Елена Ивановна Попова («вдовушка с ямочками на щеках»), Григорий Степанович Смирнов («нестарый помещик») и старик-лакей Лука, — в ней трое персонажей: графиня (молодая вдова), князь Головин (военный моряк) и слуга; сюжет строится на укрощении грубоватого в манерах моряка светской красавицей-вдовушкой. По свидетельству мемуариста, исполнение роли героя — лишённого внешнего лоска, но по натуре добродушного человека — так понравилось Чехову, что у него явилась мысль самому написать «нечто вроде русского медведя взамен французского»<sup>1</sup>.

Эти воспоминания, как и пренебрежительные авторские оценки, должны были бы навести на мысль о заурядности чеховского водевиля — если бы не известный факт, что необычность «Медведя» сразу была замечена: и теми, кто восторженно принял чеховскую новинку, и теми, кто, подобно цензору драматических сочинений С.И. Донаурову, оказался смущён «более чем странным сюжетом» (С XI, 427). В ряду мнений сам Чехов выделил отзыв театрального критика «Московский ведомостей» С. Васильева (С.В. Флёрова), который «обругал» (II III, 49), но в то же время и наиболее чётко определил отличительную особенность новой «шутки»: «такую вопиющую невозможность, как вызов женщины на дуэль. Эта необдуманная подробность, — подчёркивал рецензент, — тем более бросается в глаза, что на ней построен перелом пьесы, перемена отношений между двумя лицами» (С XI, 433). Возмущаясь неправдоподобностью вызова женщины к барьеру, критик, по-видимому, не забывал, что пишет о водевиле — сочинении, для которого известная неправдоподобность, условность является нормой жанра. Тем не менее, он увидел здесь архинелепость, невозможную даже для водевиля.

В ряду сценических «безделок» 1880-х гг., в котором был воспринят и «Медведь», иной раз мелькало предположение о таком необычном способе разрешения спора между героями, мужчиной и женщиной, как дуэль. Но всегда предположение возникало, чтобы сразу же быть отброшенным — то ли героем, то ли героиней, а по сути, конечно, автором, вполне удовлетворённым уже тем комизмом, который заключался в одной только мелькнувшей мысли о дуэли между представителями разного пола. Театральный вызов героини к барьеру был реализован в конце концов только у Чехова, что, в частности, позволило современникам оценить «Медведя» как

<sup>1</sup> Щеглов И.Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 150.

водевиль, «оригинальностью оставивший далеко за флагом своих шаблонных водевильных сверстников»<sup>2</sup>.

Что мы знаем сегодня об этих «водевильных сверстниках», какими представляем себе образцы этого некогда широко популярного, привлекательного жанра? Похоже, они навсегда забыты, хотя о некоторых из них не мешало бы вспоминать, в том числе и в связи с большой комедийной драматургией.

Одним из «сверстников» «Медведя (если говорить о жизни на театральной сцене) или, точнее, предшественников (если помнить время создания) была двухактная пьеска популярного в последней трети XIX в. драматурга из числа получивших прозвище «драмоделов» В. Крылова (В.А. Александрова) с близким названием «Чудовище» (1877). В предисловии от издателя она была обозначена как «крайне удобная для маленьких сцен и домашних спектаклей». Сюжет её — в соответствии с духом времени и ещё более обычаем автора — был заимствован из одноактной комедии А. Вильдбранта, «однако, — как предуведомлял читателей В. Крылов, — едва ли можно уследить где-нибудь переведённый диалог. Заимствован только основной мотив»<sup>3</sup>.

«Чудовище», как и «медведь», — это прозвище (у Чехова, кроме «грубого медведя», было совсем близкое к нему: «монстр») молодого помещика, сама фамилия которого — Медведев — должна указывать на его неотёсанность. Медведев влюблён в молодую девушку Варю, живущую в соседнем имении, повсюду следует за ней, нарочно её поддразнивает, так как Варя, капризница с горячим и обидчивым характером, сердясь, становится ещё очаровательней и вследствие этого ещё более нравится ему. Варе же кажется, что её унижают, оскорбляют, шпионят за ней, и досада её выливается в такую идею: «Если б я была мужчиной, я бы застрелила его...»<sup>4</sup> Постепенно её обида набирает силу: «О, если бы я была мужчиной, я бы дала себя знать... И некому за меня заступиться, некому, некому!..» Внезапно она вспоминает о знакомом гимназисте, к которому, как ей кажется, она неравнодушна: «он мужчина... он почти мой жених... конечно, он должен вступиться, он... Я вам покажу, милостивый государь, что значит насмеяться надо мной...»<sup>5</sup> И пишет Медведеву вызов на дуэль от имени гимназиста Павлина Ведёркина, который находится здесь на каникулах, но, к немалой досаде Вари, проявляет интерес к одним только свежим булкам...

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Крылов В. (Александров). Для сцены: Сборник пьес. Т. IV. СПб., 1879.

<sup>4</sup> Там же. С. 8.

<sup>5</sup> Там же. С. 33.

Далее действие, как у Чехова, развивается вокруг дуэли и завершается, как в «Медведе», счастливым примирением «противников» — Медведева и Вари. Тем заметней, насколько смелей и блистательней выдумка Чехова. Героине Крылова и в голову не приходит самой отомстить обидчику; для неё, как и для автора, её участие в дуэли — такая же «вопиющая невозможность», как и для критика «Медведя» Васильева (Флёрова). Помещице Поповой не надо «быть мужчиной», чтобы постоять за себя, её женская природа не кажется ей в этом помехой: «Стреляться хотите? Извольте!» Любопытно, что и чеховский герой не видит тут никакого затруднения: «Равноправность так равноправность, чёрт возьми. К барьеру!» (С XI, 306).

В связи с этим уместно вспомнить эпизод из ранней чеховской повести «Ненужная победа». Барон фон Зайниц, имевший намерение отомстить обидчику нищей певуни Ильки, которая ему нравится, вдруг узнаёт, что обидчицей была женщина, и это круто меняет его планы:

«Ничего я не могу для тебя сделать...

— Почему?

Потому что она женщина... Не драться же мне с ней на дуэли! Дело скверное, моя милая. Следует покориться... <...> я бессилён, потому что она, чёрт её побери, женщина...» (С I, 307).

То, что невозможно не только у других авторов, но и у самого Чехова в другом жанре, — возможно в чеховском водевиле.

В полном смысле «сверстник» «Медведя» — комедия В.А. Тихонова «Байбак» (1888). Её герои — ленивый, флегматичный Бакланов и не в пример ему инициативная, энергичная его тётушка — вступают в конфликт с соседом-помещиком Трубачёвым: тетушка, решив, что Бакланов должен жениться на дочери соседа, «сделала предложение», племянник же вовсе не влюблён и не желает даже затевать разговор о женитьбе. Разгневанный сосед встречается с ним, полный воинственных намерений:

«Т р у б а ч ё в. ...я за оскорбление дочери к барьеру!

Б а к л а н о в. Да позвольте, чем же я мог оскорбить вашу дочь? Чем?

Т р у б а ч ё в. Вы отказались.

Б а к л а н о в. Раз я не делал ей предложения, следовательно, отказаться не мог.

Т р у б а ч ё в. Тётушка ваша делала... это всё равно. Не могу же я даму вытянуть к барьеру!»<sup>6</sup>

Обида Трубачёва на соседку сильна, и это в полном смысле слова — кровная обида, так как задеты интересы семьи. Однако на

<sup>6</sup> Тихонов Влад. Комедии. СПб., 1888. С. 299.



дуэль он вызывает не даму, так сильно оскорбившую его, а байбака-племянника, оставшегося в стороне. В столь лёгкой комедии, где автор гораздо более заботится о внешней занятости сюжета, чем обличении провинциальных характеров и нравов, уже, казалось бы, возможна одна из ситуаций «Медведя» — вызов к барьеру обидчицы, тем более что тётушкин решительный характер таил в себе возможность принятия такого вызова. Однако подобный поворот здесь даже не намечался, ему препятствует то, что обозначено в «Медведе» как «предрассудок, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбления» (С XI, 306).

Как ни покажется неожиданным, но героя, пренебрегающего подобным «предрассудком», легче найти в комедийном мире А.Н. Островского.

## 2

Предшественником чеховского помещика Смирнова можно назвать городничего уездного города Калинова Серапиона Мардарьяча Градобоева из комедии Островского «Горячее сердце». Градобоев сначала ведёт словесную перепалку с Матрёной Курослеповой, затем грозит ей смирительным домом и в придачу — настоящей дуэлью. Внешний повод для этого, как и в «Медведе», — оскорбление, наносимое герою обидным прозвищем. Попова называет Смирнова «грубым медведем» и «бурбоном», Матрёна обзывает Серапиона Мардарьяча «скорпионом» и «алчным человеком».

«Боже ты мой милостивый! Да какой же я Скорпион! Это ты скорпион, а я Серапион», — взмаливается городничий, но Матрёну ему не унять:

«М а т р ё н а. Что ты ко мне пристал, не я тебя крестила! нешто я виновата, что тебе таких имён надавали! Как ни выворачивай языком, всё тот же скорпион выдет.

Г р а д о б о е в. Вот что, милая дама, ты бы пошла по хозяйству присмотрела; всё-таки свой-то глаз лучше.

М а т р ё н а. Ну, уж ты эти свои дьявольские подходы оставь! Не глупей я тебя, только что разве в Туречине не бывала. Я вижу, что вам прогнать меня хочется, а я вот останусь».

Стараясь взять верх в набирающем силу споре с «дамой», городничий переходит от просьб к угрозам:

«М а т р ё н а. И выходит, ты человек алчный. Как зародился на свет скорпион, так скорпион и есть.

Г р а д о б о е в (*старается испугать*). Я с тобой побранюсь! Сказал

я тебе, чтобы ты не смела меня скорпионом звать: я ведь капитан, регалии имею; я с тебя бесчестье сдеру, а то и в смирительный!

К у р о с л е п о в. Хорошенько её!

М а т р ё н а. В усмирительный? В уме ли ты?

Г р а д о б о е в. Да ещё на дуэль вызову.

М а т р ё н а. Так вот я испугалась, как же! Тебе только с бабами и драться!» (III, 104–106).

Не в этой ли сцене — истоки чеховского «Медведя», в частности, его кульминационной IX картины с происходящим-таки вызовом дамы к барьеру:

«П о п о в а. ...вы медведь, монстр!

С м и р н о в (*наступая*). Позвольте, какое же вы имеете право оскорблять меня?

П о п о в а. Да, оскорбляю... ну так что же? Вы думаете, я вас боюсь?

С м и р н о в. А вы думаете, что если вы поэтическое создание, то имеете право оскорблять безнаказанно? Да? К барьеру!» (С XI, 306).

В тех же случаях, когда персонажи Островского разделяют общее мнение, что дуэль — не женское дело, они находят замещающее решение в отстаивании своих интересов. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Мамаева выспрашивает Глумова о Голутвине, который собирает компрометирующие сведения о своих знакомых и печатает в газете пасквильные статьи: кто он таков, где живёт. На вопрос Глумова, зачем ей знать о таком человеке, Мамаева отвечает: «А если кто меня обидит, вот и мщение! Другого нет у женщин; дуэли для нас не существуют» (III, 65). Очень скоро после этого Глумов и Мамаева оказываются по разные стороны барьера, хотя и в переносном смысле слова, и Глумов понимает всю серьёзность такого противника: «Женское сердце мягко. Мягко-то оно мягко; зато уж ведь и злей-то женщины ничего на свете нет, если её обидеть чувствительно. Страшно становится. Женщина отомстит ужасно, она может такую гадость придумать, что мужчине и в голову не придёт» (III, 66). В самом деле, на интриги Глумова Мамаева с помощью Голутвина ответит своей интригой, которая приведёт к разоблачению героя и краху его честолюбивых планов.

Для героев переведённой Островским комедии Шекспира «Усмирение своенравной» альтернативой поединка становятся словесные столкновения:

«П е т р у ч и о. Она горда, я также непреклонен;

А где два сильные огня сойдутся,

Они сжигают всё, что их питало» (IX, 39).

В наиболее острый момент словесная дуэль готова перерасти в кулачную драку:

«П е т р у ч и о. Нет, стой: я дворянин.

К а т а р и н а. А вот увидим.

*(Бьёт его.)*

П е т р у ч и о. Ударь ещё, так я отколочу» (IX, 42).

В отличие от Петручио, ведущего себя с Катариной как грубый мужлан, артист Незнамов в комедии «Таланты и поклонники» прибегает к галантной форме поединка между мужчиной и женщиной:

«Н е з н а м о в. А! Так вы вот как! Ну, теперь берегитесь! Теперь я имею полное право...

К о р и н к и н а. Что ещё? Какое право?

Н е з н а м о в. Поцеловать вас. Чем же ещё я могу отплатить женщине за оскорбление?» (V, 418).

У Чехова Смирнов в конце концов именно так и «отплатил» Поповой: признанием в любви и заключительным поцелуем.

### 3

Преппирательство персонажей «Медведя», перерастающее в дуэльную ситуацию, начинается со спора о том, кто более верен и постоянен в любви — мужчина или женщина.

«С м и р н о в. ...разве женщина умеет любить кого-нибудь, кроме болонок?.. В любви она умеет только хныкать и распускать нюни! Где мужчина страдает и жертвует, там вся её любовь выражается только в том, что она вертит шлейфом и старается покрепче схватить за нос. Вы имеете несчастье быть женщиной, стало быть, по себе самой знаете женскую натуру. Скажите же мне по совести: видели ли вы на своём веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! Скорее вы встретите рогатую кошку или белого вальдшнепа, чем постоянную женщину!

П о п о в а. Позвольте, так кто же, по-вашему, верен и постоянен в любви? Не мужчина ли?

С м и р н о в. Да-с, мужчина!

П о п о в а. Мужчина! *(Злой смех.)* Мужчина верен и постоянен в любви! Скажите, какая новость! *(Горячо.)* Да какое вы имеете право говорить это? Мужчины верны и постоянны! Коли на то пошло, так я вам скажу, что из всех мужчин, каких только я знала и знаю, самым лучшим был мой покойный муж... Я любила его страстно, всем своим

существом, как может любить только молодая, мыслящая женщина; я отдала ему свою молодость, счастье, жизнь, своё состояние, дышала им, молилась на него, как язычница, и... и — что же? Этот лучший из мужчин самым бессовестным образом обманывал меня на каждом шагу! После его смерти я нашла в его столе полный ящик любовных писем, а при жизни — ужасно вспомнить! — он оставлял меня одну по целым неделям, на моих глазах ухаживал за другими женщинами и изменял мне, сорил моими деньгами, шутил над моим чувством... И, несмотря на всё это, я любила его и была ему верна...» (С XI, 304).

Приведённые здесь доводы каждой из спорящих сторон находят своё соответствие в житейском опыте, мировоззрении, даже, можно сказать, философии персонажей из мира Островского.

Пьеса «Не сошлись характерами!» открывается монологом Софьи Ивановны Пржевной за чтением любовного романа, в содержании которого она видит отражение своих личных жизненных слабостей и заблуждений. Нетрудно заметить, что они весьма близки к признаниям чеховской Елены Ивановны Поповой:

«Пржевна (*опустив книгу*). <...> Мы, женщины... мы... о! мы верим, мы слепо верим, мы никогда не анализируем. <...> Женщина творение слабое, увлекающееся! Мы живём только сердцем! И как легко нас обмануть! Мы для любимого человека готовы всем пожертвовать. Если мужчины нас и обманывают, что, к несчастью, случается очень часто, то уж в этом виноваты не мы, а они. Они, по большей части, хитры и коварны... мы, женщины, так добры и доверчивы, так готовы всему верить, что только после горьких (*задумывается*), да, горьких опытов убеждаемся в безнравственности обожаемых лиц. (*Молчание.*) Но нет! мы и после обмана, и даже нескольких обманов, готовы опять увлечься, готовы поверить в возможность чистой и бескорыстной любви» (II, 142–143).

В той же пьесе один из героев высказывает точку зрения мужчин на женщин, близкую к оценкам чеховского Смирнова:

«К а р п К а р п ы ч. И многие мужи погибли от жён. Молодой человек, который и неопытный, может польститься на их прелесть, а человек, который в разум входит и в лета постоянные, для того женская прелесть ничего не значит, даже скверно» (II, 153).

Провозглашённое Смирновым отсутствие ума у женщин: «логика возмутительная, а что касается вот этой штуки (*хлопает себя по лбу*), то, извините, за откровенность, воробей любому философу в юбке может дать десять очков вперёд!» (С XI, 304) — словно бы продолжает разговор из «Трудового хлеба» Островского:

«Г р у н ц о в. Предмет спора: есть у женщины ум или нет?»

Е в г е н и я. Ну, уж извините! Разумеется, есть.

Г р у н ц о в. А я утверждаю, что нет. У них только каприз, и его-то они за ум и считают» (IV, 65).

Разговор-спор с противопоставлением нравственных достоинств мужчин и женщин в мире Островского может вспыхнуть в любое мгновение, на любой почве, как это происходит в «драматическом этюде» «Неожиданный случай»:

«С о ф ь я А н т о н о в н а. Поверьте, что женщин, понимающих свои обязанности, гораздо больше, чем мужчин.

Д р у ж и н и н. В этом позвольте с вами не согласиться.

С о ф ь я А н т о н о в н а. Очень понятно, вы мужчина... что касается до меня, высшее блаженство для женщины — быть хорошей женой и хорошей матерью. Впрочем, это моё личное мнение...» (I, 181).

Та же тема может проявиться даже в отдельной, мимоходом брошенной реплике, как в комедии «Красавец-мужчина»:

«А п о л л и н а р и я. Ведь это мужчины только непостоянны, а женская любовь и верность — до гроба» (V, 299).

Но именно в беглости такого упоминания, не требующего развёрнутых примеров и доказательств, и проявляется убеждённость говорящего лица, устойчивость его взглядов на затронутую тему.

Особое значение тема мужчин и женщин получает в тех сценах пьес Островского, где изображены любезничающие друг с другом барышни и кавалеры, стремящиеся проявить тонкость и деликатность своих чувств. Подобные беседы характерны для всех трёх пьес бальзаминовского цикла. В первой из них, «Праздничный сон — до обеда», даже дано обоснование «приятности для общества» таких разговоров:

«У с т и н ь к а. Есть разные разговоры. <...> Вот два самые благородные разговора — один: что лучше: мужчина — или женщина? <...> Пускай мужчины защищают своё звание, а женщины своё; вот и пойдёт разговор. <...>

Б а л ь з а м и н о в а. Это самый приятный для общества разговор» (I, 135).

(Правда, тут же хочется вспомнить, что у чеховских Смирнова и Поповой такой разговор пошёл-пошёл — и дошёл до дуэли...)

В последней пьесе трилогии, «За чем пойдёшь, то и найдёшь (Женитьба Бальзаминова)», беседы очередной наметившейся пары вращаются вокруг тех же испытанных тем:

«Р а и с а. Мужчины вообще счастливей женщин.

Б а л ь з а м и н о в. Но не все-с.

Р а и с а. У женщины несчастье заключается оттого, что она всегда подо что-нибудь подвластна.

Б а л ь з а м и н о в. А у мужчины несчастье заключается от любви-с» (II, 368).

В средней части трилогии — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» — диалог, сохраняя тему, варьирует состав участников: вместо женщины и мужчины в споре участвуют две женщины, но одна из них защищает мужскую точку зрения:

«А н т р ы г и н а. Хороши ваши мужчины, нечего сказать!

П и о н о в а. Ну, уж и женщины-то ваши тоже хороши.

А н т р ы г и н а. Разумеется, лучше мужчин.

П и о н о в а. Ну едва ли!» (II, 334).

Такой вариант обусловлен особенностью ситуации: Антрыгина поссорилась с ухаживавшим за ней Устрашимовым, заподозрив его в измене, а её знакомая Пионова пытается их примирить. Заступаясь за мужчин, Пионова выступает как бы от имени Устрашимова, чью сторону она приняла в данном случае.

Интересный оборот та же тема получила в сцене объяснения Любви Торцовой и приказчика Мити в комедии «Бедность не порок»:

«Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Вам нельзя верить: все мужчины на свете обманщики.

М и т я. Пушай же их обманщики, но только не я.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Почему знать! Может быть, и ты обманываешь, хочешь насмешку надо мной сделать.

М и т я. Легче бы мне, кажется, умереть на этом месте, чем слышать от вас такие слова! *(Отворачивается.)*

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Нет, Митя, я нарочно. Я знаю, что ты меня любишь; мне только так хотелось пошутить с тобой» (I, 142).

Любовь Гордеевна любит Митю и не сомневается в его любви. Поэтому сама возможность такой шутки могла появиться только на почве тех устоявшихся стереотипов в оценках поведения мужчин и женщин, которые присутствуют в сознании многих комедийных персонажей Островского.

Мотив женской верности и постоянства в любви, декларируемый Поповой, тесно связан в «Медведе» с двумя сближающимися мотивами — показного траура и мнимого монастыря. На них построен весь первый акт чеховского водевиля, заполненный

диалогом Луки и его барыни, пребывающей **«в глубоком трауре»**:

«Лука. Нехорошо, барыня... Губите вы себя только... Горничная и кухарка пошли по ягоды, всякое дыхание радуется, даже кошка, и та своё удовольствие понимает и по двору гуляет, пташек ловит, а вы целый день сидите в комнате, **словно в монастыре**, и никакого удовольствия. Да право! Почитай, уж год прошёл, как вы из дому не выходите!..

Попова. И не выйду никогда... Зачем? Жизнь моя уже кончена. Он лежит в могиле, я погребла себя в четырёх стенах... Мы оба умерли.

Лука. Ну, вот! И не слушал бы, право. Николай Михайлович померли, так тому и быть, божья воля, царство им небесное... Погоревали — и будет, надо и честь знать. Не весь же век плакать и **траур** носить. <...> Соседей всех забыли... И сами не ездите, и принимать не велите. Живём, извините, как пауки, — света белого не видим. <...> Добро бы хороших людей не было, а то ведь полон уезд господ... В Рыблове полк стоит, так офицеры — чистые конфеты, не нагладишься! А в лагерях что ни пятница, то бал, и, почитай, каждый день военная оркестра музыку играет... Эх, барыня-матушка! Молодая, красивая, кровь с молоком — только бы и жить в своё удовольствие... Красота-то ведь не навеки дадена! Пройдёт годов десять, сами захотите павой пройтись да господам офицерам в глаза пыль пустить, ан поздно будет.

Попова (*решительно*). Я прошу тебя никогда не говорить мне об этом! Ты знаешь, с тех пор как умер Николай Михайлович, жизнь потеряла для меня всякую цену. Тебе кажется, что я жива, но это только кажется! Я дала себе клятву до самой могилы не снимать этого **траура** и не видеть света...» (С XI, 295–296).

Вскоре, услышав, что её спрашивает какой-то незнакомец, Попова сама произнесёт это слово — «монастырь: «Как тяжелы эти люди! Что им нужно от меня? К чему им нарушать мой покой? (*Вздыхает.*) Нет, видно уж и вправду придётся **уйти в монастырь...** (*Задумывается.*) Да, в монастырь...» (С XI, 298).

Надо ли напоминать, что исходные траурно-монастырские мотивы будут начисто опровергнуты комическим финалом — «продолжительным поцелуем» Поповой и Смирнова, повергающим в изумление старика Луку и означающим не что иное, как конец и траурных одеяний, и мыслей о монастыре, и намерения «не видеть света»...

Тематически и структурно эти сцены «Медведя» близки к пьесе Островского «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» Молодая

вдова Антрыгина, усомнившись в верности своего поклонника Устрашимова, выражает недоверие к клятвам мужчин и высказывает намерение «удалиться от света», «жить как отшельница», уйти в монастырь. Диалог Антрыгиной и её горничной Маши, которым открывается 2-е явление второй картины, движется вперёд по всем пунктам, по каким будет двигаться диалог Луки и Поповой в экспозиции чеховского «Медведя». Сходства здесь много как в самом содержании (хозяйка говорит о сердечном разочаровании, о желании уединённой жизни, а доверенный слуга напоминает ей о молодых её годах и соблазняет возможными развлечениями), так и в отдельных деталях речевых партий Маши и Луки, Антрыгиной и Поповой:

А н т р ы г и н а. Я давно поняла, что такое жизнь; следовательно, что же меня может к ней привлекать!

М а ш а. Вы ещё так молоды, сударыня.

А н т р ы г и н а. Что ж из этого? Коли я вижу, что всё в жизни обман, что никому поверить нельзя, что на свете только суета одна, — что я должна делать? Я должна удаляться от света. С хитростью, с политикой женщина может жить в свете; а с чувством, с нежным сердцем должна только страдать. Следовательно, я лучше буду жить как отшельница, чем за всё своё расположение и за своё добро видеть от людей обиду или насмешку.

М а ш а. Конечно, сударыня, вы это изволите говорить правду, что людям нельзя большого доверия делать, особенно мужчинам; только для чего же из-за этого из-за самого вы будете себя мучить! Разве мало может быть для вас развлечений?

А н т р ы г и н а. Каких это развлечений?

М а ш а. Мало ли, сударыня, развлечений! Можете ехать на гулянье, в гости, у себя гостей принимать, зимой — в театр, в собрание.

А н т р ы г и н а. Для чего? для кого?

М а ш а. А как знать, сударыня, может, вам кто-нибудь понравится, выйдете замуж и будете жить да поживать.

А н т р ы г и н а. Я? Никогда! Чтобы я когда-нибудь поверила мужчине! Да если он все клятвы произнесёт, я и тогда не поверю! *(Молчание.)* Я в монастырь пойду.

М а ш а. Что вы, сударыня! Как это можно!

А н т р ы г и н а. А вот увидишь. Уж если я на что решилась...

М а ш а. Едет кто-то. *(Подходит к окну и смотрит.)* Военный... к нам в окна смотрит... с аполетами...

А н т р ы г и н а. С густыми?

М а ш а. С густыми.



А н т р ы г и н а. Молод?

М а ш а. Не очень.

А н т р ы г и н а. Уж если я на что-нибудь решилась... Да, может быть, это он так взглянул?

М а ш а. Должно быть. Что-то не оборачивается.

А н т р ы г и н а. Ну его! Уж коли я на что решилась, так я и сделаю. Ты ещё моего характера не знаешь. Ты, может быть, думаешь, что я буду жалеть о разных глупостях? Как же, нужно очень! Я уж давно все шалости из головы выкинула. У меня и в помышлении-то нет ничего такого. (*Задумывается с улыбкой.*)» (II, 331–332).

Результат подобных уверений вполне предсказуем: в недалёком будущем героиня окажется в объятиях целующего её прежнего «обожателя», что, конечно, положит конец её «монастырским» настроениям.

Островский даёт вполне ясный намёк на такой комедийный финал своей пьесы, когда в приведённую сцену с горничной вводит мотив интереса Антрыгиной к проезжающему мимо неизвестному военному. В завязке «Медведя» таких очевидных намёков нет, кроме разве что одного — литературного. Героиня слишком уж много и пылко клянётся в верности умершему супругу, что не может не напомнить отзыв Гертруды о королеве из театрального представления в «Гамлете»: «Мне кажется, королева наобещала слишком много»<sup>7</sup>. На глазах у зрителей «Медведя» клятвы и обещания вечной верности вдовствующей Поповой развеиваются так же стремительно, как клятвы неверной королевы из «Мышеловки» в «Гамлете». Но эти ассоциации скрыты столь глубоко в подтексте «Медведя», что трагедия нарушенной верности остаётся трагедией только на поле Шекспира, а на поле Чехова перерастает в свою противоположность — комедию, доставляющую особенное удовольствие зрителям именно стремительностью своего перерождения.

В чеховских водевилях укрупнены и сделаны основными сюжетные положения, ситуации и мотивы, использованные Островским как второстепенные или побочные. В «Последней жертве», как и в «Медведе», молодая вдова Юлия Тугина ведёт уединённый образ жизни, который получает сравнение с монастырским затворничеством. Но различие мотивировок в поведении героинь (Попова хочет быть верной покойному мужу, Тугина стремится сохранить внешние приличия) определяет и другие сюжетные различия.

<sup>7</sup> Шекспир В. Гамлет / Пер. А.И. Кронеберга // Полн. собр. соч. Виллиама Шекспира. 5-е изд. под ред. Д. Михаловского. СПб.: Н.В. Гербель, 1899. Т. 3. С. 215.

В «Медведе»:

«Л у к а (*входит, встревоженно*). Сударыня, там кто-то спрашивает вас. Хочет видеть...

П о п о в а. Но ведь ты сказал, что я со дня смерти мужа никого не принимаю?» (С XI, 298).

В «Последней жертве»:

«М и х е в н а. Как мы живём? Такая-то тишина, такая-то скромность, прямо надо сказать, как есть **монастырь**: мужского духу и в заводе нет. Ездит один Вадим Григорьич, что греха таить, да и тот больше в сумеречках» (IV, 325).

Вторжение Смирнова в дом Поповой нарушает порядок так же, как и вторжение постороннего мужчины в дом Тугиной.

У Чехова:

«Л у к а. Я ему говорил, но... леший какой-то... ругается и прямо в комнаты прёт... уже в столовой стоит...» (С XI, 298).

У Островского:

«М и х е в н а. Коли вправду что нужно, так подожди у ворот, а то лезешь прямо в комнаты.

Д е р г а ч ё в. А! У ворот! С ума можно сойти.

М и х е в н а. Поди, поди, бог с тобой! Честью тебя просят.

Д е р г а ч ё в. Не пойду я, отойди от меня.

М и х е в н а. Так неужто за кварталным послать!

Звонок.

«Эх, стражник! Во всём доме только бабы одни, а он лезет насильно» (IV, 391).

Эта ситуация, остающаяся у Островского на периферии сюжета, в «Медведе» превращена в завязку и проходит все этапы сюжетного развития, вплоть до финальной сцены, где на помощь Луке, чтобы выдворить непрошеного гостя, явятся «садовник с граблями, кучер с вилами и рабочие с дреколями» (С XI, 311).

Несмотря на близость водевильных сцен Чехова к комедиям Островского, следует отметить и различия комедийных средств двух драматургов: у Чехова это беззлобный юмор, у Островского — ирония и сатира.

Конечно, и в «Медведе» Смирнов не скупится на ироничные реплики в адрес всех женщин в целом и Поповой в частности:

«С м и р н о в (*презрительный смех*). Траур!.. Не понимаю, за кого вы меня принимаете? Точно я не знаю, для чего вы носите это чёрное домино и погребли себя в четырёх стенах! Ещё бы! Это так таинственно, поэтично! Проедет мимо усадьбы какой-нибудь юнкер или куцый поэт, взглянет на окна и подумает: “Здесь живёт

таинственная Тамара, которая из любви к мужу погребла себя в четырёх стенах”. Знаем мы эти фокусы!» (С XI, 305).

Но эта ирония — от лица персонажа, она не выражает обличительной авторской тенденции, как это происходит, например, у Островского в «Лесе» или «Волках и овцах», где мотивы показного траура и мнимого монастыря получают нравственную оценку с позиций самого драматурга.

В комедии «Лес» первоначальное представление о Гурмыжской как о немолодой вдове, которая «одевается скромно, почти в трауре», да к тому же ещё заявляет о своём «желании остаться навсегда вдовой и даже отказаться совсем от света» (III, 330), будет опровергнуто не столько прямым обличением в заключительном монологе Несчастливцева, сколько всей линией её поведения и всем ходом действия пьесы. Демонстративная скромность наряда Гурмыжской и её притворная добродетель по воле автора «Леса» разоблачаются параллельно. Причем это *раз-облачение* в прямом и переносном смыслах слова: вслед за сценами, где она появлялась «почти в трауре», наступит момент, когда она выйдет «очень нарядно и молодо одетая», тогда же окончательно будет раскрыта и вся глубина её ханжества и лицемерия.

Ещё более яркие примеры обличения в сочетании с саморазоблачениями даёт комедия «Волки и овцы». Заявленный как монастырский уклад дома Мурзавецкой — только видимость, следствие хитрости и притворства его обитателей. «Ведь у вас **монастырь**: кротость, смирение, тишина», — говорит Мурзавецкой Лыняев, на что она в минуту откровенности замечает: «Ну, и нам тоже пальца-то в рот не клади!» (IV, 134). В пространстве этого дома ходит, «опустя глаза в землю», Глафира, «одетая в грубое чёрное шерстяное платье» (IV, 118), что придаёт ей тот самый таинственный и поэтический вид, над которым иронизирует персонаж «Медведя». Подстать траурному одеянию — и речи Глафиры, обращённые к разным её собеседникам: «моя мечта — келья», «я о земном не думаю» (IV, 139); «я люблю уединение», «житейская суета не имеет для меня никакой цены» (IV, 150). Вырвавшись на время из атмосферы проповедей и постничества дома Мурзавецкой, Глафира лицемерно объявляет о своём стремлении в настоящий монастырь:

Г л а ф и р а. Вам странно, что я развеселилась? Недолго мне.

Л ы н я е в. Отчего ж недолго?

Г л а ф и р а. **В монастырь** собираюсь на днях».

Смиренные манеры и слова Глафиры о монастыре призваны усыпить бдительность намеченной ею жертвы — убеждённого

холостяка Лыняева, больше всего боящегося оказаться в сетях какой-нибудь светской барышни. Её чёрное одеяние — продуманная маска, сохраняемая ровно до той поры, когда холостой свободе Лыняева придёт конец. Так и Гурмыжская до поры до времени держится выгодной ей линии поведения: «Играешь-играешь роль, ну и заиграешься» (III, 299). Подобная целенаправленность действий героинь Островского — Глафиры, Гурмыжской, Антрыгиной, якобы навсегда отрешившихся от земных благ, отличает их от чеховской Поповой, которая непритворно выражает намерение сохранить обеты верности до самой своей могилы. Перемена в поведении чеховской героини будет вызвана не тем, что она (или автор с неё) снимет маску, ибо маски нет, а стремлением следовать побуждениям своего характера, который может завести непредвиденно далеко. Эти различия: обдуманная намеренность и импульсивная бесхитрость — определяют и разность жанров рассмотренных пьес Островского и «Медведя»: сатирические комедии с отчётливо выраженной позицией автора — и шутка, охарактеризованная автором как непритязательный водевиль.

Говоря о второстепенных мотивах Островского, становящихся главными у Чехова, можно вспомнить и о таком элементе сюжетов «Волков и овец» и «Медведя», как столкновение мужчины и женщины в попытках доказать несостоятельность противоположного пола. В комедии Островского почти все мужчины ведут себя как женоненавистники. Лыняев неоднократно высказывает свои предубеждения против женщин: «я неисправимый холостяк, я свою дорогую свободу не променяю ни на какие ласки бархатных ручек!» (IV, 185). Любимая тема его разговоров — «что женщины ничего не знают, ничего не умеют, что они без опеки жить не могут». Цитируя это мнение Лыняева, Купавина возражает ему: «Ну, так я вам докажу, что я сумею вести свои дела и без посторонней помощи» (IV, 144). Беркутов отрицает в женщинах ум и способность принимать решения: «Женщины любят думать, что они свободны и могут располагать собой, как им хочется. А на деле-то они никак и никогда не располагают собой, а располагают ими ловкие люди» (IV, 178). К их суждениям присоединяет свой голос дворянский Павлин: «Женское дело, сударь... От женского ума порядков больших и требовать нельзя. <...> Как же возможно против мужчины!» (IV, 116–117). Аполлон Мурзавецкий просто-напросто груб и бестактен при объяснении с Купавиной:

«М у р з а в е ц к и й. Небесные очи, томные улыбки, там разные фигли-мигли, нежности-белоснежности и прочее, и прочее, — всё

это вздор! Позвольте с вами говорить откровенно!

К у п а в и н а. Сделайте одолжение!

М у р з а в е ц к и й. Вы не увидите меня на коленях пред собой. Нет, уж это атанде. Я горд» (IV, 147).

У Островского разведены по отдельным мужским ролям все те особенности поведения, которые в чеховском водевиле достаются одному «медведю»-Смирнову. Линия главного столкновения интересов женщины и мужчины у Островского завершается тем же, с чего начинается чеховский водевиль: прозвищем «медведь». Последнее, что слышит Лыняев от прибравшей его к рукам Глафиры: «Мы в Париж поедem, ведь самому будет совестно таким **медведем** приехать» (IV, 206).

Отметим также, что комедия «Волки и овцы» получила отклик в большой драматургии Чехова. В «Дяде Ване» в одной из сцен, где вспоминается имя Островского, Астров произносит характерную реплику «Где уж... куда уж...» (С XIII, 71), повторяющую типичные выражения старухи Анфусы Тихоновны: «Да уж... Где уж... куда уж...» (IV, 134).

## 5

«Траур», «монастырь», «медведь», «дуэль», «что лучше: мужчина — или женщина?» — таковы некоторые вербальные опоры, позволяющие соотнести мир комедий Островского с водевильным миром Чехова. Этот ряд может быть дополнен другими примерами.

Одно из характерных сочетаний у Чехова — «сирота» и «беззащитное существо». В одноактной чеховской шутке «Юбилей» беззащитной сиротой не раз называет себя «старуха в салопе» Мерчуткина, рвущаяся к цели через все выставленные преграды: «Ваше превосходительство, пожалейте меня, **сироту!** Я женщина слабая, **беззащитная...**» (С XII, 214). В действительности перед агрессивным напором Мерчуткиной оказываются слабыми и беззащитными все остальные, с кем она имеет дело.

В «Лесе» этот сочетание сироты и беззащитной женщины столь же успешно использует для достижения своих целей Гурмыжская. Ведя денежные расчёты с купцом Восмибратовым, она взывает к нему: «Иван Петрович, стыдно! **я сирота**. Моё дело женское. **Сироту** обидеть грешно. Ты не забывай бога-то!» (III, 263). В близком ей помещичьем кругу она оправдывает свой эгоизм, притворяясь беззащитной жертвой обстоятельств: «Господа, у меня оправданий много. Я была **беззащитна**, имение расстроено <...> я решилась

пожертвовать собой. Я выхожу замуж <...>» (III, 330).

В одноактной чеховской «Свадьбе», выросшей из рассказа «Свадьба с генералом», в полноценный сюжет развёрнуто положение «генерал на свадьбе» из комедии Островского «Богатые невесты»:

«П и р а м и д а л о в (*Гневышов*). Ваше превосходительство, вы всегда были моим отцом, не откажите мне и теперь в вашем расположении, в вашей милости!

Г н е в ы ш о в. Просите, я сегодня в хорошем расположении духа.

П и р а м и д а л о в. Ваше превосходительство, я женюсь на Антонине Власьевне Бедонеговой, позвольте мне просить вас быть моим посажёным отцом. И для меня эта честь выше всякой меры, да и по купечеству, вы знаете, ваше превосходительство, как важно...

Г н е в ы ш о в. Когда **генерал на свадьбе**... знаю, знаю! Ну, изволь, мой милый, я сделаю для тебя это удовольствие...» (IV, 260).

Помимо прямого выражения «генерал на свадьбе», покровительственное замечание «знаю, знаю!» совпадает по смыслу со всеобщим представлением персонажей «Свадьбы» о необходимости присутствия за столом гостя в генеральском чине.

Соотнесение понятий «овёс» и «деньги» позволяет отметить ещё одну точку соприкосновения между «Медведем» и «Не сошлись характерами!» Героиня Островского, богатая вдовушка Серафима Карповна, «сама овёс выдаёт» (II, 154) для лошадей и, судя по недовольному отзыву кучера, сильно урезает порцию овса. Вскоре она снова выходит замуж, мужа обожает, но денег даёт понемногу, ограничивая его в средствах ещё в больше мере, чем лошадей в их рационе. Затем, разочаровавшись, и вовсе уезжает от него, оставив вышитый ею, но пустой бумажник и даже забрав шубу — свадебный подарок её отца зятю при условии его примерного поведения. При кажущейся неравноценности понятий, выдача овса для лошадей и выдача денег для вертопраха-мужа в пьесе Островского одинаково весомы. Овёс для лошадей и денежный капитал для любимого человека уравниваются по значению и могут служить средством наказания или поощрения. В «Медведе» так же уравниваются чувство Поповой к покойному мужу и порция овса для его любимца Тоби. Верность памяти мужа проявляется в распоряжении выдать Тоби лишнюю осьмушку овса. Измена памяти мужа влечёт за собой полную отмену овса для Тоби. В водевильном мире Чехова лишняя осьмушка овса или полностью отменённый паёк для Тоби, по восприятию их героиней, вполне могут быть приравнены к денежному капиталу, которым дорожит героиня Островского. При решительном повороте

событий Тоби останется вовсе без овса, как незадачливый муж Серафимы Карповны остаётся без денег, без шубы и без жены.

Однако при этом герои Чехова вполне отличимы от героев Островского. Чувства героев «Не сошлись характерами!», их решения и поступки обусловлены денежным интересом. Муж Серафимы Карповны рассчитывал заполучить её «капитал», она же стремится сохранить свои деньги при любых обстоятельствах: «Что ж я буду тогда без капиталу, я ничего не буду значить» (II, 167). Деньги для неё — не только условие обыденного благополучия, но и залог счастливой любви: «Что я буду значить, когда у меня не будет денег? — тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег, — я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги, — я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы» (II, 167).

Чеховского Смирнова приводит в дом Поповой тоже острый денежный интерес: «Человеку нужны до зарезу деньги, впору вешаться, а она не платит». Именно денежный интерес задерживает его в её доме: «Я останусь и буду сидеть здесь, пока не отдашь денег. <...> Я своё возьму, матушка!» (С XI, 300–301). В качестве временной материальной компенсации избирается тот же пресловутый «овёс»:

«С м и р н о в. <...> (*Кричит в окно.*) Семён, распрягай! Мы не скоро уедем! Я здесь остаюсь! Скажешь там на конюшне, чтобы овса дали лошадям!» (С XI, 301).

Но материальная сторона в чеховском сюжете очень быстро перестаёт быть проблемой. Для Смирнова она отступает перед вспышкой его сердечного чувства. Да и Попова ведь не отказывается вернуть долг Смирнову, только готова сделать это не тотчас, а «послезавтра», а если потом и объявляет ему: «Вот на зло же вам, ни копейки не получите!» (С XI, 305) — то отнюдь не из скарденности. Персонажей Островского деньги сначала соединили, а после разъединили: муж и жена «не сошлись характерами» именно из-за денежных разногласий. Персонажей «Медведя» деньги ни разъединяют, ни соединяют. Напротив, кульминации отталкивания и притяжения Поповой и Смирнова происходят тогда, когда деньги в их отношениях отходят на второй план, а на первый выходит глубинная суть характеров, обнаруживающих неожиданное сходство. В противоположность Островскому, чеховский водевиль мог быть назван — «Сошлись характерами!», если бы автор его имел склонность к дидактическим заглавиям пьес.

Обширное наследие Островского-комедиографа позволяет выявить, наряду с вербальными, и структурные опоры для

соотнесения водевилей Чехова с пьесами его предшественника. В «картинах из московской жизни» Островского «Старый друг лучше новых двух» ряд сцен выстроен по следующему принципу: приход гости с дружескими намерениями — разговор, перерастающий в ссору — уход гости с клятвенными обещаниями никогда больше здесь не бывать — возвращение и повтор по кругу. Приходящим лицом во всех случаях оказывается жена чиновника Пульхерия Андревна Гущина, разносчица сплетен по знакомым домам, откуда её выгоняют и куда она возвращается, званая или незваная.

Действие первое, явление четвёртое:

«Пульхерия Андревна. Да, уж конечно, у благородных людей совсем другие понятия, чем у вас.

Татьяна Никоновна. Ну, и ступайте к ним, а об нас уж вы не беспокойтесь; мы об вас плакать не будем.

Пульхерия Андревна. Да-с, прощайте! Много я от вас обиды видела, всё переносила; а уж этого не перенесу; после этих слов я у вас оставаться не могу.

Татьяна Никоновна. Вот и прекрасно, так и запишем. Прощайте! И вперёд просим не жаловать.

Пульхерия Андревна. Я ещё с ума не сошла, чтобы с вами знакомство водить после этого.

Татьяна Никоновна. И очень рады будем. <...>

Пульхерия Андревна. Уж теперь ни ногой.

Татьяна Никоновна. Скажите, какая жалость!

Пульхерия Андревна уходит» (II, 276–277).

Действие первое, явление восьмое:

«Пульхерия Андревна входит.

Татьяна Никоновна. Вы меня, пожалуйста, извините, Пульхерия Андревна; я давеча по своему глупому характеру погорячилась.

Пульхерия Андревна. Коли вы, Татьяна Никоновна, говорите это от раскаяния, так я на вас ни в каком случае сердиться не могу. Я очень снисходительна к людям, даже больше, чем следует» (II, 283).

Действие второе:

«Анфиса Карповна. Вы можете это про себя знать, а я вперёд этого слушать не желаю и покорнейше вас прошу...

Пульхерия Андревна (*встаёт*). Не беспокойтесь, не беспокойтесь! Я уж давно сама себя внутренне проклиная, что мне



пришло в мысль зайти к вам. Я хотела для вашей пользы...

А н ф и с а К а р п о в н а. Да сделайте одолжение, не нужно...

П у л ь х е р и я А н д р е в н а. И если же после этого когда-нибудь нога моя...

А н ф и с а К а р п о в н а. Очень, очень будем рады.

П у л ь х е р и я А н д р е в н а (*уходя*). Не пришлось бы и мне кланяться.

А н ф и с а К а р п о в н а (*проводя её*). Не дай-то господи!

П у л ь х е р и я А н д р е в н а (*из двери*). Осыпь меня, кажется, золотом, так уж я к вам никогда! (*Скрывается.*)

А н ф и с а К а р п о в н а (*в дверь*). Я молебен отслужу» (II, 298–299).

Действие третье:

«Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Вы бы и нас-то тоже в покое оставили!

П у л ь х е р и я А н д р е в н а. И оставлю. Я секунды не могу остаться после таких оскорбительных для меня слов.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Да уж и напредки-то...

П у л ь х е р и я А н д р е в н а. Само собою. (*Подходя к двери.*) Нет, какова нынче благодарность! Ведь это если людям сказать, так не поверят. <...> Ну, уж теперь кончено! Теперь я вас очень хорошо поняла.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. И слава богу!» (II, 309).

По такому же принципу построен водевиль Чехова «Предложение». Ломов приходит в дом соседа-помещика Чубукова, чтобы сделать предложение его дочери Наталье Степановне. Разговор, начатый как вполне добрососедский, завершается бурной ссорой:

«Л о м о в. Куда идти? Где дверь? Ох!.. Умираю, кажется... Нога волочится... (*Идёт к двери.*)

Ч у б у к о в (*ему вслед*). И чтоб ноги вашей больше не было у меня в доме!

Н а т а л ь я С т е п а н о в н а. Подавайте в суд! Мы увидим!

Ломов уходит пошатываясь» (С XI, 323).

В конце следующего явления Ломов вновь показывается в дверях, входит, ему приносят извинения:

«Н а т а л ь я С т е п а н о в н а. Простите, мы погорячились, Иван Васильевич...» (С XI, 324).

Но очередной виток разговора, переведённого в мирное русло,

выливается в новое столкновение. Тупиковая, казалось бы, ситуация разрешается резким вмешательством отца невесты:

«Ч у б у к о в. Женитесь вы поскорей и — ну вас к лешему! Она согласна! (*Соединяет руки Ломова и дочери.*) Она согласна и тому подобное. Благословляю вас и прочее. Только оставьте меня в покое!» (С XI, 330).

Такое внезапное устройство «семейного счастья» аналогично тому, как в комедии Островского «Бешеные деньги» предприимчивая мамаша устраивала брак своей дочери с Васильковым, когда жениху и невесте было трудно придти к согласию:

«Н а д е ж д а А н т о н о в н а. Я вижу, вижу, что вы друг друга любите; и все споры ваши только, так сказать, литературные» (III, 198).

Сочетание реплик Ломова и Чубукова в сцене изгнания гостя: «**Нога** волочится... — И чтоб **ноги** вашей больше не было у меня в доме!» — «это контрастное сближение двух столь разных “ног”»<sup>8</sup> — дало основание З.С. Паперному сформулировать одну из ярких особенностей комического диалога у Чехова-водевилиста: «Герои всё время умудряются говорить друг с другом на одном языке и в то же время — на разных; пользоваться одними и теми же словами, которые оказываются совершенно различными»<sup>9</sup>. На созвучии слов, означающих разные вещи, сталкиваются реплики хозяйки и гостя в чеховской «Свадьбе»:

«Н а с т а с ь я Т и м о ф е е в н а. <...> вы лучше расскажите нам что-нибудь каса'ющееся...

Р е в у н о в. <...> Вы говорите: г'уся? Благодарю» (С XII, 121).

«Н а с т а с ь я Т и м о ф е е в н а. Постыдились бы на старости лет!

Р е в у н о в. Котлет? Нет, не ел... благодарю вас» (С XII, 122).

Подобные комические диалоги органичны и для мира Островского. В пьесе «Праздничный сон — до обеда» комизм основан на игре слов «за дело» и «задела», звучащих одинаково, но означающих совсем разные понятия. Кухарка Матрёна по просьбе Миши Бальзамина завивает его щипцами и нечаянно обжигает его, мать Миши вовсе не одобряет такого занятия:

«Б а л ь з а м и н о в а. За дело!

Б а л ь з а м и н о в. Какое, задела! Так горячими-то щипцами всё уху и ухватила... <...>

<sup>8</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 243.

<sup>9</sup> Там же.

Б а л ь з а м и н о в а. Я говорю, Миша, за дело тебе. Зачем завиваться!» (II, 113).

В комедии «В чужом пиру похмелье» на взаимном непонимании звучащих слов строится диалог отставного учителя Иванова, разговаривающего с книгой в руках, и его квартирной хозяйки, рассуждающей о богатом купце-самодуре Брускове:

«И в а н К с е н о ф о н т ы ч. Послушайте: Плутарх в одной книге...

А г р а ф е н а П л а т о н о в н а. А насчёт плутовства — это точно, он старик хитрый» (II, 10).

Каждый из собеседников здесь имеет в виду своё, хотя и отталкивается от звучания чужого слова, что создаёт видимость общения при явной разъединённости говорящих.

Приведённые примеры обнаруживают не только связь водевилей Чехова с большой русской комедией, но и, с другой стороны, позволяют выявить элементы русского водевиля, заложенные в природе Островского-комедиографа. Определённую роль в отмеченных сближениях сыграли общие тенденции развития комедийного жанра в конце XIX столетия. Имеется достаточно оснований говорить и о преемственности от Островского к Чехову. Наиболее заметные следы этой преемственности остались не на поле большой комедии Чехова, а на меньшем, но более компактном поле чеховского водевиля.

## ЛИТЕРАТУРА

*Крылов В. (Александров).* Для сцены: Сборник пьес. Т. IV. СПб.: 1879.

*Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 285.

*Тихонов Влад.* Комедии. СПб., 1888.

*Шекспир В.* Гамлет / Пер. А.И. Кронеберга // Полн. собр. соч. Виллиама Шекспира. 5-е изд. под ред. Д. Михаловского. СПб.: Н.В. Гербель, 1899. Т. 3. С. 190–239.

*Щеглов И.Л.* Из воспоминаний об Антоне Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 137–174.

## IV. ПОЭТИКА ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА: ЖАНРЫ, ФОРМЫ, ИДЕИ

В.Я. ЗВИНЯЦКОВСКИЙ

### ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ О ЧАЙКЕ (А.Н. ОСТРОВСКИЙ И А.П. ЧЕХОВ)

**Аннотация.** В статье речь идёт о принципах формирования интертекстуального диалога индивидуальных художественных миров. Мотивом диалога служит имя героини: Лариса значит «чайка». Трагедия Ларисы Огудаловой у Островского есть классическая древнегреческая трагедия ошибок, а «Чайка» Чехова есть тоже классическая комедия ошибок: начавшись с имени-сигнала, диалог развивается в жанровой плоскости.

**Ключевые слова:** интертекстуальный диалог, индивидуальный художественный мир, трагедия ошибок, комедия ошибок.

ZVINYATSKOVSKY, V.YA.

### TRAGEDY AND COMEDY OF THE SEAGULL (OSTROVSKY AND CHEKHOV)

**Abstract.** The article deals with the paradigm of an intertextual dialogue between different literary worlds. In the two plays addressed, *Without a Dowry* by Alexander Ostrovsky and *The Seagull* by Anton Chekov, such dialogue begins with the heroine's name: Larisa means Seagull. The tragedy of Larisa Ogudalova contains typical Greek *hamartia*, tragic errors, while *The Seagull* is a typical comedy of errors (in this very sense). Thus, the dialogue that began with an indicative name ends up in the genre sphere.

**Keywords:** intertextuality of the dialogue paradigms, personal artistic word, tragedy of errors, comedy of errors.

Смешно, не правда ли — смешно?  
Смешно...  
В. Высоцкий

1

Неоднократно было замечено, что в русской классике XIX в. возникает принципиально новый тип интертекстуального взаимодействия. Если литература до XVIII в. включительно строится как литература «общих мест», а взаимодействие литературных текстов основывается на принципах подражания и воспроизведения традиции, то в литературе XIX в. формируется интертекстуальный диалог индивидуальных художественных миров. Мотив, возникший в художественной системе одного автора, может быть воспринят художественной системой другого автора не в качестве просто унаследованного, а с неперменным переименованием по принципу «реплика на реплику». Иными словами, мотив персонализируется, а переключка в рамках единого мотива приобретает характер не только интертекстуальный, но и интерперсональный.

Так, например, с «дворянской» темой, с «дворянским» периодом русской литературы (т. е. с классикой первой половины века) связан очень важный мотив «Бесприданницы» (1878) А.Н. Островского — *ошибка Ларисы Огудаловой*. Речь идёт об ошибочном восприятии личности Паратова *родной ему по культуре* Ларисой. Ведь оба они воспитаны на Пушкине, Лермонтове и Баратынском. Романс на стихи последнего «Не искушай меня без нужды...» многое объясняет в той «игре», что ведут между собой Лариса и Паратов. Образ «цыганского табора», который не раз применяет к своей жизни Лариса, и «цыганщина», окружающая Паратова, создают вокруг него ореол «воли», ореол пушкинского Алеко. Наконец, когда в сцене последнего объяснения Лариса просит Паратова посмотреть ей в глаза, она цитирует Лермонтова: «В глазах — как на небе светло...» А зритель, хорошо знающий поэзию Лермонтова, должен мысленно добавить: «В душе его тёмно, как в море!»

Хотя у Лермонтова — «в душе её»... Так не темна ли душа и самой Ларисы?.. Или, если уж называть вещи своими именами, — не безнравственна ли она?..

Именно эту «безнравственность» ей как хотелось увидеть зрителям, явившимся в ноябре 1878 г. на премьеру «Бесприданницы» в Малый театр в Москве и Александринский — в Петербурге. Слух о «рискованном» сюжете новой драмы Островского волной прокатился

по обеим столицам. За драматургом ещё со времён его боевой молодости (от «Своих людей...» до «Грозы») прочно закрепились репутация такого художника, который смело перешагивает через все барьеры «дозволенного». От трактовки им темы девушки, которая, не имея приданого, сама борется за своё счастье, все ждали, во-первых, социальной остроты, во-вторых, моральной смелости.

Островский любил театральные успехи, любил выходить на поклон и сам был не прочь эпатировать публику с помощью своих любимых актрис — знаменитых красавиц Гликерии Федотовой, Марии Ермоловой и Марии Савиной, исполнявших роль Ларисы. Так, например, он писал, что «Савина при её средствах должна свести с ума публику», имея в виду как внешние данные актрисы, так и умение их использовать для достижения того эффекта, о котором и сам Паратов, послушав пение Ларисы, «с мрачным видом» говорит: «Мне кажется, я с ума сойду».

Это были великие актрисы своего времени, но они играли именно то, чего ждал от них зритель. А именно, как позднее вспоминал один из современников, они «Ларису играли провинциальной львицей цыганского пошиба, столкнувшейся на путях любви с хищником-мужчиной Паратовым», и «смысл драмы» видели в том, «кто из них кого пересилит». «Пересилил» Паратов — как он, собственно, и предрекал ещё во втором акте, когда объяснял Ларисе, что «в любви приходится иногда и плакать», а на её недоуменный вопрос: «И непременно женщине?» — беззаботно отвечал: «Уж, разумеется, не мужчине»... Если это *всё*, что хотел сказать Островский, то он похож на авторов современных нам телесериалов, которые, собственно, ничего не хотят сказать, а просто дают возможность зрительницам лишней раз пролить слезу.

Не будем предрекать судьбу современных телесериалов лет через сто двадцать пять, но «Бесприданница» и через сто двадцать пять лет после её премьеры не сходит со сцен, с экранов, не выходит из школьной программы. Вопрос: что она там делает? Неужели только «вышибает слезу»?.. А если «не вышибает»?.. Ответ: «делает» то же самое, что классическая древнегреческая трагедия, т. е. работает «учебником» в «школе для взрослых» (как понимали театр в Древней Греции) или, точнее, в «школе взросления», «школе воспитания чувств», как понимали искусство в XIX столетии.

Дело в том, что при всех тех внешних «средствах», с помощью которых «Бесприданница» Островского должна была «свести с ума публику» своего времени, она является подлинной вершиной творчества этого драматурга и, пожалуй, единственной его пьесой,

которая имеет внутреннюю структуру классической трагедии, подходящей даже под определение Аристотеля.

Вспомним вкратце, конспективно, что говорит Аристотель о трагедии и её героях. Это люди не хуже и не лучше нас, зрителей, но такие же, как мы. Они не грешат намеренно, произвольно, но «переходят от счастья к несчастью», а затем и гибнут вследствие своей ошибки, происходящей от самоуверенности.

Вот, кстати, почему «Гроза» — не трагедия. Ведь Катерина сознательно идёт на грех и преступление — супружескую измену. Можно найти тысячу оправдательных мотивов, но уж если нужно оправдываться — значит, есть в чём.

А в чём оправдываться Ларисе?.. Она ведь добросовестно ошибалась. Сначала — в Карандышеве, будучи готова мириться со всеми его явными недостатками ради единственного кажущегося достоинства: «Он любит меня». Но не кто иной, как именно Карандышев, первый отнёсся к Ларисе *как к вещи*, которую, хвастая, выставил в третьем акте на всеобщее посмешище, вместе со всеми своими фальшивыми «дорогими» винами и «турецкими» пистолетами.

Но Лариса-то — не фальшивая «вещь», а настоящая, и притом такая, которая знает и свою «настоящую» цену. Конечно, шедевры Рафаэля или Рембрандта тоже время от времени «всплывают» на аукционах и продаются за миллионы — хотя, в сущности, бесценны...

Получив вместо любви Карандышева одно лишь тщеславие да хвастовство, Лариса уже ничем с ним не связана. Он мужем ей не был и теперь уж никогда не станет, для неё это вопрос решённый. Поняв, как она ошиблась, Лариса делает решительный шаг... к новой и уже последней своей ошибке.

В классической трагедии обычно имеется персонаж, который мог бы предостеречь от ошибки, от «перехода от счастья к несчастью», но, вместо этого, сам подталкивает главного героя к пропасти. Царица Иокаста в «Царе Эдипе» Софокла (именно эту трагедию считал образцовой Аристотель) где-то в глубине души всегда чувствовала, кто такой Эдип и в чём его роковая ошибка, потому до последней минуты так противилась начатому им «расследованию»... В «Бесприданнице» эта роль досталась матери Ларисы — Харите Огудаловой. Недаром она *Харита*, т. е. муза-вдохновительница Ларисиной авантюры, её «перехода от счастья к несчастью».

Но тогда возникает ещё один вопрос: а в чём же было «счастье»?.. Ответ: счастье Ларисы было в ней самой. Счастье было *жить*: молодой, красивой, с неиспорченной душой. Такой

ведь и была Лариса до предпоследнего момента своей жизни, когда она с отчаянья хотела уже согласиться стать содержанкой Кнурова. Даже брак с Карандышевым, против которого изо всех сил предостерегала Ларису мать, не мог испортить *такую* Ларису и сделать её несчастной. Лес, глушь, нелюбимый муж — ещё не трагедия, а «исходная ситуация». И лес можно превратить в сад, и глушь в свет, и нелюбовь в любовь. Для этого нужно всего-навсего быть живым, а Лариса — *настоящая*, она — *живая*... Но «авантюра» с Паратовым *такую* Ларису *неумолимо ведёт к трагедии*, к смерти. И самая жуткая трагедия во всей пьесе состоит, быть может, в том, что именно этого-то и не понимает её мать...

Что интересно: для самой Ларисы, какой бы там львицей-интриганкой не изображали её актрисы времён Островского, бегство с Паратовым — отнюдь не авантюра, не хитрый, рассчитанный ход. Она ведь *не знает*, что Паратов обручён! Об этом он проговорился Харите Игнатьевне, наедине. Вот почему та мечется, подобно Иокасте, — мечется, когда у неё есть всего несколько секунд, чтобы, узнав, куда собралась Лариса, открыть ей правду... Не открыла! И таким образом приняла на себя всю полноту ответственности за гибель дочери.

Гибель — в каком смысле? Разумеется, не в том, что показан в известном фильме «Жестокий романс». Часто приходится и в школьном классе, и в студенческой аудитории слышать о том, что в тот роковой для Ларисы вечер она «состояла в интимных отношениях» с Паратовым. И на вопрос: «А откуда такая уверенность?» — отвечают: «Ну как же, а вот тот эпизод...» И пересказывают — фильм. И не читают пьесу. А пьеса ведь не о каких-то «чудовищах разврата» вроде матери, отправляющей свою дочь Бог весть на какое преступление. Она об обычных людях. Об *обычных матерях*, *обычных дочерях*, о *нормальных*, по-своему даже «благородных» мужчинах, а не о жалких развратниках, готовых воспользоваться мимолетной ситуацией. Харита Игнатьевна, наоборот, совершенно уверена в том, что «в этом смысле» с Ларисой на пикнике, куда она увязалась с мужской компанией, всё будет хорошо — и «в этом смысле» опытная Харита Игнатьевна, конечно же, не ошиблась. Но вот знание душевных потребностей собственных детей, увы, не входило и так и не вошло в её опыт — и вот это воистину ужасно, если вспомнить, что и с двумя старшими Ларисиными сестрами случилось нечто подобное тому, что случилось теперь и с Ларисой.

Почему? Потому что все они — бесприданницы? Да мало ли их было, есть и будет — девушек без денег, без золота, без акций и



облигаций, без дома, квартиры, машины и чего там ещё?.. Смешно в данном случае говорить о «типичности» истории Ларисы. Если Лариса Огудалова — тип, то тип не социальный, а общечеловеческий, как Джульетта, или Офелия, или царь Эдип.

Так реализм Островского выводит современную героиню на ту вершину, где дуют ледяные ветры Судьбы и во все стороны открывается вид на пространства Жизни. Не слезинка о чьей-то незадавшейся доле, а то, что древние называли *катарсис* (очищение) — вот то, что происходит с вдумчивым читателем «Бесприданницы» и должно происходить с её зрителем. Стоит напомнить, что тот же Аристотель определял процесс *катарсиса* — очищения посредством трагедии — примерно так: сочувствуя герою, испытывая вместе с ним страх, мы на пике этих чувств, в финале, в момент гибели героя, вдруг *перестаём бояться*, ибо *перестаём сочувствовать самим себе*, одержимым желанием счастья во что бы то ни стало.

И вот уже нет с нами сильной и смелой Ларисы. Это ведь не сила была и не смелость, а «искушение без нужды», «переход от счастья к несчастью»... Но вечно звучит её голос: «Быть может, я ошибаюсь, я ещё молода, не знаю людей...»

## 2

Островский настолько высоко поднял в России общественную роль театра как «школы для взрослых» и престиж профессии драматурга как «учителя жизни», что первым из них удостоился пожизненной государственной пенсии (правда, всего за два года до смерти). Вчитываясь в правительственное постановление на сей предмет, публицист Виктор Билибин в юмористическом журнале «Осколки» искренне поражался: «Так и сказано “писатель” без поименования чина». На реплику Виктора Билибина в письме к редактору Николаю Лейкину (от 5 или 6 февраля 1884 г.) живо откликнулся другой постоянный автор «Осколков» — 24-летний Антон Чехов.

Театр Островского, успех Островского, любимые актрисы Островского — да, это была планка, высокая планка! Такое ощущение, что, став драматургом, Антон Чехов до определённого момента стремился взять эту высоту. И в один прекрасный день он её берёт...

Своими первыми серьёзными драмами — «Ивановым», «Лешим» — Чехов недоволен, считает их и слишком слабыми,

и слишком традиционными. Когда он начинает думать о театре, в нём будто борются *два* писателя. Один — мастер, который «нашёл свою манеру», модный писатель, который «не верит в театр». Другой — человек молодой и отчаянный, недовольный традиционным театром, однако полный веры в театр как таковой, в его магическую власть над зрителем. Об искусстве этот молодой драматург судит так: либо новые формы нужны — либо ничего не нужно.

Так из диалога с самим собой и возникла в 1896 г. та самая пьеса, которая принесла драматургу сначала скандальный провал в Александринке, через две недели — громкий успех местного значения в киевском театре Соловцова, а ещё через два года — всемирно-исторического значения триумф в Художественном театре Москвы. Успех и триумф были там, где более или менее понимали, что Чехов *не написал трагедии* — ни в смысле Аристотеля, ни в смысле Шекспира, ни даже в смысле Островского. А провал был там, где, как, например, на премьере в Александринке, великая трагическая актриса Вера Комиссаржевская, первая поистине трагическая Лариса Огудалова, Лариса — не «львица», а «чайка» — попыталась и чеховскую героиню сыграть как героиню трагедии.

Ещё Абрам Штейн говорил о том, как далека от реальности (хотя и не вполне беспочвенна) известная театральная легенда о том, что, дескать, «Бесприданница» — почти «Чайка». «Потому-то не смогли сыграть Ларису артистки старого русского театра. Потому-то и была конгениальна этому образу артистка новой эпохи — Комиссаржевская»<sup>1</sup>.

И всё же «Бесприданница» — не «Чайка». «Бесприданница» — это «Бесприданница». Не мелодрама. Не «жестокий романс». Именно это и поняла Комиссаржевская — истинная Лариса Огудалова. Но истинная ли Нина Заречная?.. Абрам Штейн, исходя из «аксиомы» верного прочтения Комиссаржевской образа Нины, полагал, что она «по-чеховски» осовременила Ларису. А что если всё наоборот: верно прочтя Ларису, она архаизировала Нину, сделав её трагической героиней позднего Островского?.. Так или иначе, «истина заключается в том, что “Бесприданница” и “Чайка” два разных типа сценического реализма»<sup>2</sup>.

Но тогда непонятно, почему современники Чехова именно в «Чайке» так упорно искали — и с таким неминуемым постоянством не находили — так сказать, традиционного трагизма. Татьяна Шах-

<sup>1</sup> Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. М.: Сов. писатель, 1973. С. 339.

<sup>2</sup> Там же.

Азизова, напротив, считает «понятным» тот факт, что в начале XX в., когда чеховские пьесы пришли и на английскую сцену, обнаружилось «тяготение английских “Гамлетов” к людям чеховских пьес», т. е. «основные шекспировские актёры Англии стали здесь и главными чеховскими актёрами»<sup>3</sup>. Мне же этот факт представляется не совсем понятным и требующим объяснения именно в контексте ситуации «коммуникативного кризиса» начала века.

О сознательной ориентации Чехова на «Гамлета» (прежде всего в «Чайке») написано много. Но хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что принцип объяснения с любимым человеком (в данном случае — с матерью) посредством постановки пьесы — это не просто шекспировский приём, но ещё и шекспировский принцип разрешения ситуации «коммуникативного кризиса» начала века (XVII). Меня вот что интересует: почему гибель Гамлета — славна, гибель Ларисы Огудаловой — трагична, а гибель Треплева — бесславна и комична?

Я хотел бы обратить внимание на то, что Треплев приговорил самого себя к смерти за небрежное отношение к слову, неточное употребление слов, непростительное писателю употребление затёртых слов («Гласила, обрамлѣнное... Это бездарно»). А Гамлет относился к словам иначе — и указание на это, как мне кажется, до сих пор никем не отмеченное, тоже есть в «Чайке».

«Т р е п л е в (*Увидев Тригорина, который идёт, читая книжку.*) Вот идёт истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) “Слова, слова, слова...”»

Вопрос: с какой книжкой выходит Тригорин, какую книжку он читает? Ответ явствует из ремарки перед следующей затем репликой Тригорина: «*Записывая в книжку*». Т. е. за секунду до этого он читал свою же собственную записную книжку, а теперь вносит в неё же только что пришедшие на ум записи.

Так что же, треплевское сравнение Тригорина, пишущего в записную книжку, — с Гамлетом, читающим книгу, — натяжка?.. Попробуем разобраться.

Действительно, во второй сцене второго акта Гамлет появляется, как сказано в ремарке, «читая» — видимо, читая просто какую-то книгу. Но зато в пятой сцене первого акта Горацио и Марцелл застают Гамлета за тем, что он делает *запись в своей записной книжке!*

Биографы Чехова оказали нам плохую услугу, видя повсюду в его произведениях изображение его же собственных привычек. Вот и записную книжку Тригорина мы привыкли считать

<sup>3</sup> *Шах-Азизова Т.К.* «...всякому человеку вообще...» // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 290–291.

автобиографической чертой, а это — реминисценция записной книжки Гамлета, важная, но далеко упрятанная параллель для понимания выставленных наружу прямых цитат.

Да, «слова, слова, слова...» Но Гамлет, подобно Тригोरину, *записывает* слова, причём, что интересно, *слова призрака*. Зачем? А он пытается за каждым словом увидеть подлинную суть понятия и ответственно отнестись к употреблению слов, благодаря чему он всё-таки и установил истину (хоть и начав с призрачных слов, т. е. буквально — слов призрака), восстановил справедливость и умер как воин.

А Треплев и перед тем, как свести счёты с жизнью, говорит общепринятые слова, которых сам не понимает, и умирает как киевский мещанин, каковым он и был по паспорту, заботясь о том, чтобы никто не встретил Нину в саду, потому что «это может огорчить маму» — как будто самоубийство сына её не огорчит! Нет, недаром он киевский мещанин. Мещанского в нём не меньше, чем в Карандышеве. И это, в сущности, отталкивает от него Нину, как Ларису — от того же Карандышева.

Аристотель говорит, что если герои трагедии — «люди как мы», то герои комедии — «люди хуже нас, но не во всей своей подлости». Карандышев комичен, «жалок», т. е. его «жалко». Бывают мещане и подлее, чем Треплев да Карандышев, — такие, каких уже «не жалко».

«Аристократизм» Гамлета — это прежде всего способность к ответственному поступку. «Мещанство» героев комедии — в их безответственности. Последнее слово, относящееся к Треплеву, то же самое, что и последнее слово, относящееся к Гамлету, — *молчание*. Но у Шекспира — это неопределённое молчание небытия *после* определённого и ответственного слова-поступка в бытии. А в случае Треплева — молчание *вместо* несостоятельного и теперь уже — несостоявшегося слова: Треплев, как сказано в ремарке, «*молча* рвёт все свои рукописи и бросает под стол». Ибо что же, по словам М.М. Бахтина, «гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью...»<sup>4</sup> И за то, чего не понял, — тоже.

Так чего же он не понял? В чём суть «комедии ошибок», обернувшейся «бытовой трагедией»?.. Она в том чудовищном смешении жанров, что образовалось в голове молодого драматурга, искавшего «новые формы», и в конце концов погубило его самого.

---

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 7.

Уездный город, куда Карандышев собирался, да так и не собрался увезти Ларису, назывался *Заболотьем*. Если вспомнить опять, что Лариса по-гречески значит «чайка», то открывавшаяся ей перспектива стать «чайкой за болотом» отсылает к глубинам мифопоэтического — например, к Василисе Прекрасной, затаившейся на болоте, в лягушачьей шкуре, в ожидании Ивана-царевича...

Образ Нины *Заречной*, явившейся *из-за озера*, как бы подхватывает этот мотив и как бы предопределяет жанр. Нина — бедная падчерица, её тиранит злая мачеха, и она, конечно, ищет любви и только любви. Театр, «новые формы» — предлог. Настоящее испытание, «инициация», ждёт её в любви. «И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» — говорит она Треплеву ещё до провальной премьеры его пьесы.

Вот «требование жанра», которого не понял Треплев. Для него, законченного эгоиста, исходная «мифопоэтическая» ситуация — не Нинина, а собственная. Комично его желание быть чайкой. В конце концов, чайка *женского* рода. А тут: «Я имел подлость убить эту птицу... Скоро таким же образом я убью самого себя». Треплев — чайка?.. Понять мудрено, и вполне естествен отклик Нины: «...Эта чайка... по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю».

А вот Тригорин вдохновенно, с пол оборота, подхватывает верный мотив и строит на нём свой «сюжет для небольшого рассказа». Он воистину рождён, чтоб сказку сделать былью: «...На берегу озера с детства живёт молодая девушка... Любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку». И мы даже знаем этого человека... И это отнюдь не Треплев, у которого всё направлено на «самого себя»...

Спасибо «почётному пожизненному пенсионеру» Островскому: он высоко, *спасительно* высоко поднял престиж русского театра! Ну кто бы захотел быть актёром ещё каких-то 15–20 лет тому назад, в эпоху «Бесприданницы»?.. Быть жалкой (ещё одной «жалкой», кроме мещанина), комичной (ещё одной «комичной», кроме него же) фигурой, вроде шута Робинзона?.. Скорей уж «чайка» той поры — Лариса Огудалова — согласится ехать с образованным купцом Кнуровым в Париж... А тут: «Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями... Я — чайка... Не то. Я — актриса! Ну,

да!» Вот и выход, и смысл. То, ради чего всё можно перенести. И не «жалко». И не «комично».

Нина-чайка кончилась, когда кончилась любовь Тригорина. Когда исчерпался сам собой его «сюжет для небольшого рассказа». Нина это пережила. «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — всё равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск... а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни».

Услышал ли её Костя? На сей раз, полагаю, услышал. Но слышанье иногда приходит слишком поздно. Если Нина — не чайка, то кто же чайка?.. Как кто?.. Да тот, кто изначально таковой себя заявил. Теперь вот приходится «убить самого себя, как эту чайку». Смешно, не правда ли? Смешно...

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 445.

*Шах-Азизова Т.К.* «...всякому человеку вообще...» // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 286–300.

*Штейн А.Л.* Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. М.: Сов. писатель, 1973. С. 432.

**ЧЕХОВСКИЕ ПОДТЕКСТЫ: ЦИТАТА ИЗ  
«БЕСПРИДАННИЦЫ» А.Н. ОСТРОВСКОГО В «ДЯДЕ ВАНЕ»**

**Аннотация.** Реплика Астрова: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... Так и я» («Дядя Ваня», д. I) анализируется в аспекте чеховской поэтики «подводных течений» и реалий русского быта последней четверти XIX в.

**Ключевые слова:** русская литература, А.П. Чехов, А.Н. Островский, «Дядя Ваня», «Бесприданница», поэтические антропонимы, «говорящие фамилии».

KORENKOVA, T.V.

**DESCRYPTING CHEKHOVIAN SUTEXTS:  
A QUOTE FROM THE PLAY *WITHOUT A DOWRY*  
BY ALEXANDER OSTROVSKY IN *UNCLE VANYA***

**Abstract.** Astrov's remark "One of the characters in Ostrovsky's plays is a man with a long moustache and thin wits, like me" (*Uncle Vanya*, Act I) is analyzed in terms of Chekhovian undercurrents and Russian everyday life of the last quarter of the 19<sup>th</sup> Century.

**Keywords:** Russian literature, Anton Chekhov, Alexander Ostrovsky, *Uncle Vanya*, *Without a Dowry*, characternyms (literary characters' names), charactonymys.

В отечественном литературоведении последних десятилетий высок интерес к сопоставительному изучению творчества А.Н. Островского и А.П. Чехова (Ю.В. Бабичева, Н.В. Глущенко, Ю.В. Кабыкина, Е.Л. Мураткина, О.М. Подольская, А.М. Ранчин, Л.А. Топорова). Тем не менее, остался практически без комментариев редкий случай цитирования чеховским героем (Астровым) персонажа «Бесприданницы» (Паратова): «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями...» (С XIII, 71).

Об этой цитате в примечаниях к «Дяде Ване» в Полном собрании сочинений Чехова сказано скупо: «Паратов в “Бесприданнице” А.Н. Островского так представлял себя Карандышеву (д. II, явл. 9). Предыдущие слова Астрова (“Где уж... куда уж...”) напоминают манеру речи Анфусы Тихоновны из другой пьесы Островского — “Волки и овцы”» (С XIII, 421).

Между тем, эта точная цитата из «Бесприданницы», прозвучавшая в середине I действия «Дяди Вани», значительно усложнила (по сравнению с «Лешим») психологический рисунок отношений Михаила Львовича с Еленой Андреевной и появилась вряд ли случайно. При учёте имплицитных фоновых знаний современников драматургов, практически утраченных читателями и зрителями последующих, особенно послереволюционных поколений, за чеховскими отсылками к творчеству А.Н. Островского открываются новые смысловые горизонты.

Полузабытый сегодня факт — в 1878 г. «Бесприданница» вызвала неоднозначную реакцию театральной публики. Критика рубежа 1870-х – 1880-х гг. (В.П. Буренин, П.Д. Боборыкин и др.) отнесла пьесу к числу не лучших произведений автора, в очередной раз обличающих цинизм и низменность нравов мещанства, убогость провинциальной жизни, «бесстыдного и холодного бессердечия» русской действительности. Поэтому само упоминание цитаты в чеховской пьесе в тот момент было вызовом по отношению к «властителям дум» поколения восьмидесятников.

Драма Островского сравнительно быстро вышла из репертуара столичных театров: в Санкт-Петербурге она игралась после премьеры всего три года, до 1882 г., в купеческой Москве — до 1891 г<sup>1</sup>. Но в 1896 г., именно во время завершения работы Чехова над «Дядей Ваней», произошло триумфальное возвращение «Бесприданницы» на российскую сцену. 17 сентября театральная публика и критика с восторгом приняла исполнение роли Ларисы Огудаловой В.Ф. Комиссаржевской в Александринском театре. А 14 октября<sup>2</sup>, менее чем через месяц после премьеры, эту постановку посмотрел Чехов.

В контексте культурной жизни середины 1890-х гг. в определённой мере связующим звеном творчества двух драматургов стала личность К.С. Станиславского, в ту пору молодого актёра и режиссёра, привлёкшего внимание ценителей театрального искусства исполнением роли Паратова<sup>3</sup> в Нижнем Новгороде (1894)

<sup>1</sup> Отсюда, вероятно, и кажущаяся парадоксальность реплики Астрова: цитата абсолютно точная, но названия пьесы герой не помнит — «У Островского в какой-то пьесе» (курсив мой. – Т.К.).

<sup>2</sup> Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 4: В 2 кн. Кн. 1. 1895–1896. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 519. В театральной среде обсуждался скандальный ультиматум молодой Комиссаржевской, выдвинутый ею дирекции Александринского театра вскоре после дебюта на сцене ведущего столичного театра (4 апреля 1896 г.): *или вы мне даёте роль Ларисы в «Бесприданнице», или я ухожу из театра.*

<sup>3</sup> С 1890 г. В мемуарах «Моя жизнь в искусстве» Станиславский много места уделил анализу этой роли, с особенным восторгом вспоминал об исполнении



и Смирнова из чеховского водевиля «Медведь»<sup>4</sup> в московском Обществе искусства и литературы (1895).

С учётом склонности Чехова в середине 1890-х гг. к точной календарной привязке сюжетного / фабульного времени<sup>5</sup> можно предположить, что включение в текст пьесы отсылки к «Бесприданнице» косвенно привязывало её действие к 1896 г. (апрель – сентябрь которого был столь насыщен упоминаниями этой пьесы в театральных кругах) и должно было создавать у зрителя ощущение «злободневности» сценических событий.

В пользу этого говорит следующая деталь: на дату приезда Серебряковых в усадьбу указывает цепочка реплик. От слов Сони: «Ты совсем забросил хозяйство» (С XIII, 82) — до бормотания Войницкого, вновь принявшегося за работу: «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов...» (С XIII, 115). Благодаря такому хронологически привязанному «пунктиру подсказок» современник легко улавливал временные рамки действия: в Сретение, в пятницу<sup>6</sup> накануне Великого поста, начало которого в 1896-м пришлось на 5 февраля ст. ст., Войницкий отпустил постное масло, но записать выручку в несколько полновесных тогда рублей в приходную книгу не удосужился до начала сентября. О дате финальных сцен можно догадаться по фразе Елены Андреевны: «Вот уже и сентябрь. Как-то мы проживём здесь зиму!» (С XIII, 91). Скорее всего, Серебряковы покинули усадьбу до 17 сентября ст. ст. — именин Сони, о которых в тексте пьесы нет и речи.

Интертекстуальные переключки «Бесприданницы» и «Дяди Вани» проявляются и в сходных любовных коллизиях, отразивших социально-сословные отношения и условности, понятные театрам конца XIX в.

---

этой роли на сцене городского театра в Нижнем Новгороде 20 марта 1894 г., в спектакле, где вместе с ним играла М.Н. Ермолова.

<sup>4</sup> Первые положительные отзывы театральных критиков о Станиславском в этой роли появились с весны 1895 г. (премьерный спектакль прошел 10 апреля 1895 г., а после перерыва был возобновлён на той же площадке 24 и 31 января 1897 г.) 14 февраля 1897 г. при личном знакомстве с актёром Чехов упомянул именно эти рецензии.

<sup>5</sup> Подробнее: *Коренькова Т.В.* Кружева «Невесты» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: семья, общество, государство: Сб. науч. тр. Вып. 19. Симферополь: Максима, 2014. С. 198; *Коренькова Т.В.* Шекспировские страсти «именитого купеческого рода» Лаптевых: «Три года» А.П. Чехова на фоне трагедий Шекспира // Чехов и Шекспир. По мат-лам XXVI международн. науч.-практич. конф. «Чеховские чтения в Ялте». М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 221.

<sup>6</sup> Следующая запись: 16-го февраля — также приходилась на пятницу.

Сегодня ономастикон персонажей Островского и Чехова принято интерпретировать в аспекте «говорящих фамилий». Но большинству современников-драматургов вряд ли были ясны возможные этимологии этих литературных антропонимов: Огудаловы (от вологодского, тамбовского, пермяцкого диалектизмов — «огудать, огудачить» — обмануть), Карандышевы (от диалектизмов со значением «коротышка, недоросток»), Паратовы (акающий вариант от пермяцкого «порато» — быстро, сильно, «поратость (борзой)» — сила, прыть), Серебряковы<sup>7</sup>, Войницкие, Астров (а для «Лешего» — Дядин, Хрущов). Для первых зрителей обеих пьес намного понятнее была созвучность фамилий персонажей с бывшими на слуху у образованной публики тех десятилетий и отмеченными в гербовниках дворянских родов Российской империи.

Так, сквозь фамилию Карандышев просвечивала старинная аристократическая — Карамышев (родословное древо с XV в.). По той же схеме — замена центрального слога на близкий по звучанию — образована фамилия Огудаловы от Огибаловы (родословное древо с XVII в.). За фамилией Паратова просматривалась отсылка к рязанскому боярскому роду Пороватовых / Пороватых (упоминается с XVI в.) или роду выдвиненцев Петровской эпохи Пóротовых (герб московскому дворянину дарован в 1709 г.<sup>8</sup>).

В этом ракурсе восприятия коллизии пьесы в любовном треугольнике современники видели соперничающих за уездную барышню двух дворян: чиновника Карандышева из обедневшего рода, имеющего маленькое «именьишко» в захолустном уезде, и «кутилу Паратова»<sup>9</sup>, губернского льва, сердцеда, общего любимца, рубаху-парня<sup>10</sup>, готового продать после «Ласточки» и «свою волошку» в сословно неравном браке за золотые прииски стоимостью в полмиллиона (V, 41). Поэтому современники драматургов

<sup>7</sup> Согласно гербовникам, фамилию Серебряков в XVIII–XIX вв. вместе с дворянством получило несколько выходцев из купеческого и духовного сословий. Вместе с тем были Серебряковы — представители княжеского армянского рода Арцатагородзян (в переводе с армянского — серебряных дел мастер) и казачьей старшины Всевеликого войска Донского и Терского казачества (с XVII в.)

<sup>8</sup> Общий Гербовник дворянских родов всероссийской империи, ч. 8. Этимологию русской дворянской фамилии см.: *Унбегаун Б.-О.* Русские фамилии. Изд. 2-е, испр. М.: ИГ «Прогресс», 1995. С. 144. Также эту фамилию носили «сибирские дворяне».

<sup>9</sup> Из рецензии в газете «Новое время» от 24 ноября 1878 г.

<sup>10</sup> Определения Н.В. Дризена из его воспоминаний об исполнении этой роли К.С. Станиславским в спектакле Общества искусства и литературы зимой 1895–1896 гг.

улавливали в самохарактеристике Паратова: «Мы уже знакомы<sup>11</sup>. (*Кланяясь.*) Человек с большими усами и малыми способностями», — самоиронии персонажа значительно меньше, чем желания ехидно уязвить соперника, которому законом «О воспреещении гражданским чиновникам носить усы и бороду» 1837 г. и «Уставом о службе гражданской» категорически запрещалось носить усы (в отличие от военных, купцов и представителей вольных профессий, не состоящих на госслужбе<sup>12</sup>).

В «Дяде Ване» Астров иронично вспоминает уже казавшиеся в середине 1890-х гг. странными запреты ушедшей эпохи и, как единственный из главных действующих лиц с семинаристской, подчёркнуто недворянской фамилией, акцентирует некоторую схожесть своей ситуации с отношениями в треугольнике «дочка важного чиновного господина — Паратов — Лариса»: с точки зрения сословной иерархии в Российской империи, его возможные отношения с Еленой тоже выглядели бы как скандальный мезальянс<sup>13</sup>.

Но ещё важнее другое обстоятельство. Паратов представляется Карандышеву таким образом уже после того, как зрители узнали из его разговора с Кнуровым, Вожеватовым и Харитой Игнатьевной, что он для решения своих финансовых проблем женится «на девушке очень богатой» (V 26, 41).

На этом фоне фраза Астрова: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... *Так это я*» (курсив мой. — *Т.К.*), — подчёркивает также и понятную для современников материально-бытовую сторону коллизии «Дяди

<sup>11</sup> Намёк на костюмированный вечер, когда «Карандышев оделся разбойником, взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды, особенно на Сергея Сергеича» (V, 16).

<sup>12</sup> Подробнее: *Ильин А.А.* Между нацией и гендером: мода на бороды в Западной Европе и России в 1830–1880-х годах // Вестник Балтийского университета. 2016. № 3. С. 5–12. Эти запреты сохранялись до 1880-х гг. и были свежи в памяти первых зрителей «Дяди Вани».

<sup>13</sup> Серебряков, «сын простого дядька, бурсак» (С XIII, 67), благодаря своей успешно сложившейся при поддержке семьи Войницких академической карьере «добился учёных степеней и кафедры и стал его превосходительством, затем сенатора и прочее и прочее» (там же). Обратим внимание на то, что отец Елены, как мимоходом указывает автор, — сенатор, т. е. член Правительствующего сената (туда по непосредственному избранию императора определялись лица из гражданских и военных чинов первых трёх классов) с титулованием «Ваше превосходительство». Тогда как ординарный профессор Серебряков имел, согласно закону от 1884 г., всего лишь чин V класса — статского советника — с титулованием «Ваше высококордие». Войницкий и особенно ролеющий перед столичной знаменитостью Телегин завышают уровень статусного обращения, что в глазах театралов того времени создавало комический эффект. (Ср.: в статье М.А. Волчеквич в настоящем сборнике под тестем-сенатором Серебрякова подразумевается отец его первой жены Веры Петровны Войницкой. — *Ред.*)

Вани», исчерпывающе точные намёки на которую автор разбросал по тексту пьесы.

Серебряковы приезжают в усадьбу в начале февраля после выхода профессора на пенсию, вскоре после Татьянинного дня и, по сути, в середине учебного года. Для современников эта деталь говорила о том, что, проработав 25 лет на кафедре, Серебряков не получил звания заслуженного профессора<sup>14</sup>, что, несомненно, вызвало у него сильное раздражение, жёлчность и депрессию. Его доходы после выхода на заслуженный отдых заметно сократились: теперь он получал пенсию в размере жалования — 2400 рублей в год, — тогда как оклад ординарного профессора достигал 3000 рублей в год и состоял из жалованья, 300 рублей «квартирных» и 300 рублей «столовых» (сверх этой суммы до 300 рублей преподаватель мог получать гонорары за дополнительные часы)<sup>15</sup>. Важной статьёй доходов учёного могли быть гонорары за книги и статьи (вероятно, своей «известностью» Серебряков обязан именно журнальным публикациям и книжным изданиям).

Денежные переводы из поместья (см. реплику Войницкого: «Мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собирать тысячи и посылать ему» — С XIII, 80) в сумме, вероятно, уступали по объёму основным статьям профессорского дохода.

Для понимания экономической подоплёки ситуации обратимся к данным по поволжскому имению семьи Ульяновых в Кокушкино (462 десятины), имевшему схожую структуру хозяйства: горох, греча и т. п. На рубеже 1880-х – 1890-х гг. оно приносило семье покойного И.Н. Ульянова (1831–1886) 1010 рублей чистого дохода<sup>16</sup> в год.

<sup>14</sup> Заслуженный профессор, то есть профессор, отслуживший в университете двадцать пять лет (отдел IV, § 106), имел право получать и жалованье, и пенсию, только если приступал к иному роду деятельности, не связанному с преподаванием (отдел VI, гл. III, § 154, д). См.: *Новиков М.В., Перфилова Т.Б.* Университетский устав 1884 г. Иллюзия академической свободы (ч. I) // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. С. 31.

<sup>15</sup> *Шипилов А.В.* Зарплата российского профессора в её настоящем, прошлом и будущем // ALMA MATER. Вестник высшей школы. 2003. № 4. С. 37. В Сибири, например, в Томском университете, «квартирные» и «столовые» достигали 1050 рублей в год каждая.

<sup>16</sup> См.: *Федотова О.В.* Документы по истории села Кокушкино... // Архивная служба Республики Татарстан... Чиновник IV класса (с титулованием «Ваше превосходительство») И.Н. Ульянов умер в возрасте 55 лет, пробыв на госслужбе 20 лет и не дожив до пенсионного возраста. Поэтому его вдова и семья покойного получали половину от полагавшейся ему законом пенсионной суммы: 1200 рублей в год. Зрителям было очевидно, что профессорская пенсия Серебрякова была выше среднего уровня доходов в России 1890-х гг. и обеспечивала хотя и не столично-аристократический образ жизни (на что претендовал «сын дьячка»), но вполне достойный для бездетной семьи.

Несомненно, что более дорогое по сравнению с Кокушкино имение при «усадьбе Серебрякова»<sup>17</sup>, находившееся в полосе чернозёмных губерний Российской империи — от Полтавской и Харьковской губерний до Саратовской<sup>18</sup> — могло приносить несколько больший ежегодный доход. Но он, вероятно, не компенсировал утрату стабильного получения 600–1200 рублей в год после выхода профессора на пенсию и чаемых гонораров Серебрякова: «Жить же в городе на те средства, какие мы получаем от этого имения, невозможно» (С XIII, 99).

В то же время земский доктор Астров должен был получать содержание в размере 1500 рублей в год. Его «именьишко» в 30 десятин (С XIII, 71) было только в три раза больше земли, обеспечивавшей в то время, по оценкам академика Ю.Э. Янсона (1835–1893), прожиточный минимум крестьянской семьи. Но совокупный годовой доход Астрова был вполне сопоставим с уровнем доходов Сони от её имения, и если абстрагироваться от сословных условностей, то их теоретически возможный брак не воспринимался бы в тогдашнем обществе как мезальянс.

Для современников Чехова было очевидно, что и сам Астров, и Елена понимают бесперспективность их возможных отношений. Причина даже не в различии сословных положений, а сугубо экономическая: уездный земский доктор не мог бы обеспечить Елене минимального уровня достатка, к которому она привыкла. Более того, весьма вероятно, что в творческом сознании Чехова как возможный, но вряд ли приемлемый поворот судьбы главных героев «Дяди Вани», просматривалась свежая в памяти трагическая история отношений его старшего брата Александра, сотрудника таможни, чиновника IX класса, с Анной Ивановной Хрущёвой-Сокольниковой (урожд. Александровой, 1847–1888), осуждённой консисторией «за нарушение супружеской верности» на «всегдашнее безбрачие»<sup>19</sup>.

Таким образом, фраза Астрова: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями... Так это я», — отсылает как к сцене обольщения Ларисы (V 61, 63), так и —

<sup>17</sup> Чеховский приём: в ремарках постоянно указывается «усадьба Серебрякова», но в кульминационный момент выясняется, что и усадьба, и имение записаны за его совершеннолетней дочерью Соней (Софьей Александровной), распорядиться ими по своему усмотрению он не имеет юридических прав и долгие годы получал «средства от имения» по привычке и благодаря душевной доброте родственников его первой жены.

<sup>18</sup> На это обстоятельство указывает выращивание в поместье подсолнечника, гречи и одновременно упоминаемые Астровым леса, пригодные для массовой вырубки.

<sup>19</sup> Подробнее: *Гушанская Е.М.* «Брат вышеупомянутого...» (Александр Павлович Чехов) // Нева. 2011. № 1. С. 169–186.

в большей степени — к реплике Паратова: «Уступить вас я могу, я должен по обстоятельствам; но любовь вашу уступить было бы тяжело» (V, 43).

К слову, это не первое и не единственное обращение Чехова к подобной ситуации, когда влюблённым «казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем» (С X, 143). Показателен вариант психологической прорисовки этой коллизии в эпизоде в повести «Драма на охоте» (1884):

« — ...Послушай, Серёжа... Ты мне правду скажешь, если тебя спрошу?

— Конечно, правду.

— Ты женился бы на мне, если бы я не вышла за Петра Егорыча? “Вероятно, нет”, — хотелось мне сказать, но к чему было ковырять и без того уж большую ранку, мучившую сердце бедной Оли?

— Конечно, — сказал я тоном человека, говорящего правду (курсив мой. — Т.К.)

Оля вздохнула и потупилась...

— Как я ошиблась, как ошиблась! И что хуже всего, нельзя поправить! Развестись ведь с ним нельзя?

— Нельзя...» (С V, 333–334).

Различные варианты разрешения данной ситуации воплощены Чеховым в хронологически более близких к «Дяде Ване» «Огнях», «Трёх годах», «Моей жизни», «Даме с собачкой», «О любви» и т. д.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900–1983) М.: Intrada, 2003. С. 170–184. URL: <http://kostromka.ru/revyakin/literature/170.php> (дата обращения: 01.11.2017).

*Глуценко Н.В.* Драматический диалог как дискурсивная практика (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Д. Хармс). Дисс. ... канд. филол. наук. Тверской гос. ун-т, 2008. 161 с.

*Гушанская Е.М.* «Брат вышеупомянутого...» (Александр Павлович Чехов) // Нева. 2011. № 1. С. 169–186.

*Ильин А.А.* Между нацией и гендером: мода на бороды в Западной Европе и России в 1830–1880-х годах // Вестник Балтийского университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2016. № 3. С. 5–12.

*Кабыкина Ю.В.* Рамочный текст в драматическом произведении:

А.Н. Островский и А.П. Чехов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009.

*Коренькова Т.В.* Кружева «Невесты» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: семья, общество, государство: Сб. науч. тр. Вып. 19. Симферополь: Максима, 2014. С. 194–203.

*Коренькова Т.В.* Шекспировские страсти «именитого купеческого рода» Лаптевых: «Три года» А.П. Чехова на фоне трагедий Шекспира // Чехов и Шекспир. По мат-лам XXVI междунаrodn. науч.-практич. конф. «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24.IV.2015 г.). М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 216–225.

Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 4: В 2 кн. Кн. 1. 1895–1896. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 712 с. Кн. 2. 1897 – сентябрь 1898. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 824 с.

*Мураткина Е.Л.* «Лес» А.Н. Островского и «Вишнёвый сад» А.П. Чехова: Художественные переключки и композиционные соответствия // Вестник Костромского гос. ун-та. 2014. Т. 20. № 4. С. 140–143.

*Новиков М.В., Перфилова Т.Б.* Университетский устав 1884 г. Иллюзия академической свободы (ч. I) // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. С. 27–40.

*Подольская О.* «Пучина» Островского и «Дядя Ваня» Чехова: преемственность или заимствование? // Литература: еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 2001. № 6 (438). С. 5–6.

*Ранчин А.М.* Вишнёвый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Литература: еженедельное приложение к газете «Первое сентября». 2003. № 27–28. С. 18–19.

*Ранчин А.М.* Вишнёвый сад: Островский и Чехов // *Ранчин А.М.* Переключка камен. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 411–417.

*Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 17–285.

*Топорова Л.А.* Островский, Достоевский, Чехов: Об алгоритме поэтики XIX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 9–2 (27). 2013. Тамбов: ООО Изд-во «Грамота», 2013. С. 187–196.

*Унбегаун Б.-О.* Русские фамилии. Изд. 2-е, испр. М.: ИГ «Прогресс», 1995. 448 с.

*Федотова О.В.* Документы по истории села Кокушкино (имения А.Д. Бланка) // Архивная служба Республики Татарстан. URL: [www.archive.gov.tatarstan.ru/\\_go/anonymou/main/?path=/pages/ru/2nart/92vistupl/435\\_fedotova](http://www.archive.gov.tatarstan.ru/_go/anonymou/main/?path=/pages/ru/2nart/92vistupl/435_fedotova) (дата обращения: 01.11.2017).

*Шипилов А.В.* Зарплата российского профессора в её настоящем, прошлом и будущем // ALMA MATER. Вестник высшей школы. 2003, № 4. С. 33–42.

## ОБ ОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ МОМЕНТЕ У ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА («СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ»)

**Аннотация.** В статье рассмотрено использование песни А.Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» в повести И.И. Лажечникова «Беленькие, чёрненькие и серенькие», драме А.Н. Островского «Гроза», рассказе А.П. Чехова «Тайный советник», очерке И.А. Гончарова «Уха». Отмечено, что песня была включена в своеобразную литературную традицию и позволяла писателям полнее изобразить русскую провинцию, её быт и нравы, психологию и действия героев.

**Ключевые слова:** А.Ф. Мерзляков, «Среди долины ровныя», А.Н. Островский, А.П. Чехов, И.И. Лажечников, И.А. Гончаров, литературная традиция.

IVANOVA, N.F.

## ABOUT ONE MUSICAL MOMENT IN OSTROVSKY AND CHEKHOV (*AMIDST THE LEVEL DALES*)

**Abstract.** The article discusses the use of the song by A.F. Merzlyakov *Amidst the level dales* in the story by I.I. Lazhechnikov *White, Black and Gray*, in A.N. Ostrovsky's drama *The Storm*, in the story of A.P. Chekhov *The Secret Counselor*, in I.A. Goncharov's essay *Fish-soup*. It is noted, the song was included in a kind of literary tradition, it allowed writers to more fully depict the Russian province, its way of life and customs, psychology and actions of the characters.

**Keywords:** A.F. Merzlyakov, *Amidst the level dales*, A.N. Ostrovsky, A.P. Chekhov, I.I. Lazhechnikov, I.A. Goncharov, literary tradition.

Популярная песня «Среди долины ровныя»<sup>1</sup> (1810) Алексея Фёдоровича Мерзлякова (1778–1830) — русского поэта, литературного критика, профессора Московского университета, встречается в произведениях многих авторов, хотя ко второй

---

<sup>1</sup> Существуют разные указания на автора мелодии этой песни. Так, Е. Прохоров в комментариях к драме «Гроза» в Полн. собр. соч. А.Н. Островского называет имя композитора Д.Н. Кашина (II, 756). И.Ю. Твердохлебов в примечаниях к Полн. собр. соч. и писем А.П. Чехова указывает: «Музыка народная в обработке О.А. Козловского и др.» (С V, 631). Более точные фактические сведения содержатся в примечаниях к книге: *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения (Б-ка поэта). Л.: Сов. писатель, 1958. С. 291: «В основе напева — мелодия песни Козловского на слова Карабанова “Лети к моей любезной...”». Музыка — вариации Глинки и гитаристов Сихры и Высотского».



половине XIX столетия спрос на песню сильно понизился<sup>2</sup> в пользу других музыкальных жанров. В музыкальном сознании слушателя в этот период времени в большей степени проявляется тяготение к романсу, однако к песне авторской, профессиональной, часто определяемой как народная, интерес ещё поддерживается.

В 1856 г. в журнале «Русский вестник» была напечатана повесть «Беленькие, чёрненькие и серенькие» И.И. Лажечникова, именно он в своё время усердно посещал лекции профессора Мерзлякова, подражал ему в своих юношеских стихах. И конечно, в повести, наполненной автобиографическими, идиллическими мотивами, картинами провинциального купеческого быта, не могла не встретиться эта популярная песня.

В Тетради I «В старом доме» фактически даётся история появления этой песни: «Кто ездил по холоденской дороге, тот не мог не заметить на возвышенной равнине, за двадцать вёрст с небольшим от Москвы, несколько вправо от дороги, одинокую сосну, вероятно, пережившую целый век. Так как окрестные жители искони хранят к этому дереву особенное благоговение и не запахивают корней его, то оно свободно раздвинуло кругом на несколько сажень свои жилистые сучья, из которых образовалась мохнатая шапка. В тени её могут укрыться несколько десятков человек. Видно, она стала тяжела старому богатырю, и он кверху несколько согнул под нею свой стан. Это дерево подало Мерзлякову мысль написать известную песнь:

Среди долины ровныя, на гладкой высоте,  
Стоит, растёт высокий дуб в могучей красоте.

Она была во времена оны в таком же ходу по всей Руси, как “Чёрная шаль” Пушкина. Только, по самоуправству поэтического, сосна превращена в дуб»<sup>3</sup>.

Песня, простая, печальная и величественная, родилась на широком русском раздолье, она о стойкости, об одиночестве, о неразделённой любви, о Родине.

Неслучайно именно этой песней открывается пьеса А.Н. Островского «Гроза» (1859). Её поёт талантливый самоучка Кулигин, вполне соответствующий лажечниковским «беленьким»; по Островскому, это чудаки, «возвышенные уроды», «антик и химик». «Белизна» их, по Лажечникову, свойство самой человеческой природы, «образ Божий». Кулигин, глядя с высокого берега Волги вдаль, на сельский вид, испытывает восторг от

<sup>2</sup> Об этом см.: Песни русских поэтов (XVIII – перв. пол. XIX в.) / Ред., статьи и комм. Ив. Н. Розанова. М.: 1936. С. 427.

<sup>3</sup> Лажечников И.И. Беленькие, чёрненькие и серенькие. URL: <https://files.litmir.me/br/?b=286072&p=11> (дата обращения: 27.07.2018).

красоты и от переполняющего его чувства не может не петь: «Среди долины ровныя, на гладкой высоте...»; обрывает пение искренним восхищением: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! <...> пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и всё наглядеться не могу <...> Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется» (II, 210). Его восторг не все разделяют, Кудряш его тут же обрывает: «Нечто!» (II, 210). Провинциальный город, русская провинция у Островского, как и у Лажечникова в повести «Беленькие, чёрненькие и серенькие», предстаёт разными гранями. Тут и идиллия: общественный сад с беседкой, чудный вид на реку, на заволжские просторы — это возможное место гармонии и человеческого счастья. Но есть и другая грань того же города — равнодушие, «жестокые нравы», несчастье. Песня Кулигина не просто узнаваема зрителями — её текст был хорошо им известен, так что они могли соотнести песенные переживания со своими, включиться с самого начала в настроение, заданное песней, могли проецировать основное содержание печальной песни на действие драмы, легко понять психологию действующего лица.

Тема одиночества словно перекочёвывает из песни в драму Островского. Одинок Кулигин, одинок Борис в чужой стороне — «Цветёт, растёт высокий дуб в могучей красоте. / Высокий дуб, развесистый, один у всех в глазах; / Один, один, бедняжка, как рекрут на часах!», и строки песни — «горько, горько молодцу без милой жизнь вести!» — про него.

Одинок в чужой стороне и бездетная Катерина («Экое горе! Деток-то у меня нет: всё бы я и сидела с ними да забавляла их. Люблю очень с детьми разговаривать, — ангелы ведь это» (II, 234), — как в песне: «Ни сосенки кудрявые, ни ивки близ него, / Ни кустики зелёные не вьются вокруг него. / Ах, скучно одинокому и дереву расти!» Нет у неё и близких людей: «Встречаюсь ли с знакомыми — поклон, да был таков; / Встречаюсь ли с пригожими — поклон да пара слов. / Одних я сам пугаюся, другой бежит меня. / Все други, все приятели до чёрного лишь дня!», а «Ударит ли погодушка — кто будет защищать?» Судьба Катерины predetermined, тема грозы и смерти звучит определённо в песне: «Где ж сердцем отдохнуть могу, когда гроза взойдёт? / Друг нежный спит в сырой земле, на помощь не придёт!» Песенная лексика Катерины созвучна словам песни Мерзлякова: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!.. Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя!» (II, 261); «Под деревом могилушка <...> солнышко её греет, дождичком её мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на

дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут...» (II, 263).

Друг нежный Катерина «спит в сырой земле», а Борис «в чужой мне стороне», и «не ластится любезная подруженька», «Не плачется от радости старик, глядя на нас», и впору от отчаяния сказать: «Возьмите же всё золото, все почести назад; / Мне родину, мне милую, мне милой дайте взгляд!»

Песня не только раскрывает самобытные русские народные характеры, но и передаёт народную стихию, сильно воздействуя на зрителя и читателя.

Эта же песня встречается у Островского в комедии «Трудовой хлеб», «сценах из жизни захолустья, в четырёх действиях» (1874). Комедия писалась с марта по сентябрь 1874 г. Изображая «мир захолустный», Островский делает главным героем разночинца Иоасафа Наумыча Корпелова, лысого, преждевременно состарившегося и сгорбившегося, но всегда улыбающегося человека, с примесью шутовства, учителя, промышляющего дешёвыми частными уроками. Он вспоминает, как на святках «загуляли мы у градского головы, — разный народ был: учителя, чиновники из семинаристов, певчие, — уже третий день мы пели душеполезные канты, хозяин сидел на кресле посреди залы, а мы все на стульях у стен, — мы пели, а он дирижировал и плакал. Только что мы затянули “Среди долины ровныя, на гладкой высоте...”, тенора залились вверху, хозяин чуть не навзрыд...» (IV, 67). Плакал чуть не навзрыд — почему? Вспомнил ли свою судьбу, своё одиночество, свою утрату, или просто душа его отозвалась на слова русской песни, сочувствуя другому горю и одиночеству? Причина не так и важна: «градской голова» искренен в переживаниях и реагирует на песню как русский человек.

«Гроза» Островского была в репертуаре Таганрогского театра<sup>4</sup>, и Чехов мог видеть её на сцене ещё в свои ранние годы. Знал ли он комедию Островского «Трудовой хлеб», неизвестно, но эта пьеса была не редкой в репертуаре: с 1875 по 1886 гг. «Трудовой хлеб» прошёл в частных театрах Москвы и Петербурга 18 раз, на провинциальных сценах — 67 раз<sup>5</sup> (IV, 505).

Песня Мерзлякова «Среди долины ровныя» встречается в рассказе Чехова «Тайный советник» (1886). По вечерам, «обыкновенно, когда садилось солнце и по двору ложились длинные тени», герои рассказа

<sup>4</sup> Семанова М.Л. Театральные впечатления Чехова-гимназиста // А.П. Чехов. Сб. ст. и мат.-лов. Вып. 2 / Литературный музей А.П. Чехова, г. Таганрог. Ростов-н/Д., 1960. С. 159, 174.

<sup>5</sup> В сезон 1894/1895 гг. «Трудовой хлеб» был возобновлён как в Малом, так и в Александринском театре, но в основном для утренних спектаклей (IV, 505).

усаживались на крылечке флигеля. «Учитель настраивал гитару и густым, дьячковским басом затягивал “Среди долины ровныя”». Начиналось пение. Учитель пел басом, Фёдор едва слышным тенорком, а я дискантом в один голос с Татьяной Ивановной» (С V, 135). Чехов указывает и на сферу бытования песни — как и у Островского, это далёкая провинция, усадьба Кочуевка, и на аккомпанемент, типичный для провинции, — гитару. Пришедшая из города гитара и песня из народных глубин объединились, а Чехов так точно описывает сам процесс пения, что читатель слышит это трёхголосное исполнение популярной песни Мерзлякова. В рассказе Чехова исполнение песни отражает случайно сложившуюся «идиллию» между людьми, отправленными жить во флигель, чтобы не мешали важному гостю, тайному советнику, «тоненькому, маленькому франту в белой шёлковой паре и в белой фуражке». Сам тайный советник Гундасов, заслышав пение, «всплеснул руками и весело засмеялся.

— Идиллия! — сказал он. — Поют и мечтают на луну!..» (С V, 135).

В словах тайного советника звучит большая доля иронии по отношению к поющим, ему оказываются недоступны переживания живущих во флигеле людей и само звучание песни. Да и «идиллия» у Чехова оказывается случайной, хрупкой, разрушается от бесцеремонного вторжения Гундасова в случайно сложившуюся гармонию поющих. Она уходит, и песня больше не звучит в рассказе.

Островский присутствовал в творческом сознании Чехова, когда он писал этот рассказ. Следующим произведением Чехова после «Тайного советника» стала «Литературная табель о рангах», в которой он произвёл в чины всех живых русских литераторов, соответственно их талантам и заслугам, в том числе и Островского: «*Действительные тайные советники* (вакансия). *Тайные советники*: Лев Толстой, Гончаров. *Действительные статские советники*: Салтыков-Щедрин, Григорович. *Статские советники*: Островский, Лесков, Полонский» (С V, 143). По этой литературной табели можно судить о симпатиях Чехова, предпочтениях, источниках чтения. Несомненно, Чехов не прошёл мимо открытий Островского, в частности, в использовании песни.

Интересно, что песня была настолько популярна, что присутствовала и в творческом сознании И.А. Гончарова, она встречается в неопубликованном при жизни писателя очерке «Уха» (1891). В основе занимательного, динамичного сюжета — описание рыбалки на волжском берегу. Герои отъезжают на пикник,

их передвижение, смена пространства, ритма повествования вызывают разные музыкальные исполнения. Так, покидая город С., в предвкушении радостного времяпрепровождения, съезжая с горы, расппевают: «Юность, юность, веселися. Веселись, пока цветёшь. Пой, резвися и кружися, ибо скоро ты пройдёшь!»<sup>6</sup> Обе телеги подвигались всё ближе и ближе к реке, «женщины пели то “Среди долины ровныя”, то “Я в пустыню удаляюсь”. Мужчины из другой телеги или подтягивали им, или пели унисоном “Не белы-то снеги в поле забелелися”»<sup>7</sup>. Все эти песни, как бы перетекающие из одной в другую, — грустные и лирические, об одиночестве, разлуке, а поющие, страдая, проживали в них чужую судьбу как свою.

Гончаров точно отразил переход от безудержно-радостного, торжествующего пения к лирико-печальному, минорно-задумчивому, совсем по-пушкински:

От ямщика до первого поэта,  
Мы все поём уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведём как раз. Печалию согрета  
Гармония и наших муз и дев.  
Но нравится их жалобный напев  
(«Домик в Коломне»).

Самое совершенное и оригинальное произведение А.Ф. Мерзлякова — песня «Среди долины ровныя» — стала предметом активного внимания многих русских писателей. И это не было случайностью. Песня не только помогала писателям полнее изобразить русскую провинцию, её быт и нравы, — в ней, полной народного поэтического искусства, отражались русские чувства, русская душа.

## ЛИТЕРАТУРА

*Гончаров И.А.* Уха. Очерк. URL: <http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/proza/uha.htm> (дата обращения: 27.07.2018).

*Лажечников И.И.* Беленькие, чёрненькие и серенькие. URL: <https://files.litmir.me/br/?b=286072&p=11> (дата обращения: 27.07.2018).

*Мерзляков А.Ф.* Стихотворения (Б-ка поэта). Л.: Сов. писатель, 1958. 327 с.

<sup>6</sup> Известная песня на слова И.И. Дмитриева.

<sup>7</sup> *Гончаров И.А.* Уха. Очерк. URL: <http://goncharov.lit-info.ru/goncharov/proza/uha.htm> (дата обращения: 27.07.2018).

Песни русских поэтов (XVIII – перв. пол. XIX в.) / Ред., статьи и комм. Ив.Н. Розанова. М., 1936. 492 с.

*Прохоров Е.И.* Комментарии к драме «Гроза» // Полн. собр. соч. А.Н. Островского: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 741–757.

*Семанова М.Л.* Театральные впечатления Чехова-гимназиста // А.П. Чехов. Сб. ст. и мат-лов. Вып. 2 / Литературный музей А.П. Чехова, г. Таганрог. Ростов-н/Д., 1960. С. 157–184.

*Твердохлебов И.Ю.* Примечания к «Тайному советнику» // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1985. С. 630–631.

**СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ АРИСТОТЕЛЕВСКОЙ  
ПЕРИПЕТИИ В «ЛЕСЕ» ОСТРОВСКОГО  
И «ВИШНЁВОМ САДЕ» ЧЕХОВА**

**Аннотация.** В статье сопоставляются два эпизода: эпизод с обнаружением денег Несчастливцевым в «Лесе» и эпизод с потерей и обнаружением денег Симеоновым-Пищиком в «Вишнёвом саде». Сопоставительный анализ проводится через призму того определения, что Аристотель дал перипетии в драме. Близость этих эпизодов очевидна уже на уровне предметного мотива, во многом формирующего сюжетную коллизию: в обоих случаях в центре событий деньги. И у Островского, и у Чехова перипетия наглядно демонстрирует жанровую специфику, обнажает комедию через стремительную жанровую перекодировку. Трагедийный элемент оборачивается в перипетии в комедийный. Так получается комедия новейшего времени, с лёгкостью включающая в себя элементы трагедии и с такой же лёгкостью при помощи перипетии расстающаяся с ними в пользу комического.

**Ключевые слова:** перипетия, комедия, Чехов, Островский, Аристотель.

DOMANSKY, YU.V.

**THE ROLE OF THE ARISTOTELIAN PERIPETEIA IN  
GENERATING MEANING IN OSTROVSKY'S *THE FOREST*  
AND CHEKHOV'S *THE CHERRY ORCHARD***

**Abstract.** In this article two episodes are contrasted: Neschastliltsev's discovery of money in *The Forest*, and Simeonov-Pishchikov's loss and then discovery of money in *The Cherry Orchard*. The contrastive analysis is conducted on the basis of Aristotle's definition of *peripeteia* in drama. The closeness of the two episodes is already evident in the motif of the object, which in many ways forms the plot collision: both cases center on an event related to money. In both Ostrovsky's and Chekhov's plays the peripeteia clearly demonstrates the specifics of the genre, revealing comedy through an ultra-rapid recoding of the genre. Through the peripeteia, the tragic element turns to comedy. The result is a comedy of the modern era, which easily absorbs elements of tragedy into its composition and, with equal effortlessness, thanks to the peripeteia, abandons them in favour of the comic.

**Keywords:** peripeteia, comedy, Chekhov, Ostrovsky, Aristotle.

Ещё в 1911 г. В. Боцяновский написал: «“Вишнёвый сад” — это тот же “Лес” Островского, но доживший до новых времён»<sup>1</sup>. Казалось бы, соотнесение этих двух пьес допустимо и необходимо на самых разных уровнях, однако при рассмотрении «Вишнёвого сада» через призму его литературных предшественников (и «Леса» в том числе) «пьеса Чехова чаще всего осознаётся лишь в её тематическом аспекте, её подлинно новаторская сущность оказывается при этом не раскрытой»<sup>2</sup>. Что же касается рассмотрения «Вишнёвого сада» в контексте «Леса», то тут исследователи, отталкиваясь от внешних сходств, в большей степени сосредотачиваются на различиях. В.Б. Катаев заметил, что «в типологическом плане сопоставление “Леса” и “Вишнёвого сада” может оказаться не таким уж и случайным: можно поставить вопрос о разном характере символики в пьесах Островского и Чехова. Если в “Лесе” это скорее аллегория, дословно истолковываемая в монологе Несчастливцева, то вряд ли однозначному и исчерпывающему истолкованию поддаётся символика “Вишнёвого сада”»<sup>3</sup>. Андрей Ранчин начинает статью, парадоксально названную «Вишнёвый лес», с пассажа, в котором явно сближаются две пьесы: «“Лес” Островского и “Вишнёвый сад” Чехова — сходство сюжетных ситуаций и расстановки действующих лиц в этих двух комедиях столь значительно, что никак не может быть случайным. Переключки с пьесой Островского в “Вишнёвом саду” — отнюдь не бессознательное заимствование и не произвольное совпадение. Чехов преподносит читателям-зрителям свою комедии так, словно на втором плане сцены, на её “задворках”, идёт одновременно другая драма, созданная иным автором, — называется она “Лес”, сочинитель — Александр Николаевич Островский»<sup>4</sup>. И тем не менее далее Ранчин описывает многочисленные и разноуровневые отличия одной комедии от другой и приходит к выводу о преодолении традиции Островского Чеховым, который «отбрасывает прочь как классические ампулы,

<sup>1</sup> *Боцяновский В.* «Лес» и «Вишнёвый сад» // *Театр и искусство.* 1911. № 2. С. 442–443. Цит. по: *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Моск. ун-т, 1989. 261 с. URL: Антон Павлович Чехов. Заглавие с экрана. Режим доступа: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/index.shtml> (дата обращения: 10.11.2017).

<sup>2</sup> *Катаев В.Б.* Указ. соч.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Ранчин А.* Вишнёвый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов // *Литература.* Приложение к газете «Первое сентября». 2003. № 28. URL: ВикиЧтение. Заглавие с экрана. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/40326> (дата обращения: 10.11.2017).



так и драматические типы, созданные Островским и вошедшие в театральный канон. Если главная героиня — помещица, то она не будет самодуркой и лицемеркой. Если купец — то с нежными пальцами и душой артиста <Лопухин в статье Ранчина почему-то зовётся Еремей Пантелеевич — Ю.Д.> Если воспитанница — то не обижаемая хозяйкой дома. И если герой, склонный к резонёрству, — то в своих проповедях комичный. Читательские ожидания привычного и узнаваемого пробуждаются и гаснут, как надежды на спасение вишнёвого сада. Чеховский текст как бы строится из “обломков” классических пьес и жанров, но ни один из них не властен над целым. Все ожидания привычного обмануты<sup>5</sup>. На поверхностном перечислении отличий «Вишнёвого сада» от «Леса» строится и сравнительно недавняя статья Е.Л. Мураткиной; исследовательница констатирует, пожалуй, лишь одно (кстати, весьма спорное, как вся данная статья<sup>6</sup>) сходство: «...важными композиционными скрепами оказываются символы леса и сада. У Островского и Чехова лес и сад представляют полноту жизни, её насыщенность, смысл, уходящие для изображённых героев»<sup>7</sup>.

Мы не собираемся тотально сопоставлять «Лес» и «Вишнёвый сад», не будем искать сходства и отличия двух пьес. Наша задача — соотнести два очень небольших, но внешне функционально похожих друг на друга эпизода, точнее даже — две реплики. Вот реплика Несчастливцева из финала комедии Островского:

« Н е с ч а с т л и в ц е в (*встаёт*). Тетушка, Раиса Павловна! Благодетельница рода человеческого! Не роняйте себя перед почтенным обществом! Не стыдите фамилию Гурмыжских. Я краснею за вас. У вас только и родных — я да она; она уж больше не попросит, а мне приданого не нужно. Гурмыжская не может отказать в такой сумме! Вы женщина богатая, что значит для вас эта малость! Я бедный труженик; но если б у меня были... (*Ударяет себя в грудь.*) А? Что такое? Да они есть. (*Вынимает из кармана деньги.*) Вот они! Признаться, не грех бы бедняге Несчастливцеву и покутить на эти деньги; не мешало бы ему, старому псу, и поберечь их на чёрный день» (III, 334–335).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Укажем хотя бы на то, что в самом начале статьи Е.Л. Мураткина полагает, что во фразе Астрова из «Дяди Вани» «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями» имеется в виду Несчастливцев, хотя очевидно, что чеховский доктор чуть ли не дословно процитировал самохарактеристику Паратова из «Бесприданницы».

<sup>7</sup> Мураткина Е.Л. «Лес» А.Н. Островского и «Вишнёвый сад» А.П. Чехова: Художественные переключки и композиционные соответствия // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2014. № 4. С. 142.

А вот эпизод из третьего действия чеховской комедии, где нас интересует вторая реплика Пищика:

« П и щ и к. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Т р о ф и м о в. А вы читали Ницше?

П и щ и к. Ну... Мне Дашенька говорила. А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай... Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал... *(Ощупывает карманы, встревоженно.)* Деньги пропали! Потерял деньги! *(Сквозь слёзы.)* Где деньги? *(Радостно.)* Вот они, за подкладкой... Даже в пот ударило...» (С XIII, 230).

Обе реплики — Несчастливцева и Пищика — могут быть рассмотрены как реализация приёма перипетии в аристотелевском понимании этого термина. Согласно Аристотелю, перипетия «есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в “Эдипе” [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в “Линкее” — одного ведут на смерть, а Данай идёт за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый спастся»<sup>8</sup>. Обратим внимание на то, что перипетия в приводимом Аристотелем примере из «Царя Эдипа» происходит по причине, что называется, извне: событие меняется из-за того, что коринфский вестник оказывается не только тем, кто приносит известие о смерти отца Эдипа (для Эдипа известие радостное, ведь отец скончался от старости, а не был убит, согласно предсказанию, сыном), но и тем, кто некогда подобрал маленького Эдипа в лесу и принёс в Коринф. Таким образом, Эдип, едва освободившись от проклятия через узнавание о естественной смерти отца, тут же вновь начинает страшиться предсказания, ибо узнаёт от вестника, что умерший отец не был ему родным. То есть причина произошедшей перипетии не в поведении или характере Эдипа, а во внешнем относительно Эдипа мире. И по Софоклу получается, что человека ведут по жизни некие внешние силы<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Аристотель*. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 23.

<sup>9</sup> Второй пример разобрать не представляется возможным: речь, видимо, идёт о трагедии ученика Аристотеля Феодекта «Линкея» (заглавный герой — муж, которого пощадила в брачную ночь одна из Danaid, когда её 49 сестёр убили своих мужей — 49 братьев Линкея). Трагедия эта не сохранилась. И хотя по аристотелевскому примеру видно, что Данай собирается кого-то (согласно известному сюжету, как раз Линкея, но из изложения Аристотеля это нельзя

Теперь посмотрим на указанные реплики с перипетиями в «Лесе» и «Вишнёвом саде» в плане их соотношения друг с другом. Близость этих эпизодов очевидна уже на уровне предметного мотива, во многом формирующего сюжетную коллизию: в обоих случаях в центре событий деньги. Г.И. Романова, проанализировав мотив денег в нескольких классических русских комедиях XIX в. («Недоросль» Д.И. Фовизина, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Свои люди — сочтёмся!» А.Н. Островского), пришла к выводу, что в них данный мотив «наряду с другими мотивами играет важную роль в их сюжете, композиции, в художественном мире, мотивируя развитие действия и поступки персонажей, вносит важный штрих в обрисовку характеров действующих лиц, является основой комических несоответствий и комедийных ситуаций, острот и каламбуров»<sup>10</sup>. Это наблюдение можно спроецировать и на рассматриваемые нами комедии — на «Лес» и «Вишнёвый сад». Хотя что касается чеховской пьесы, то тут Г.И. Романова отмечает и уникальные в контексте классической комедии особенности, в частности, то, что «мотив мелких денег — их вечной нехватки, заимствования, выигрыша, возврата долга, попрошайничества — звучит в каждой сцене пьесы. <...> Деньги в пьесе — вещь <курсив цитируемого автора. — Ю.Д.>, объединяющая персонажей: деньги переходят из рук в руки, их занимают, отдают, подают, предлагают, получают (как Петя — за перевод). Это одна из основных нитей, из которых соткано полотно комедии»<sup>11</sup>. Представляется, что похожим образом можно охарактеризовать и «Лес» Островского. Но вернёмся к интересующим нас эпизодам.

Перипетия в рассматриваемой реплике Несчастливцева строится на взаимодействии собственно текста реплики, то есть того текста, что звучит со сцены, и паратекста — жестовых ремарок, сопровождающих реплику: «Ударяет себя в грудь» и «Вынимает из кармана деньги». Именно на эти ремарки и часть реплики, что между ними («А? Что такое? Да они есть») и приходится собственно сама точка перипетии как смены состояния персонажа и всей ситуации на противоположную. Первый жест («Ударяет себя в грудь») в соответствии с предыдущей частью реплики Несчастливцева изначально являет собой трагический жест трагика (простите за

---

утверждать однозначно) убить, но в результате гибнет сам, а тот, кто должен был погибнуть, остаётся жив; всё же мы не знаем, что стало причиной этой перипетии, можем только предполагать, что это было какое-то внешнее вмешательство: «вследствие хода событий».

<sup>10</sup> Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе XIX века: Уч. пособие. М.: Флинта, 2006. С. 149.

<sup>11</sup> Там же. С. 151.

тавтологию): герой ударяет себя в грудь от безысходности (либо, что совсем не исключается, разыгрывает безысходность согласно своему амплуа, то есть этот жест можно толковать и, соответственно, представлять на сцене вариативно). Однако обнаруженные при этом жесте деньги и формируют собственно перипетию, то есть предметная деталь призвана поменять и настроение героя, и всю ситуацию на противоположную, по большому счёту — в пределах одной реплики осуществить жанровую перекодировку: только что ситуация была трагической, ведь мольба Несчастливцева вряд ли могла подействовать на Гурмыжскую, но в один миг превратилась в комическую ситуацию, когда финал принял статус нарочито благополучного. То есть аристотелевская перипетия стала в пределах реплики точкой перехода из одного жанра в другой.

Кроме того, перипетия в данном эпизоде обнажила и особый статус героя. Г.И. Романова относительно мотива денег в пьесе Островского «Свои люди — сочтёмся!» отметила: «Развитие событий в комедии подтверждает мысль о несовместимости денег и чувства, опровергает отвлечённые “чувствительные” представления: там, где финансы и “дело”, там нет места для сантиментов, души, сердца, слёз и проч.»<sup>12</sup>. Данное наблюдение с «Лесом» соотносится лишь отчасти; во всяком случае, что касается Несчастливцева, то тут как раз мотив денег не только не редуцирует чувство, а, напротив, актуализирует душу и сердце, что как раз отчётливо эксплицировано в рассматриваемой нами реплике с перипетией. В этой реплике сосредоточилась, как бы свернулась, сконтаминировалась итоговая функция Несчастливцева. Андрей Ранчин относительно этой функции персонажа заметил: «Несчастливцев как актёр в мире зрителей, обычных людей — это *deux ex machina*, разрешающий неразрешимое, развязывающий-таки гордиев узел драматического сюжета и превращающий трагический конец для Аксюши и Петра в радостный финал»<sup>13</sup>. Вот тут и кроется важнейшее отличие перипетии у Островского от того, как толковал её Аристотель: по Аристотелю перипетия вторгалась в жизни людей извне, по воле рока ситуация менялась на противоположную, а человек лишь признавал случившееся; у Островского же в рассмотренной реплике сам человек породил перипетию, сам оказался властителем своей судьбы и судеб тех людей, что ему доверились, то есть человек выступил в привычной древним роли рока. Думается, это изменение носит принципиальный характер и указывает на авторские представления

<sup>12</sup> Там же. С. 148.

<sup>13</sup> Ранчин А. Указ. соч.

о человеке и его месте в мире. Возможно, ради этого и случилась та самая точечная жанровая перекодировка, о которой мы сказали выше.

Похожим образом оформляется и перипетия в рассматриваемой реплике чеховского Пищика. Как и в реплике Несчастливцева, перипетия здесь формируется через взаимодействие ремарок и собственно текста реплики: «Сто тридцать уже достал... (*Ощупывает карманы, встревоженно.*) Деньги пропали! Потерял деньги! (*Сквозь слёзы.*) Где деньги? (*Радостно.*) Вот они, за подкладкой...» Только если у Островского ремарки были жестовыми, то у Чехова они и жестовые, и интонационные. И ещё одно важное отличие: в реплике Пищика мы видим подряд две перипетии: сначала это переход от благополучной ситуации (достал деньги) к ситуации совершенно противоположной, трагической (деньги пропали), а следом обратный переход — от трагедии к комедии: деньги нашлись. Примечательно, что эти два жанровых перехода маркированы антистетичными относительно друг друга интонационными ремарками: «сквозь слёзы» знаменуют стремительно вторгшуюся трагедию, а «радостно» — её редукцию и воцарение комедии.

В жанровой перекодировке в реплике Пищика участвует предметная деталь, та же самая, что и в «Лесе»: деньги. Г.И. Романова обратила внимание на то, что в «Вишнёвом саде» «даже странные надежды (мечта выиграть двести тысяч рублей) отчасти сбываются — в судьбе Пищика как бы реализуются общие надежды на чудо, на то, что деньги могут свалиться с неба»<sup>14</sup>. Вообще же Пищик в системе персонажей чеховской пьесы занимает уникальное относительно мотива денег положение — практически всё, что Пищик говорит и делает, не просто соотносится с деньгами, а в основе своей имеет деньги. Персонаж получился нарочито трагикомический (если понимать комедию как чужую трагедию). И эпизод с потерей Пищиком денег — тому подтверждение. Зритель может посочувствовать персонажу, как, например, герой-рассказчик в романе Андрея Геласимова «Год обмана», оказавшийся на репетиции «Вишнёвого сада», но до определённого момента уверенный, что это обычный житейский разговор:

« — Деньги пропали! — еле слышно выдохнул он. — Потерял деньги!

Все с тревогой посмотрели на него. Он начал лихорадочно обшаривать свои карманы. Лицо его стало белым как полотно. Мне даже показалось, что на глазах у него заблестели слёзы.

<sup>14</sup> Романова Г.И. Указ. соч. С. 152.

— Где деньги? — бормотал он. — Куда они пропали?

Все сидевшие за столом застыли в напряжённом ожидании. Даже я начал волноваться. Хотя, казалось бы, мне-то что? Я этого мужика видел первый раз в жизни»<sup>15</sup>.

Впрочем, сочувствие отнюдь не мешает тому, что зритель может и посмеяться над Пищиком: одно (посочувствовать) не только не исключает другого (посмеяться), а и благополучно сочетается друг с другом, формируя тем самым одну из важных особенностей комедии Чехова вообще. И Симеонов-Пищик оказывается своего рода гротескным средоточием этой особенности — неразрывного синтеза трагедии и комедии, а иногда — лёгкого и стремительного перехода от одного жанра к другому и обратно, как это случилось в двух перипетиях в пределах одного эпизода с потерей и обнаружением денег; здесь данный персонаж как раз и проявился как гротескно трагикомический в полной мере. Перипетии способствовали такому проявлению. Наконец, у Чехова, как и у Островского, перипетия, если сравнивать с аристотелевской её трактовкой, обрела иной характер: человек теперь сам в состоянии комедию превратить в трагедию, а трагедию в комедию, даже такой человек, как Пищик. Согласимся, что это отличие от Аристотеля позволяет сделать вполне определённые выводы о чеховском мироощущении, о той его части, которая касается степени участия человека в формировании своей судьбы.

И, конечно, стоит обратить внимание на принципиальное отличие двух рассмотренных эпизодов относительно друг друга в событийных рядах пьес: в «Лесе» реплика Несчастливцева является развязкой всей комедии, в «Вишнёвом саде» реплика Пищика — всего лишь микроэпизод из самой середины. Однако и тут всё не так просто, как на первый взгляд кажется. Дело в том, что у Симеонова-Пищика совершенно особая роль и в системе персонажей чеховской комедии, и в системе событий: в этом действующем лице своеобразно сосредоточились важные элементы проблематики всего произведения, связанные прежде всего с финансовыми сторонами бытия; как результат, происходящее с Пищиком (вернее, то, о чём он рассказывает) проецируется на основной событийный ряд пьесы. О функциях этой проекции возможен и необходим отдельный разговор, пока же только можно сказать, что рассмотренная реплика с потерей и обнаружением денег персонажем выполняет в сюжете важную роль, выступая контаминацией той его части, где не просто

<sup>15</sup> Геласимов А. Год обмана. М.: О.Г.И., 2003. С. 143-144. Подробнее см.: Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова: Монография. Тверь: «Лилия Принт», 2005. С. 127–147.

деньги выступают движущей силой, а показывается способность денег к стремительному появлению и столь же стремительному исчезновению. То есть два рассмотренных эпизода в двух пьесах относительно событийных рядов не так уж и далеки друг от друга, как может показаться.

Итак, мы попытались доказать, что основанные на предметном и сюжетообразующем мотиве денег стремительные перипетии в «Лесе» и «Вишнёвом саде», во-первых, показывают авторские представления о месте человека в мире, что видно из отличий перипетий у русских драматургов от аристотелевской трактовки этого понятия, а, во-вторых, наглядно демонстрируют жанровую специфику двух пьес, обнажают комедийную доминанту через стремительную жанровую перекодировку, когда трагедийный элемент не только нарочито редуцируется, но и оборачивается благодаря перипетии в комедийный.

Впрочем, по поводу первого пункта возможны возражения, ведь относительно реализации авторских представлений о воле человека, о степени его участия в собственной судьбе можно предложить и совершенно иное по сравнению с означенным толкование — можно сказать, что рассмотренные перипетии с Несчастливцевым и Пищиком являются проявлением воли высших сил: человек только думает, что он сам организует свою судьбу, однако это не более чем иллюзия; на самом же деле человеком целиком и полностью владеет нечто внешнее, постороннее, если угодно — рок; и это внешнее, постороннее заставляет человека стремительно менять настроение, состояние, отношение к себе и жизни, создавая при этом иллюзию того, что человек делает это сам, по собственной воле. Такая трактовка рассмотренных перипетий тоже, согласимся, не лежит за пределами авторских представлений о человеке и его месте в мире.

Между тем, и данное толкование, как и отмеченное ранее и противоположное ему, работает на заявленное понимание жанровой специфики обеих пьес, на возможность экспликации комедийного, особенно явно проступающего в контексте нарочитой редукции трагедийного. Так получается комедия новейшего времени, с лёгкостью включающая в себя элементы трагедии и с такой же лёгкостью расстающаяся с ними в пользу комического. Лёгкости же такой жанровой перекодировки, способной уместиться даже в пределах одной небольшой реплики, как раз и помогает использование древнего приёма стремительной перипетии.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аристотель*. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 320 с.

*Геласимов А.* Год обмана. М.: О.Г.И., 2003. 264 с.

*Доманский Ю.В.* Вариативность драматургии А.П. Чехова: Монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. 160 с.

*Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Моск. ун-т, 1989. 261 с.

*Мураткина Е.Л.* «Лес» А.Н. Островского и «Вишнёвый сад» А.П. Чехова: Художественные переключки и композиционные соответствия // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2014. № 4. С. 140–143.

*Ранчин А.* Вишнёвый лес: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 2003. № 28.

*Романова Г.И.* Мотив денег в русской литературе XIX века: Уч. пособие. М.: Флинта, 2006. 216 с.



## МОТИВ «ВЕСЕЛЬЯ» И ФУНКЦИИ СМЕХА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА

**Аннотация:** Сравнительный анализ функций смеха и мотива «веселья» в произведениях Островского и Чехова позволяет говорить о них как важных слагаемых антропологии писателей и их философии жизни. Разные доминанты в антропологических рефлексиях и миропонимании Островского и Чехова определяют и различия в семантике «веселья» и функциях смеха в их произведениях: по преимуществу отрицательные и демонические коннотации мотива «веселья» у Островского и двойственное отношение к смеху и «веселью» у Чехова.

**Ключевые слова:** мотив веселья, функции смеха, Островский, «Последняя жертва», «Бесприданница», «Красавец-мужчина», Достоевский, «Бесы», Чехов, «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Три сестры», «Архиерей».

MOKINA, N.V.

## THE MOTIVE OF “MERRIMENT” AND THE FUNCTIONS OF LAUGH IN THE WORKS BY OSTROVSKY AND CHEKHOV

**Abstract:** The comparative analysis of the functions of laugh and the motive of “merriment” in the works by Ostrovsky and Chekhov allows to consider them as important components of the writers’ anthropology and philosophy of life. Different dominants in the anthropological reflections and worldview of Ostrovsky and Chekhov determine also the differences in the semantics of “merriment” and the functions of laugh in their works. The motive of “merriment” has mostly negative and demonic connotations in the works by Ostrovsky, while Chekhov has an ambivalent attitude towards laugh and “merriment”.

**Keywords:** motive of “merriment” functions of laughter, Alexander Ostrovsky, *The Last Victim*, *Without a Dowry*, *The Handsome Man*, Dostoyevsky, *The Possessed*, Anton Chekhov, *A Boring Story*, *The Story of an Unknown Man*, *Three Sisters*, *The Bishop*.

Утверждение Подростка у Достоевского, что смех, «весёлость — самая выдающая человека черта, с руками и ногами»<sup>1</sup>, скорее всего, разделяемое и автором романа (о чём свидетельствует поразительное разнообразие особенных улыбок или особенного смеха всех героев Достоевского), можно признать своего рода универсальным путём к познанию сущности человека, в том числе

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. Л., 1975. С. 285.

и человека изображённого — литературного героя. Но, думается, не только. Анализ причин смеха, особенно если эти причины устойчиво повторяются в описаниях и внешне, и внутренне непохожих героев разных произведений писателя, открывает значимые аспекты антропологии этого писателя. В свою очередь, сравнивая восприятие «человека смеющегося» прозаиками или драматургами, представляющими разные литературные эпохи, можно увидеть как динамику доминирующих взглядов — на природу человека и на мотивирующие его поведение и жесты факторы, так и изменения «привычных и ходовых моральных норм»<sup>2</sup>, которые более или менее отчётливо отражаются и в смехе литературных героев, и в оценке этого смеха их создателем.

Итак, почему смеются герои Островского и Чехова? Учитывая многоаспектность проблемы и оставляя за рамками традиционные исследования причины смеха, не раз привлекавшие внимание литературоведов, обратимся только к причинам нетрадиционным: когда у героев — «смеющихся субъектов» — нет «смешных объектов»<sup>3</sup>, и они смеются над тем, над чем смеяться нельзя: над чужими несчастьями и даже чужой смертью<sup>4</sup> или над своими несчастьями. Такой странный смех — а он часто звучит в произведениях Островского и Чехова, особенно поздних, — не выполняет традиционную функцию: он не выражает душевное веселье героев и не призван пробудить ответный смех — у зрителей или читателей. Его нельзя считать и примером антиповедения<sup>5</sup> — и сами смеющиеся герои, и другие персонажи не воспринимают подобное смеховое поведение как проявление анти-идеала. Причины странного смеха — иные: они определяются сущностью человека (или, во всяком случае, русского человека), безусловно, по-разному истолковываемой писателями, и, следовательно, открывают возможность понять «русского человека Островского» и «русского человека Чехова».

Персонажи, которые «из чужого горя для себя спектакль делают» (IV, 389), причем всегда — «комедию», достаточно устойчиво встречаются в пьесах Островского. Можно даже сказать, что желание «комедию себе на потеху состроить» (II, 518), посмеяться

---

<sup>2</sup> Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: 2007. С. 434.

<sup>3</sup> Пропп В.Я. Собр. трудов. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: 1999. С. 21.

<sup>4</sup> Там же. С. 26.

<sup>5</sup> Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М.: 1985. С. 326–336.

над ближними и дальними — одна из доминант в психологическом рисунке образов героев Островского и важнейший мотив их поступков, а, следовательно, и один из основных источников сюжетных коллизий в пьесах разных лет и разных жанров: «Шутники» (1864)<sup>6</sup>, «Бешеные деньги» (1870), «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1877), «Последняя жертва» (1878), «Бесприданница» (1879), «Красавец-мужчина» (1883), «Без вины виноватые» (1884).

Эти коллизии в пьесах Островского могут обретать и социальный аспект, являться одной из форм проявления социального конфликта *богатых* и *бедных*: шутники нередко делают своими жертвами «униженных и оскорблённых» (например, в «Шутниках», в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», в «Бесприданнице»). Но социальный аспект акцентируется не в каждой пьесе: в некоторых комедиях «потеха», устраиваемая над одним из героев («деловым человеком» Васильковым в «Бешеных деньгах», «красавцами-мужчинами» Дульчиным в «Последней жертве» или Окоёмовым в «Красавце-мужчине»), представлена как принятая в обществе «норма» смехового поведения.

На соответствие такого смеха «нормам» русской жизни могут имплицитно указывать и упоминания персонажами подобных же «потех», выступающих «фоном» для основной коллизии (особенно масштабен такой «фон» в «Шутниках» и «Последней жертве»), и неизменный страх героев перед подобными «шутками», и даже восприятие своей *беды* как чужой *шутки* (IV, 396) или повода для такой *шутки* (IV, 409). Но в поздних комедиях «русские» коннотации такой «потехи» могут и эксплицитоваться. «Русский человек любит посмеяться над ближним, и смеётся безжалостно» (V, 351), — говорит одна из героинь комедии «Красавец-мужчина», устроившая шутку-возмездие над «красавцем-мужчиной», который и сам любит жить «весело» (V, 315), «потешаясь» над знакомыми.

Можно отметить ещё один аспект в отношении Островского к смеху и шуткам его героев над ближними и дальними: мотивы «потехи» всё очевиднее обнаруживают и демонические коннотации. В «сценах» «Шутники» смех над «униженными и оскорблёнными» ещё не демонизировался так явно (демонические коннотации содержал только мотив ложного сватовства-ряженья<sup>7</sup>): издевательские шутки осмыслились, прежде всего, как «норма» поведения «недоростков», принятая в определённой социальной

<sup>6</sup> Здесь и далее указываются даты публикации пьес А.Н. Островского.

<sup>7</sup> Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: 2002. С.683–684.

среде, знак дурного воспитания. Избавление от злых насмешек сами жертвы видели в перемене своего социального положения. «Будем жить богато да весело, а главное — не будем ни в ком нуждаться, так и перестанут над нами шутить» (II, 541), — утверждал в финале Оброшенов — жертва шутников-«недоростков», и, скорее всего, его надежды разделял и автор. Характерно, что в этом высказывании «веселье» ещё противопоставляется «шуткам». В более поздних пьесах злые шутки становятся условием «веселья», а само «веселье» шутников демонизируется и является не реакцией на зло жизни<sup>8</sup>, а — чаще — одним из проявлений зла.

В «Бешеных деньгах», кроме говорящей фамилии инициатора «комедии»-«потехи» Глумова (содержащей, в том числе, аллюзии на «глумы» скоморохов, осуждаемые православной церковью)<sup>9</sup>, используются и другие приёмы, имплицитно указывающие на демонизм «веселья»: синонимом слова «веселиться» оказывается слово «беситься» (III, 196), а «веселье» признаётся невозможным без *обмана (лжи)* и «*бешеных денег*» — мотивов, как правило, сопутствующих демоническим персонажам.

Ещё более масштабным становится диапазон демонических мотивов в пьесах конца 1870 – первой половины 1880-х гг.: это мотивы клеветы, обмана-лжи, в том числе, и обмана-искушения, ложного обещания свадьбы, традиционно связанные с образами дьявола или чёрта<sup>10</sup>. В комедии «Последняя жертва» (1878) шутка, основанная на обмане-искушении, является одним из источников почти всех сюжетных коллизий (как развёртывающихся на глазах у зрителя, так и упоминаемых персонажами): кредиторы шутят, заманивая богатую вдову или богатую наследницу женихом-красавцем, обманом заставляя расплачиваться по его поддельным векселям (IV, 366). Шутят и над красавцами-женихами, обманывая их ложной надеждой жениться на невесте-миллионерше и называя такой обман «хорошим, смешным делом» (IV, 349).

В этой же комедии мотиву «веселья» сопутствуют и традиционно демонические мотивы карточной игры и «бешеных денег»<sup>11</sup>. Дульчин «шутит», когда проигрывает деньги и «бросает тысячу, две на стол» (IV, 347). Но смеются и над Дульчиным — обманывающие его «шулера» (IV, 409). На демонизм Дульчина и игроков указывают и устойчивые приметы дьявола — хохот и свист, например, в сцене карточной игры, которую рисует богатый купец Прибытков,

<sup>8</sup> Карасёв Л.В. Философия смеха. М.: 1996. С. 14, 17.

<sup>9</sup> Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. СПб.: 2008. С. 43.

<sup>10</sup> Никитина А.В. Русская демонология. СПб.: 2006. С. 371.

<sup>11</sup> Там же. С. 363–364.

объясняя свой отказ дать Юлии, считающей себя невестой Дульчина, деньги: «Тут, может быть, каждая копейка оплакана, прежде чем она попала в мой сундук <...>. А ваш любовник бросит их в трактире со свистом, с хохотом, с хвастовством» (IV, 355).

Отметим и ещё одну коннотацию смеха в этой пьесе, но смеха над своей бедой, — танатологическую, наиболее акцентированную в эпизодах, связанных с Юлией Тугиной. Узнав о помолвке Дульчина с другой невестой, Юлия «тихонько смеётся», в полубреду представляя картину страшной свадьбы, где рядом с женихом будут сидеть две невесты (IV, 396). Этот смех-«бред» героини кажется «близким к смерти» Прибыткову, одному из свидетелей этой сцены (IV, 396). Танатологические коннотации «тихого смеха» поддерживаются и упоминанием цвета подвенечного платья самой Тугиной на воображаемой ею страшной свадьбе — сероватого или желтоватого (IV, 396), и разговорами о смерти Юлии (IV, 408, 409).

Такая актуализация негативного отношения писателя к «веселью» и смеху, их демонизация соответствует национальной традиции<sup>12</sup>, но, возможно, объясняется и непосредственным влиянием на Островского одного из литературных источников. Можно предположить, учитывая внимание Ф. Достоевского и Островского к произведениям друг друга<sup>13</sup>, что новый импульс к демоническим коннотациям мотива «веселья» и функциям смеха в пьесах Островского, созданных в конце 1870 – начале 1880-х гг., даёт и роман Достоевского «Бесы» (1871), сюжетные коллизии которого отзываются, прежде всего, в «Бесприданнице»: история Ларисы Огудаловой, увезённой «красавцем-мужчиной» Паратовым и убитой после объяснения с Паратовым «светлой летней ночью», представляет параллель судьбе Лизы Тушиной, тоже увлечённой «красавцем» — Ставрогиным, и тоже убитой после объяснения и разрыва с ним.

Но «общие точки» «Бесприданницы» с романом Достоевского не менее очевидны и в отношении к «человеку смеющемуся» и его «веселью». В «Бесах», рисуя картину «повальной психической эпидемии», охватившей страну<sup>14</sup>, и представляя эту «эпидемию» как

<sup>12</sup> Панченко А.М. Я эмигрировал в Древнюю Русь. С. 149 и след.

<sup>13</sup> Лотман Л.М. Островский и литературное движение 1850–1860-х годов // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л.: 1974. С. 108–110; Кибальник С.А. А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский (Ещё раз о статье М.М. Достоевского «Гроза. Драма в 5 действиях А.Н. Островского») // Щельковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А.Н. Островского: Сб. ст. Кострома, 2014. С. 151–164.

<sup>14</sup> Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М.: 1967. С. 149.

этап вечной борьбы сил добра и зла за души людей, Достоевский одной из примет «психической эпидемии» делает «дикое веселье». Мотивы «веселья» и смеха сопутствуют повествованию о жителях «беснующейся провинции» (по выражению В.А. Туниманова) и доминируют в ключевых эпизодах романа. «Все тогда только хохотали и тешились, а останавливать было некому»<sup>15</sup>, — свидетельствует Хроникёр, герой-рассказчик «Бесов», описывая страшные и кощунственные шутки (над «униженными и оскорблёнными», над самоубийцами и иконами), которые веселят жителей города. «Разумеется, все хохотали», «все смеются»<sup>16</sup> — это лейтмотив в описании «здесьних нравов», а кощунственность и чрезмерность этого смеха отчётливо указывают на его демонизм.

Смех является и одной из доминант в психологическом рисунке образов основных героев романа, прежде всего — Ставрогина и его «частичного» двойника Петра Верховенского. Эта «пара» (красавец и его смешной и одновременно страшный спутник-шут) — явный вариант «пары» Фауст и Мефистофель (и их фольклорных и литературных двойников), несомненно, даёт импульс к обновлению образной системы Островского: в его пьесах конца 1870-х – первой половины 1880-х гг. ключевую роль начинают играть «красавцы-мужчины» и их спутники-шуты (или спутники-искусители), более или менее отчётливо отмеченные демонизмом: Дульчин и Дергачёв («Последняя жертва»), Паратов и Вожеватов («Бесприданница»), Окоёмов и Лупачов («Красавец-мужчина»).

В романе Достоевского смеховое поведение этих «частичных» двойников различно, но их объединяет именно постоянный смех. Автор подчёркивает «всегдашнюю усмешку» на лице Петра Верховенского-Мефистофеля<sup>17</sup>: младший Верховенский «обыкновенно» «никогда не казался серьёзным, всегда смеялся, даже когда злился <...>»<sup>18</sup> «Заряжен смехом» и Ставрогин, интерпретируемый исследователями не только как вариация образа Фауста, но и как «воплощение “великого и грозного духа” тьмы», явленного «в процессе его превращения в реальную человеческую личность, исторически и социально определённую»<sup>19</sup>. В последние недели жизни Ставрогина «официальная усмешка» сменяется у него

<sup>15</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: 1974. С. 249.

<sup>16</sup> Там же. С. 251.

<sup>17</sup> *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // *Иванов Вяч.* По звёздам. Борозды и межи. М.: 2007. С. 336.

<sup>18</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. С. 237, 378, 383 и др.

<sup>19</sup> *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л.: 1974. С. 308.

«ужасным» желанием смеяться, «всё смеяться, беспрерывно, долго, много»<sup>20</sup>.

Думается, роман-трагедия Достоевского, где «веселье» и смех описываются как приметы бесовского наваждения, действительно актуализирует демонические коннотации смеха и мотива «веселья» — одного из устойчивых сюжетообразующих мотивов в пьесах Островского конца 1870-х – первой половины 1880-х гг. Однако, в отличие от Достоевского, «веселье» своих героев Островский представляет не только как наваждение, не только как одно из проявлений сил зла в их борьбе за душу человека, но и как устойчивую примету, «норму» русской жизни.

Но характерно, что в комедиях Островского те, которые проповедают «весёлую жизнь» как «норму» и устраивают свои «комедии», могут быть наказаны. Наказание — в превращении шутников в «смешных людей», а их «позора» — в повод для смеха (V, 351), причём и автор, несомненно, считает смех-возмездие «хорошим, смешным делом» (IV, 349), о чём свидетельствует сюжетная динамика: «позор» шутников, как и спасение их жертв от новых «шуток», — слагаемые благополучного финала.

Можно сказать, что в комедиях Островского действует своего рода закон возмездия за шутки, сущность которого позднее сформулирует один из героев-шутников чеховского «Рассказа неизвестного человека»: «Чему посмеяхомся, тому же и послужиша» (С VIII, 155), может быть, перефразируя не только известную пословицу (С VIII, 485, примеч.), но и более суровую Евангельскую заповедь: «Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и възрыдаете» (Лк 6: 25). Действительно, те герои комедий Островского, которые смеялись над ближним, сами оказываются предметом насмешки. Но в драме, прежде всего, в «Бесприданнице», этот закон не действует: наказаны не «весельчаки», а жертвы их «веселья», и оттого «веселье» кажется ещё более жестоким и страшным.

В «Бесприданнице», как и в некоторых комедиях («Шутники» и «Правда — хорошо, а счастье лучше»), смеховое поведение героев отражает не только нравственные «нормы», но и социальные законы, по которым живёт общество: «веселье» богатых купцов обязательно предполагает «потеху» над ближним и его унижение. Но одновременно смех и «веселье» представлены и как знак власти над человеком демонических сил.

Тему «весёлой жизни» задаёт Вожеватов, самый смеющийся из всех героев, — «шут», как его называет Огудалова (V, 30). И у

<sup>20</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. Л.: 1974. С. 231.

этого «смеющегося субъекта» (имеющего немало «общих точек» с «бесом» Петром Верховенским, которого тоже называют «шутом»<sup>21</sup>) нет «смешного объекта»<sup>22</sup>. То, что кажется герою смешным, на самом деле является «страшным». Смеясь, он рассказывает о любящей «весело пожить» Огудаловой (V, 13) и о несчастиях трёх её дочерей. Для Вожеватова «потехой» (V, 13) становится смерть сестры Ларисы, зарезанной ревнивым мужем. Ему смешно, что Лариса «чуть не умерла с горя», когда уехал Паратов (V, 15), «смешным» кажется «положение» Ларисы, у которой «слезинки на глазах», «видно, поплакать задумала, а маменька улыбаться велит» (V, 15). Он смеётся, рассказывая о «скандалище страшном»: аресте жениха-кассира в доме Огудаловых (V, 15). Смех героя вызывает попытка самоубийства Карандышева («Только насмешил всех») или его ревность («А то вот потеха была <...>»), смешна ему и радость Карандышева, ставшего женихом Ларисы: «Ещё как рад-то, сияет, как апельсин. Что смеху-то!» (V, 16).

Характерно, что в драме сами герои-шутники различают «веселье» и «потеху», «весёлых» и «потешных». Слово «весело» звучит, когда речь идёт о самих шутниках. Паратов, рассказывая Огудаловой о своём разорении, подчёркивает: «<...> весёлого расположения духа не утратил», «живу весело» (V, 40). «Как можно веселей» собирается он провести в Бряхимове последние дни перед женитьбой на наследнице золотых приисков (V, 26). Мотив смеха сопутствует и воспоминаниям Паратова о его любви к Ларисе: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе, — вот бы людей-то насмешил. Да, разыграл было дурака» (V, 28).

Слова «потеха» и «потешный» относятся к тем, кто является для Паратова источником «веселья». Разность между словами подчёркивается в разговоре Паратова и Вожеватова об актёре Счастливице, спутнике-шуте Паратова. Отвечая на вопрос, хороший ли актёр Счастливец, Паратов возражает: «Ну нет, какой хороший! Он все амплуа прошёл и в суфлёрах был, а теперь в оперетках играет. Ничего, так себе, смешит». «Значит, весёлый?» — спрашивает Вожеватов. Ответ Паратова и позволяет понять разные «социальные» коннотации слов: «Потешный господин» (V, 26). «Потехой» Паратов называет и задуманное им унижение Карандышева: «Да погоди, дружок, я над тобой, дружок, потешусь» (V, 48).

Желание посмеяться над человеком (V, 48) и ответное желание отомстить обидчикам и посмеяться над ними (V, 38) — доминируют

<sup>21</sup> Там же. С. 408.

<sup>22</sup> Протт В.Я. Собр. трудов. Проблемы комизма и смеха. С. 21.



в мотивации поведения героев этой пьесы, причём «степень» «веселья» зависит и от «степени» унижения объекта «потехи». Так, чтобы сделать «потеху» над Карандышевым «лучше», то есть (как объясняет сам Паратов) ещё «смешнее» (V, 64), Паратов, предложивший издевательский тост в честь Карандышева как «счастливейшего из смертных», увозит с собой Ларису, не дождавшись её жениха, отправившегося за шампанским (V, 64).

Мысль о кощунственности или демонизме «веселья» имплицитно содержится и в признаниях Паратова, что для него нет ничего «заветного» (V, 26), в именовании Вожеватова «шутком» (V, 30), в сравнении смеха Паратова со смехом героя «Роберта-дьявола» Бертрама, духа зла (V, 56), а глаз Паратова — с глазами героини лермонтовского стихотворения «К портрету» (V, 76), образ которой наделён демонической «тьмой». О кощунственности «шутки» Паратова, обманувшего Ларису надеждой на брак с ней, говорит и Лариса: «Безбожно, безбожно!» (V, 76).

Двойственно отношение к «веселью» самой Ларисы, и, думается, эта двойственность обнаруживает и душевные противоречия героини, её внутреннюю драму, и одновременно также указывает на противоречивую природу «веселья» в драме. В ответ на обвинения Карандышева, сравнившего жизнь в доме её матери с цыганским табором, Лариса и обижается, возражает («может быть, и цыганский табор; только в нём было, по крайней мере, весело»), и оправдывается («Разве мне самой такая жизнь нравилась?»), и даже защищает эту жизнь: «Цыганский табор... Да, это, пожалуй, правда... Но в этом таборе были и хорошие, и благородные люди» (V, 20–21). Но она и мечтает убежать от этой жизни, говорит о «скромной семейной жизни» как «рае» (V, 21) или даже противопоставляет свою настоящую жизнь и жизнь в деревне как ад и рай: «для меня после той жизни, которую я здесь испытала, всякий тихий уголок покажется раем» (V, 34). Демонические коннотации, связанные с образами цыган (в этой драме являющимися не только метафорическими знаками определённого образа жизни, но и реальными участниками «веселья» Паратова), также имплицитно включают мысль о «безбожности» «веселья», от которого стремится уйти, но к которому и тянется Лариса.

Символический смысл обретают слова Ларисы, умирающей под «громкий хор цыган», запевших песню: «Пусть веселятся, кому весело» (V, 84). Эти слова — не только о цыганском веселье, они относятся и к той «весёлой жизни», которая напоминает «цыганский табор». Лариса как будто и прощает этими словами Паратова, и

признаёт неизменность законов жизни или даже вновь защищает эту жизнь. А возможная аллюзия на слова, сказанные Лизой Тушиной при прощании с «красавцем» Ставрогиным: «Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь»<sup>23</sup>, — позволяет увидеть и её одержимость силами зла.

Исследователи драматургии Островского видели одну из важнейших её особенностей, дающих импульс к формированию «новой драмы», — в «сопряжении “духа времени” и попыток понять вечные тайны человеческой души, прямой правдивости с поэтической идеальностью» (V, 478, коммент.), в синтезе «двух содержательных пластов» — конкретно-исторического и «панпсихологического», «вечного»<sup>24</sup>. Формы репрезентации такого синтеза «сути времени» и универсальных законов человеческого существования в «Бесприданнице», как позднее и в пьесах Чехова, восходят к поэтике классического романа. Это не только символические мотивы (птицы, решётки и т. д.), отмеченные влиянием «тайной символики», характерной для поэтики «Анны Карениной» (V, 481, коммент.). Значимым для Островского (как позднее и для Чехова) становится и акцентирование символической функции времени и места начала и финала драмы героев — приёма, ключевого в истории главной героини «Анны Карениной» или героев поздних тургеневских романов и повестей: драма Ларисы начинается в полдень у решётки, закрывающей обрыв «над пропастью» (V, 78), и завершается там же ночью, причём и время, и место действия содержат демонические аспекты.

Прозаическое происхождение имеет и сложный психологический рисунок образов, в частности, неоднозначность смехового поведения героев: несовпадение того, *что* говорится персонажем, и того, *как* это говорится, трудно объяснить только очевидными для зрителя душевными противоречиями персонажа. Глубинные смыслы этого несовпадения, как и дополнительные значения опорного в «Бесприданнице» мотива «веселья», может открыть только значительный реминисцентный слой, в котором важное место занимают и аллюзии на роман «Бесы».

Многие из новаций Островского (и не только основанных на использовании в драме возможностей прозы), в свою очередь, становятся точкой отправления и для чеховских исканий<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 401.

<sup>24</sup> *Бабицева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: 2003. С. 170–183.

<sup>25</sup> *Капустин Н.В.* А.Н. Островский и А.П. Чехов: к итогам изучения темы // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. науч. тр. Вып. 3. Шуя, 2010. С. 187–195.

В некоторых произведениях Чехова, в том числе прозаических, можно увидеть «напряжённую оглядку» (воспользуемся выражением М.М. Бахтина) на Островского, в частности, когда чеховским героем становится «человек смеющийся» (причем смеющийся тогда, когда нет «смешного объекта»), а одной из тем произведения является такое «веселье».

«Диалог» писателей о природе «веселья» позволяет увидеть и динамику «привычных и ходовых моральных норм», и отношение к ним Островского и Чехова, и разность концепций жизни писателей и их представлений о человеке, о глубинных причинах его смеха — и как реакции на различные явления бытия, и как знаке затаённой внутренней драмы. В сущности, изображение «человека смеющегося» в произведениях Островского и Чехова подтверждает одно из наблюдений В.Б. Катаева, утверждавшего, что «Чехов не столько создавал новые типы, сколько усложнял прежние, созданные его предшественниками. Предмет собственного чеховского творчества — новое освещение скрытых причин известных явлений»<sup>26</sup>.

Чехов действительно иначе объясняет причины смехового поведения своих «шутников». Такой смех, прежде всего, не осмысливается как «русский», хотя чеховские герои, пытающиеся понять его природу и его причины, могут признавать его свойством достаточно широкого круга людей. Так, герой повести «Рассказ неизвестного человека» (1893), Владимир Иванович, в течение нескольких месяцев вынужденный слушать «лошадиный» смех своего «хозяина» Орлова и его гостей, отличает «насмешку» Орлова от злого смеха «особой породы» петербуржцев, «которые специально занимаются тем, что вышучивают каждое явление жизни» и не могут «пройти даже мимо голодного или самоубийцы без того, чтобы не сказать пошлости» (С VIII, 149). Для рассказчика смех Орлова и его гостей как над обстоятельствами их собственной жизни, так и разными явлениями или сферами жизни общества: над религией, философией, искусством, смыслом и целями жизни, женщинами, любовью, семейной жизнью, народом, Россией (С VIII, 148–149), — знак иронии, ставшей «рефлексом», своего рода защитной реакцией, подобно щиту у дикаря (С VIII, 140). Но и эта ирония — не примета только Орлова и трёх его гостей: Орлов подобен «тысячам своих сверстников» (С VIII, 189), к которым рассказчик причисляет и себя.

Характерно, что в этой повести смеху неявно сопутствуют и демонические, и явные танатологические мотивы: они содержатся

<sup>26</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: 1989. С. 212.

в описании реакции шутников на возможную смерть их жертв, причём в этом описании чеховские шутники напоминают шутников Островского или «бесов» Достоевского: «Этим людям, — говорит Владимир Иванович жертве шутников — Зинаиде Фёдоровне, — были смешны и вы, и ваша любовь <...>, и если мы оба сейчас умрём с отчаяния, то это им тоже будет смешно. Они сочинят смешной анекдот и будут рассказывать его на вашей панихиде» (С VIII, 193). «Роковыми, дьявольскими» называет Владимир Иванович и причины, которые заставили Орлова «сбросить с себя образ и подобие Божие и превратиться в трусливое животное <...>» (С VIII, 189). Однако в этих размышлениях «дьявольское» — скорее, всё же метафора. Кроме того, демонические мотивы локализируются только в «слове героя».

Смех над разными явлениям жизни, над ближними или над собой может осмысляться и как индивидуальная особенность персонажа, впрочем, вовлекающего в стихию злого смеха и других людей. Например, насмешливость Михаила Фёдоровича («Скучная история», 1889), — акцентированная примета именно этого героя, правда, эта «помесь философии с балагурством», напомнившая рассказчику шекспировских гробокопателей (С VII, 284), постепенно увлекает и Катю, и самого рассказчика «в глубокую пропасть», и воздух в комнате от этого злословия, как от запаха яда, «становится гуще, душнее» (С VII, 300).

Как индивидуальная особенность описываются и смех Шабельского («Иванов», 1889), не отзывавшегося «о людях спокойно, без желчи и смеха» (С XII, 14), и особенно Лубкова («Ариадна», 1895), которому, по словам рассказчика, всё было смешно: откормленные собачки его матери, возраст жены, бывшей старше его, необходимость содержать жену и детей, терпящих по его вине нужду, и, «высунув язык», «по целым дням бегать по Москве» в поисках денег (С IX, 113). Но рассказчик не случайно подчёркивает заразительность этого смеха (С IX, 113).

Отметим и ещё одну особенность в изображении злых насмешников: при всей непохожести шутников их смех имеет общую природу, на что указывают зооморфные сравнения в их описаниях или признания «пошлости», «животности» и «утробности» такого смеха рассказчиками: смех и злословие насмешников-«жаб» в «Скучной истории» (С VII, 289, 291), «трусливого животного» Орлова (С VIII, 149) или «заурядного пошляка» Лубкова (С IX, 114) становятся оживлённее после обеда.

Однако, как уже не раз отмечали исследователи, мотивация поступков чеховских героев никогда не бывает однозначной:

«человек Чехова», как и «человек Достоевского», всегда остаётся «непрояснённой тайной». Усложняет психологический рисунок образов чеховских «шутников» не только несовпадение того, *что* они говорят, и того, *как* они это говорят, но и их готовность смеяться так же охотно и над своей собственной бедой.

Чеховеды назвали смех над своими бедами смехом «вопреки»<sup>27</sup>, признав его одной из особенностей смехового поведения чеховских героев. Этот смех действительно звучит во многих произведениях Чехова — и прозаических, и драматических, причём нередко (хотя, безусловно, не у всех героев) может переходить в смех над чужими страданиями или переживаниями, что стирает границы между злыми насмешниками и теми героями, которых невозможно упрекнуть в «пошлости» или «животности». Так, и Лубков смеётся не только над другими, но и над своими несчастьями, и Орлов признаёт поводом для смеха своё превращение в тургеневского героя (которых он всегда терпеть не мог) после появления в его доме Зинаиды Фёдоровны. Смеётся над пьяным Чебутыкиным Кулыгин (С XIII, 160, 161), герой драмы «Три сестры» (1901), но его смех раздаётся и тогда, когда очевидной становится его собственная драма (С XIII, 186). Странно смеётся после слов Чебутыкина, заявившего о «романчике» Наташи с Протопоповым, Вершинин (С XIII, 162), и этот же смех предшествует и его рассказу о собственной беде — о его маленьких дочерях, которые во время пожара стояли у порога дома «в одном белье», покинутые матерью, и у «девочек на лицах тревога, ужас, мольба <...>» (С XIII, 163).

Но, думается, «общие точки» между злыми насмешками и смехом «вопреки» — не только в их взаимопереходах. Есть и более глубокие основания, определяющие сходство таких разных видов смеха у Чехова, и более глубокие причины, их порождающие и объединяющие насмешников даже с теми, кто смеётся только «вопреки»: например, с Силиным, героем «Страха» (1892), который, смеясь, начинает рассказ о главной трагедии и «главном страхе» своей жизни — о «безнадёжной любви к женщине, от которой имеет детей» (С VIII, 133), или с Зинаидой Фёдоровной («Рассказ неизвестного человека»), со смехом вспоминающей о «баталии» с мужем (С VIII, 151), а потом называющей смешными для неё издевательский смех над ней Орлова (С VIII, 193) или свою любовь к нему (С VIII, 200).

<sup>27</sup> Разумова Н.Е. «Человек, который смеётся»: к вопросу о чеховской комедии // Вестник Тюменского госуниверситета. 2003. № 3. С. 191.

В прозаических произведениях такой смех иногда получает объяснение — он осмысливается как оборотная сторона *страха*, например, в «Рассказе неизвестного человека». Следует отметить, что эта парадоксальная связь *страха* и *смеха* в чеховских произведениях не соответствует традиционной для русской «смеховой культуры» взаимозависимости страха и смеха<sup>28</sup>: страх чеховские герои испытывают не перед инобытийными явлениями, а перед самой жизнью. О страхе Орлова перед жизнью как главной причине его «лошадиного смеха» говорит Владимир Иванович, сравнивающий Орлова с «трусливым животным», а его смех — со «щитом у дикаря» или со смехом дезертира, убегающего с поля сражения, и смехом над войной пытающегося «заглушить стыд» (С VIII, 190). В сущности, о том же говорит Орлову и Зинаида Фёдоровна: «Вы боитесь свободы и насмехаетесь над честным порывом, чтобы какой-нибудь невежда не заподозрил, что вы честный человек» (С VIII, 179).

Но признание страха источником смеха может содержаться и в описании «человека смеющегося», причём не только Орлова, но и Зинаиды Фёдоровны, например, когда она «нерешительно» входит в комнату Орлова в один из вечеров и со смехом начинает разговор с ним. «По её робким, мягким движениям видно было, — утверждает Владимир Иванович, — что она не понимала его настроения и боялась» (С VIII, 164). Устойчивое соединение страха и смеха в повествовании о героине позволяет увидеть скрытый страх и в её признаниях смешными издевательского смеха над ней Орлова (С VIII, 193), а потом — и своей любви к нему (С VIII, 200): такая оценка печального прошлого — тот же «щит дикаря».

Комплекс *страх* — *смех* определяет и психологический рисунок образа Дмитрия Петровича Силина, героя рассказа «Страх»: грустно улыбаясь, но глядя испуганными глазами, он начинает свою исповедь о том, что болен «боязнью жизни» (С VIII, 130–131); засмеявшись, рассказывает о «главном страхе» его жизни (С VIII, 132); «странно улыбается» он и тогда, когда видит то, чего больше всего боялся, — измену жены (С VIII, 138).

В драме о природе и причинах странного смеха свидетельствует его устойчивая соотнесённость с содержанием высказывания героя (предметом которого неизменно оказываются несчастья или пережитые испытания) или с определенной коллизией: так, смех Кулыгина, рассказывающего о «смешных гимназистах» и веселящего

<sup>28</sup> Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: 2002. С. 684; Козинцев А.Г. Смех и антиповедение в России. Национальная специфика и общечеловеческие закономерности // Смех: истоки и функции. СПб.: 2002. С. 155.

других персонажей примеркой маски, раздаётся сразу после того, как он слышит плач Маши, расставшейся с Вершининым (С XIII, 185–186).

Дополнительные смыслы смеха «вопреки» открывают и общий рисунок роли, идею образа героя, те обстоятельства жизни, которые постепенно складываются в судьбу героя, как правило, несчастливую. Воспринимающийся как странный или случайный, смех, над собой и над другими, становится «проявлением давнего и привычного самочувствия» (по выражению А.П. Скафтымова)<sup>29</sup>, оборотной стороной «грустного» и значительного в чеховском герое. Этот смех, в сущности, тоже свидетельство привычки человека к своему горю, которое он «давно носит в себе», если воспользоваться чеховскими словами, как и «тихое посвистывание», и постоянная задумчивость (П IX, 173).

И действительно, все смеющиеся «вопреки» (над чужими и своими бедами) чеховские герои — по-своему несчастны и отмечены душевной слабостью, непониманием жизни и страхом перед ней, и их смех — «щит», которым они пытаются закрыться от страха и несчастья. Возможность такого истолкования подтверждается и, правда, нечастым, акцентированием несчастливости и слабости героев: например, «слабым, несчастливым» человеком (С VIII, 190) называет неизменно ироничного Орлова рассказчик. О своём смехе или улыбке как следствии несчастий говорит герой «Вишнёвого сада» Епиходов: «У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь» (С XIII, 238). Ещё один способ указания на несчастливость шутника — его фамилия, содержащиеся в ней аллюзии: например, фамилия Солёного, «смешного» и «ужасно страшного» человека с несмешными шутками, как предполагают исследователи, образована от шекспировского выражения «солёные люди», означавшего переизбыток горя и слёз<sup>30</sup>.

Смех чеховских героев «вопреки», таким образом, открывает путь к пониманию человеческой души, но не «поверхностных» её смыслов, а глубинных и, главное, не разъединяющих, а объединяющих многих чеховских героев, или даже становится ещё одним доказательством существования «общей души» человечества (С X, 99). Иначе говоря, и смех, в том числе и смех «вопреки», позволяет говорить о выведении Чеховым на первый план «массовидного», сближающего

<sup>29</sup> Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. С. 326–327.

<sup>30</sup> Головачёва А.Г. «Прошедшей ночью во сне я видел трёх сестёр» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: 2002. С. 76–77.

одного человека «со множеством ему подобных» как об одной из доминант чеховской антропологии<sup>31</sup>.

Отметим и ещё одну параллель между Чеховым и Островским: признание ими закона иронии судьбы. Смеющиеся над чем-либо герои Чехова также могут оказаться в подобных же ситуациях, подтверждая своего рода закон, сформулированный одним из героев «Рассказа неизвестного человека»: «Чему посмеяхомся, тому же и послужиша» (С VIII, 155). Наиболее очевидно этот закон проявляется в судьбе Орлова, над которым после появления в его доме Зинаиды Фёдоровны смеются его приятели, так как «им было весело оттого, что упрямец, презиравший в любви всё обыкновенное, попался вдруг в женские сети так просто и обыкновенно» (С VIII, 155). Эту иронию судьбы признаёт и Орлов, который, по его словам, «всю свою жизнь открещивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы и вдруг, словно на смех, попал в самые настоящие герои» (С VIII, 181).

Но у Чехова ирония судьбы<sup>32</sup>, пожалуй, более безжалостна, она настигает и не насмешников, причём знаком этой иронии судьбы тоже может быть смех — других персонажей, смех, который выступает своего рода «фоном» и одновременно печальным пророчеством для тех, кто высказывает свои надежды или мечты. Такой голос самой судьбы можно услышать в смехе героев «Трёх сестёр» — Тузенбаха и Чебутыкина, когда Ольга говорит о скором переезде в Москву (С XIII, 120), или смехе и реплике Тузенбаха, обращённых к Солёному и прозвучавших сразу же после монолога Ольги, мечтавшей о любви: «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» (С XIII, 122).

Исследователи назвали такой приём, устойчивый у Чехова, «перебивами» и отметили соотнесённость внешне случайных «перебивов» — знаков иронии судьбы — с общими принципами взаимоотношений между персонажами, с характерной для многих из них насмешкой над чужими переживаниями. «Всё это явления одного порядка», — утверждает В.Б. Катаев<sup>33</sup>. В таком случае, смех героев (над другими, над собой) обретает ещё одно обоснование, ещё одну причину.

Однако в чеховском творчестве, особенно позднем, не менее устойчивым становится и другой комплекс мотивов: «веселье» и *солнце* (или «веселье» и *свет*) или даже «веселье» и «весеннее солнце», связанность которых усиливается и с помощью ассонансов

<sup>31</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: 1989. С. 125.

<sup>32</sup> См. более подробно: Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М.: 2000. С. 17–63.

<sup>33</sup> Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. С. 210.



и аллитераций. Комплекс мотивов веселья, весны и солнца, веселья и света (или даже антитетичный комплекс: *закат* солнца — *тоска*, подтверждающий связь солнца и «веселья» «от обратного») обнаруживает себя в признаниях Иванова («Иванов», 1889) (С XII, 18), Зинаиды Фёдоровны («Рассказ неизвестного человека»), которая повеселела, когда «взошло солнышко» (С VIII, 153) или когда её согрело весеннее солнце (С VIII, 198). Та же связь солнца, света и «веселья» определяет переживания и других чеховских героев, особенно очевидно — героев драмы «Три сестры» и «Архиерея» (1902).

С одной стороны, здесь можно увидеть проявление или той же иронии судьбы, или готовности чеховских героев жить иллюзиями, увлекаться тем, что «кажется» (но что позднее «оказывается» совсем иным), ибо такое «веселье» исчезает со светом. Суть этой иллюзии сформулировал Шабельский: «когда солнце светит, то и на кладбище весело» (С XII, 68). Но, так или иначе, эта зависимость состояния души и солнца объединяет многих чеховских героев. Более того, и она также выступает слагаемым не только чеховской антропологии, но и его философии жизни.

Исследователи уже обратили внимание на устойчивость финалов чеховских произведений, в которых появляется солнце. Это «солнце в финале», полагает Л.В. Карасёв, «словно указывает нам на нечто большее, чем описанные автором земные события, давая, может быть, иллюзорную надежду на то, что лишь этими событиями дело не закончится»<sup>34</sup>. Но в чеховских произведениях можно увидеть и антитетичную динамику: солнце может упоминаться в начале повествования, постепенно «убывая» к финалу и «унося» с собой веселье героев, например, в «Рассказе неизвестного человека», где именно в пасмурный полдень Зинаида Фёдоровна и Владимир Иванович, казалось бы, повеселевшие под весенним солнцем (С VIII, 198), почувствовали, что им стало скучно (С VIII, 201). Напомним, что в осенний же полдень Зинаида Фёдоровна умирает (С VIII, 209).

Та же соотносённость солнечного, весеннего полдня с душевным подъёмом и осеннего, предзимнего полдня с трагическими обстоятельствами маркирует и динамику развития событий в «Трёх сёстрах».

На связь солнца и пробуждаемого им «веселья» указывает уже авторская ремарка, предваряющая события первого действия:

<sup>34</sup> Карасёв Л.В. Солнце в финале // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Мат-лы Вторых международн. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 238.

«Полдень; на дворе солнечно, весело» (С XIII, 119). «Масса света» — реалья этого весеннего полдня — и героями воспринимается и как причина испытываемой ими «радости», и как некий идеал жизни вообще (С XIII, 132). О связи солнца и радости говорит Ольга: «Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе» (С XIII, 119–120). Солнце пробуждает в Андрее, «смешно и глупо» потолстевшем после смерти отца, мечты перевести книгу (С XIII, 131). «Хорошая погода», свет и радость связаны для Ирины (С XIII, 120). Это состояние радости признаётся героями особенным, непривычным для их невесёлой жизни, заглушающей их, как «сорная трава» (С XIII, 135). Характерно, что и Москва предстаёт именно как солнечный мир (С XIII, 119). Это самое «солнечное» действие пьесы — и самое «весёлое»: стихия веселья постепенно увлекает и невесёлых героев, и действие завершается общим смехом, правда, имеющим разные причины: это и смех «от радости», и смех над «смешными» людьми, и смех «вопреки».

Но динамика сюжетных коллизий маркирована убыванием и «веселья», и «света». «Темнота» в доме Прозоровых во втором и третьем актах не только соответствует времени действия (позднему вечеру и ночи), но и обретает символический смысл, выступая своего рода спутником-символом Наташи, устанавливающей в доме свой «порядок». Знаками этого «порядка» становятся беспокойство Наташи о горящем огне (С XIII, 139), погашаемые слугами свечи (С XIII, 153), выселение Ирины из комнаты, «где целый день солнце» и где отныне будет жить сын Наташи (С XIII, 140), вытесненное на улицу «веселье» (С XIII, 153).

Третье действие проходит под отсвет пожара, а прохождение Наташи по дому с одной свечой, по мысли самого Чехова, ассоциирует её с леди Макбет (II IX, 171)<sup>35</sup>. Драматический обертон обретает и «веселье»: смех-«вопреки», смех-насмешка доминируют в этом действии. Те же драматические коннотации имеет и смех Маши и Вершинина — знак любви «вопреки», нынешнего счастья и будущего горя.

В четвёртом акте мотив света вообще исчезает, хотя время действия — полдень. Но это — уже полдень осеннего дня, и близость зимы, предчувствие снега подчёркиваются персонажами (С XIII, 178, 187), обретая символические смыслы. По-прежнему звучит смех героев или они говорят, что им — весело. Но смех —

<sup>35</sup> О шекспировских аллюзиях и «леди-макбетовском» в Наташе см.: Головачёва А.Г. Указ. раб. С. 72–73.

это только смех «вопреки», а слова о «веселье», прежде всего, слова Тузенбаха, сказанные за несколько минут до его смерти (С XIII, 181), обретают танатологические коннотации. Последний раз слово «весело» произносит Ольга, уже после известия о смерти Тузенбаха, вслушиваясь в музыку военного оркестра, уходящего с полком из города. Дважды, как заклинание, она повторяет слова: «Музыка играет так весело <...>» (С XIII, 187, 188). Но авторская ремарка: «Музыка играет всё тише и тише <...>» (С XIII, 188) как будто указывает на иллюзорность и новых надежд сестёр.

Однако финал — не утверждение иллюзорности (или временности) света и «веселья». В монологе Ольги звучит и мысль о другой «радости», не личной, — о радости будущих поколений, условием которой и станут страдания ныне живущих людей. Это утверждение о том, что страдания «перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас <...>» (С XIII, 188), — один из лейтмотивов пьесы, отзывающийся (в разных вариантах) и в других произведениях Чехова, что свидетельствует о значимости представления о связи радости-страдания и для самого писателя. Причём наиболее сильно и последовательно это представление утверждается в «Архиерее» (1902), отмеченном автобиографическими мотивами.

Это представление, в сущности, не чеховское, и оно поразительно близко христианскому миропониманию, согласно которому «нет светлого Христова Воскресения без Страстной седмицы»<sup>36</sup>, и значит, «крестная мука», «скорбь мира» превратится в «радость воскресения» и «жизнь станет насквозь солнечной»<sup>37</sup>.

Не ставя задачу доказать, тем более «под занавес», глубокую религиозность Чехова, отметим принципиально значимый для поэтики «Архиерея», «художественного завещания» Чехова<sup>38</sup>, синтез мотивов света, весны и веселья, маркирующий повествование о жизни и смерти героя и позволяющий понять и иное представление Чехова о «веселье» — не маске, скрывающей страх и боль, а о «веселье»-«радости», позволяющих человеку ощущать себя в гармонии с миром.

Истинное «веселье» — не иллюзия, не оборотная сторона страха, это идеал жизни, далеко не всегда доступный человеку, но соответствующий самому мироустройству. Характерно, что убывающие для главного героя рассказа «Архиерей» по мере приближения его смертного часа *свет* и *веселье*, действительно,

<sup>36</sup> Трубецкой Е.Н. Смысл жизни // Смысл жизни: Антология. М.: 1994. С. 310.

<sup>37</sup> Там же. С. 299, 304.

<sup>38</sup> Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: 1979. С. 279.

слабеющие или даже постепенно исчезающие и из его воспоминаний, и из его нынешней жизни, вновь возвращаются в его предсмертном видении, когда он видит себя *весело* идущим по полю, а над собой «залитое солнцем» небо (С X, 200). И те же радость и солнце торжествуют и в мире, в день светлой Пасхи, позволяя и автору-повествователю утверждать, что «было весело, всё благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, в будущем» (С XIII, 201). Но не случайно эта картина мира, весеннего, весёлого, светлого, завершает рассказ о смерти, но не сам рассказ: его финал — продолжающаяся непростая жизнь матери архиерея. И этот финал, не отменяющий веру в вечное повторение истинного «веселья»-света, указывает и на продолжение «скорби мира» — другого слагаемого жизни.

Однако и признание двойственности «веселья» в миропонимании Чехова не позволяет поставить «точку» в сравнительном анализе этих явлений жизни в творчестве Островского и Чехова. Слишком значительна сама проблема, требующая погружения и в творческое наследие писателей в целом, и в противоречия национальной традиции, лишь отдельные аспекты которой были отмечены в статье.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: 2003. С. 170–183.

*Головачёва А.Г.* «Прошедшей ночью во сне я видел трёх сестёр» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 69–81.

*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 10. Л.: 1974. 519 с.

*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 13. Л.: 1975. 456 с.

*Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // *Иванов Вяч.* По звёздам. Борозды и межи. М.: 2007. С. 333–340.

*Капустин Н.В.* А.Н. Островский и А.П. Чехов: к итогам изучения темы // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 3. Шуя, 2010. С. 187–195.

*Карасёв Л.В.* Философия смеха. М.: 1996. 222 с.

*Карасёв Л.В.* Солнце в финале // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Матлы Вторых международр. Скафтымовских чтений. М.: 2015. С. 232–237.

*Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: 1979. 326 с.

*Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: 1989. 264 с.

*Кибальник С.А.* А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский (Ещё раз о статье М.М. Достоевского «Гроза. Драма в 5 действиях А.Н. Островского») // Щельковские чтения 2013. Актуальные вопросы в изучении жизни и

творчества А.Н. Островского: Сб. ст. Кострома, 2014. С. 151–164.

*Козинцев А.Г.* Смех и антиповедение в России. Национальная специфика и общечеловеческие закономерности // Смех: истоки и функции. СПб.: 2002. С. 147–173.

*Лотман Л.М.* Островский и литературное движение 1850–1860-х годов // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л.: 1974. С. 83–110.

*Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л.: 1974. 352 с.

*Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: 2002. 768 с.

*Никитина А.В.* Русская демонология. СПб.: 2006. 400 с.

*Панченко А.М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. СПб.: 2008. 544 с.

*Полоцкая Э.А.* О поэтике Чехова. М.: 2000. 238 с.

*Пропп В.Я.* Собр. трудов. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: 1999. 288 с.

*Разумова Н.Е.* «Человек, который смеётся»: к вопросу о чеховской комедии // Вестник Тюменского государственного университета. 2003. № 3. С 187–199.

*Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения. М.: 2007. 535 с.

*Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни // Смысл жизни: Антология. М.: 1994. С. 247–488.

*Успенский Б.А.* Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М.: 1985. С. 326–336.

*Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М.: 1967. 304 с.

## ПРОБЛЕМА СЕМЕЙНОГО СЧАСТЬЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЧЕХОВА И ОСТРОВСКОГО

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема семейного счастья, представленная в произведениях Островского и Чехова в логике трагической художественной телеологии, при этом в пьесах Чехова трагическая доминанта усиливается и становится детерминирующей по отношению к художественному миру его пьес.

**Ключевые слова:** символическая образность, доминантная телеологическая функция, художественный мир, гротеск, символ.

LEKSINA, A.V.

## THE PROBLEM OF DOMESTIC BLISS IN THE WORKS OF CHEKHOV AND OSTROVSKY

**Abstract.** The article discusses the problem of domestic bliss, represented in the works by Ostrovsky and Chekhov in the logic of tragic artistic teleology. At the same time, in Chekhov's plays the tragic dominant increases and starts to determine the artistic world of his plays.

**Keywords:** symbolic imagery, dominant teleological function, artistic world, grotesque, symbol.

Художественный мир произведений Чехова и Островского во многом объединяет проблема взаимоотношений в семье, причём чаще всего подобные взаимоотношения представляются трагически-неизбежными, нежели гармоничными и счастливыми. Особенностью поэтики как Чехова, так и Островского становится стремление к символической образности, выполняющей доминантную телеологическую функцию в создании художественного мира этих авторов.

Особенно явственно это проступает в драмах Островского «Гроза» и «Бесприданница», где проблема семейного счастья становится неразрешимой, задавая тем самым вопрос современности о возможности найти его не только мужчине и женщине, но и родителям и детям. У Чехова такая постановка проблемы находит своё продолжение и даже усугубляется в «Чайке», «Дяде Ване», «Вишнёвом саде» — каждый персонаж транслирует данную проблематику на своём уровне, с помощью тех художественных средств, которые доверил ему автор.

Такими художественными средствами в поэтике Островского стали, по убеждению А.П. Ауэра, гротеск и символ, вырастающие в поэтической системе автора в некую «устойчивую тенденцию», несмотря на то, что «драматическая форма не даёт такого художественного простора для развития символа, как это происходит в повествовательной прозе». И здесь А.П. Ауэр указывает на ту сферу, где символ находит своё глубинное воплощение: «Поэтому значительная часть поэтики символа в драматургии Островского находится в сфере подтекста, что и создаёт дополнительные трудности при его аналитическом описании»<sup>1</sup>.

Рассмотрение гротеска и символа в произведениях Островского А.П. Ауэром может стать импульсом для аналитического исследования функционирования этих поэтических категорий в художественном мире Чехова, и, как нам представляется, связующей нитью в данном случае становится проблема семейного счастья.

С точки зрения А.П. Ауэра, гротеск в драматургии Островского может переходить от реалистического к сатирическому, с использованием «приёма “зоологизации” образа»<sup>2</sup>, а также иногда проявляться в виде романтического гротеска, однако особое место в поэтике Островского занимает психологический гротеск. Наиболее остро проникновение гротеска в художественный мир Островского проявляется в «Грозе», где в звероподобном обществе Кабанихи и её сына бьётся и погибает Катерина, мечтающая о том, как бы улететь из гнетущей атмосферы, царящей в её семье, страдающая оттого, что нет у неё деток. Природное «благоепие» заволжских красот контрастирует с невыносимостью жизни в условиях постоянного психологического давления Кабанихи, равнодушного, отупляющего смирения Тихона, заливающего свою тоску потаённым пьянством. На этом фоне смерть Катерины предстает как неизбежное условие освобождения. Телеологическую функцию, реализуемую гротеском, усиливает символический ряд «гроза» — «пропасть» — «геенна огненная», предопределяющий финал трагедии — самоубийство Катерины.

Близость такого проникновения гротескной образности в поэтику произведения мы видим в «Драме на охоте» Чехова. Здесь присутствует и боязнь Оленьки погибнуть, как и её мать, от грозы, и зоологизация образа звероподобного Камышева, ведущего себя как сильное, но находящееся за пределами человеческой нравственности

<sup>1</sup> Ауэр А.П. Русская литература XIX века. Традиция и поэтика. Коломна: Коломенский гос. пед. ин-т, 2008. С. 41.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

животное: «Смотрела она на нас смело, в упор, словно мы были не новые для неё люди, а животные зоологического сада» (С III, 270). Однако Чехов усиливает психологическую составляющую гротеска, показывая, что Оленька хотя и боится умереть от грозы, но если уж это случится, то нужно быть ей непременно в модном и красивом платье: «Вы боитесь грозы? — спросил я Оленьку.

Та прижала щеку к круглому плечу и поглядела на меня детски доверчиво.

— Боюсь, — прошептала она, немного подумав. — Гроза убила у меня мою мать... В газетах даже писали об этом... Моя мать шла по полю и плакала... Ей очень горько жилось на этом свете... Бог сжалился над ней и убил её своим небесным электричеством.

— Откуда вы знаете, что там электричество?

— Я училась... Вы знаете? Убитые грозой и на войне и умершие от тяжёлых родов попадают в рай... Этого нигде не написано в книгах, но это верно. Мать моя теперь в раю. Мне кажется, что и меня убьёт гроза когда-нибудь и что и я буду в раю... Вы образованный человек?

— Да...

— Стало быть, вы не будете смеяться... Мне вот как хотелось бы умереть. Одеться в самое дорогое, модное платье, какое я на днях видела на здешней богачке, помещице Шеффер, надеть на руки браслеты... Потом стать на самый верх Каменной Могилы и дать себя убить молнии так, чтобы все люди видели... Страшный гром, знаете, и конец...

— Какая дикая фантазия! — усмехнулся я, заглядывая в глаза, полные священного ужаса перед страшной, но эффектной смертью. — А в обыкновенном платье вы не хотите умирать?

— Нет... — покачала головой Оленька. — И так, чтобы все люди видели» (С III, 271–272).

Камышев не только не ужасается деянию рук своих, совершивших двойное убийство, но бравивирует этим в повести, представленной в печать тем, кто должен был бы наказывать преступников, — судебным следователем. Тем самым, приём «зоологизации образа» приобретает дополнительную динамику и становится символичным: зверь в образе человека расправляется с девушкой, превратившейся из певчей птички-скворушки в циничную хищницу, не пожалевшую раненую птицу и тут же разделившую её участь.

Подобное усиление трагической динамики, диктуемой гротескной и символической доминантами, можно увидеть в «Бесприданнице» Островского. Лариса, как чайка, бьётся в клетке



условностей и безденежья, а то, что она принимает за любовь, является проявлением мелкого самолюбия со стороны Карандышева<sup>3</sup> и похотливой прихоти со стороны Паратова. Отправляясь с Паратовым на прогулку и узнав потом, что он обручён, Лариса падает в символическую пропасть, а выстрел Карандышева только довершает логическое развёртывание гротескной образности. Причём Карандышев, чьё оружие Паратов высмеял как негодную турецкую бутафорию, становится башибузуком, способным воевать лишь против незащитной женщины, которая надеялась на возможность спокойной и счастливой семейной жизни в деревне, но самолюбие Карандышева и его низменные мотивы мести толкают её к гибели.

В «Чайке» Чехова можно увидеть прямые отсылки к художественному миру Островского уже в самом названии пьесы — имя Лариса переводится с греческого как «чайка», что наделяет каждого персонажа пьесы той же тоской по недоступному семейному счастью, что и героиню Островского, а в финале пьесы чайкой символически становится сам создатель «новых форм» в литературе, не нашедший счастья в жизни. Константин Треплев, чьё имя также можно рассматривать символически (в значении

---

<sup>3</sup> Ср.: «К а р а н д ы ш е в. Как зачем? Разве вы уж совсем не допускаете в человеке самолюбия?

Л а р и с а. Самолюбие! Вы только о себе! Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведёте вы меня до погибели.

О г у д а л о в а. Полно, Лариса, что ты?

Л а р и с а. Мама, я боюсь, я чего-то боюсь. Ну, послушайте: если уж свадьба будет здесь, так, пожалуйста, чтобы поменьше было народу, чтобы как можно тише, скромнее!

О г у д а л о в а. Нет, ты не фантазируй! Свадьба — так свадьба; я Огудалова, я нищенства не допущу. Ты у меня заблестишь так, что здесь и не видывали.

К а р а н д ы ш е в. Да и я ничего не пожалею.

Л а р и с а. Ну, я молчу. Я вижу, что я для вас кукла; поиграете вы мной, изломаете и бросите» (V, 38).

Карандышев хочет «повеличаться» браком с Ларисой, Паратов хочет потешиться, зная, что она его любит, но цинично утверждая:

«П а р а т о в. Что делать, Лариса Дмитриевна! В любви равенства нет, это уж не мной заведено. В любви приходится иногда и плакать.

Л а р и с а. И непременно женщине?

П а р а т о в. Уж, разумеется, не мужчине.

Л а р и с а. Да почему?

П а р а т о в. Очень просто; потому, что если мужчина заплачет, так его бабой назовут; а эта кличка для мужчины хуже всего, что только может изобрести ум человеческий.

Л а р и с а. Кабы любовь-то была равная с обеих сторон, так слёз-то бы не было. Бывает это когда-нибудь?

П а р а т о в. Изредка случается. Только уж это какое-то кондитерское пирожное выходит, какое-то безе» (V, 43–44).

«постоянная трёпка»<sup>4</sup>), не найдя счастья ни в материнской любви, о которой он мечтал с детства, ни в любви Нины, которая предпочла ему любовника матери, известного романиста, говорит об этом с тоской и горькой иронией: «Т р е п л е в. Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (*Смотрит на часы.*) Я люблю мать, сильно люблю; но она ведёт бесполовую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя её *постоянно треплют* (курсив мой. — А.Л.) в газетах, — и это меня утомляет. Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и, кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее...» (С XIII, 8). Тем самым, главная трагедия невозможности семейного счастья в отсутствии любви матери к сыну. Эта нелюбовь матери лишает его возможности создать счастливую семью, и даже надеяться на счастье он не смеет.

Определяя, сколько чаек на самом деле в чеховской «Чайке», В.В. Гульченко по сути также рассматривает проблему семейного счастья, поскольку ни в одной семье, изображённой в пьесе, счастьем и не пахнет, а у большинства персонажей и семьи-то никакой не случилось в жизни. А посему: «Тихий финал этой пьесы обманчив: комедии конец, да здравствует трагедия! В чеховской “Чайке” мы имеем дело с комизмом трагедии и с трагедийностью комедии — с тем самым треплевским “ничего”, возведённым в какую-то высокую степень»<sup>5</sup>.

Гротеск и символ в «Чайке» переплетаются, приобретают общие черты, становятся из психологических философскими, задавая вопросы не только о смысле жизни в мире без семейного счастья, но и о смысле творчества в мире равнодушных игроков в лото.

Таким образом, поэтика произведений Островского и Чехова связана общей — вневременной проблематикой, актуальной всегда, проблемой семейного счастья, зависящего не только от внешних условий бытия, но и от семейного выбора героев, которые могут предпочесть бездеятельность и зависимость борьбе за своё счастье и отказу ради этой борьбы от всех расслабляющих человека эгоистических привычек.

И если у Островского мы ещё находим примеры успешного завершения такой борьбы, к примеру, в пьесах «Бедность не порок» (Любовь Гордеевна и Митя) и «Лес» (Пётр и Аксюша),

<sup>4</sup> Значение имени «Константин» — «постоянный», см.: URL: <http://analiz-imeni.ru/men/konstantin/znacenie-imja.htm> (дата обращения: 04.11.2017).

<sup>5</sup> Гульченко В.В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 185.

хоть и благодаря вмешательству добрых дядюшек — Торцова и Несчастливцева, то в драматических произведениях Чехова такая ситуация практически невозможна.

В итоге, проблема семейного счастья — как у Островского, так и у Чехова — остаётся открытой и привлекает внимание зрителей, читателей и исследователей яркостью и остротой поэтических средств, применяемых авторами для усиления эстетического и особенно — этического эффекта.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ауэр А.П.* Русская литература XIX века. Традиция и поэтика. Коломна: Коломенский гос. пед. ин-т, 2008. С. 208.

*Гульченко В.В.* Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 175–185.

О СЮЖЕТНЫХ РАЗВЯЗКАХ В ПЬЕСАХ  
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** Выделены типы сюжетной развязки в пьесах Островского: поучительная (в исторических хрониках); счастливая (переход от несчастья к счастью); трагичная; чётко указывающая на будущее персонажей (в сатирических пьесах); допускающая разные варианты их судьбы и включающая дискуссию на эту тему. Последний тип развязки характерен для пьес Чехова. Эволюция сюжетной развязки отражает путь к «новой драме».

**Ключевые слова:** Островский, Чехов, пьесы, типы сюжетных развязок, дискуссия, «новая драма».

CHERNETS, L.V.

ON NARRATIVE DENOUEMENTS IN THE PLAYS OF  
A. OSTROVSKY AND A. CHECHOV

**Abstract.** The author gives prominence to the following types of denouements in Ostrovsky's plays: didactic (in historical chronicles); happy (change from misfortune to happy end); tragic; predicting the future of characters (in satirical plays); assuming a variant future of characters as a basis for discussion. The latter type of denouements is also characteristic of Chekhov's plays. The evolution of the types of denouements conceived the idea of "new drama".

**Keywords:** Ostrovsky, Chekhov, plays, types of denouements, discussion, "new drama."

Имена Островского и Чехова уже давно стали метонимическим обозначением двух разных эпох в истории русской драмы и театра. Стало традицией сопоставлять пьесы Островского, с их достаточно чётким сюжетным конфликтом и развязкой, с комедиями и драмами Чехова, которые К.С. Станиславский считал «очень действенными, но только не во внешнем, а во внутреннем своём развитии»<sup>1</sup>.

Подводя в 1913 г. итоги развития «новой драмы», Б. Шоу включил в свой перечень новаторов, наряду с Г. Ибсенем, Г. Гауптманом, А. Стриндбергом, русских драматургов рубежа XIX–XX вв., а именно Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького. Все они, как считал автор работы «Квинтэссенция ибсенизма», — не

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 275.

столько решали, сколько *ставили* вопросы, что породило «новую драматургическую технику». «Раньше в так называемых “хорошо сделанных пьесах”, — писал Шоу, имея в виду пьесы Э. Скриба и его последователей, — вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причём именно дискуссия и служит проверкой драматурга. <...> Дискуссией ибсеновский “Кукольный дом” покорила Европу»<sup>2</sup>. Более того, часто из финала дискуссия стала перемещаться в начало сочинения, и «пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьёзная драма»<sup>3</sup>.

Строго говоря, развязка основных сюжетных линий в пьесах Ибсена всё-таки есть, и формулировка Шоу нуждается в уточнении: следует говорить об отсутствии не сюжетной развязки, но *о нерешённости самой проблемы*. А также — *о неясности* будущей судьбы героев. Ведь в «Кукольном доме» Ибсена сюжетный узел развязан: счастливое завершение линии Кrogстада и фру Линне влечёт за собой возвращение Кrogстадом Норе её «долгового обязательства», и ей уже ничто не угрожает. Однако незадолго до этого, в тот же вечер, Хельмер успел прочесть предыдущее письмо Кrogстада и узнал про историю с займом, про поддельную подпись своей жены. Между супругами состоялся откровенный разговор, Нора увидела мужа без маски, в истинном свете, и поняла, что напрасно ждала «чуда» (верила, что он скажет: «виновный — я»). Она уходит от Хельмера, чтобы «разобраться в самой себе и во всём прочем»<sup>4</sup>.

Споры зрителей и критиков вызывало не отсутствие развязки, но явное отстаивание автором права героини покинуть семью, а также неясность её дальнейшей судьбы. Как пишет А.А. Аникст, «конец пьесы — уход Норы от мужа и детей — вызвал возмущение всех ханжей. При постановке пьесы в Германии актриса Хедвиг Ниман-Раабе потребовала изменить финал: Нора в конце концов оставалась в семье. Ибсен был вынужден набросать вариант конца пьесы и сделал его таким: “Нора не покидает дома: Хельмер увлекает её к дверям детской спальни, происходит обмен репликами, Нора бессильно опускается на стул, и занавес падает”. “Эту переделку, — заключает писатель, — я сам в письме к переводчику назвал “варварским насилием” над пьесой. В таком искажённом виде пьеса

<sup>2</sup> Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма (Главы из книги) // Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 65.

<sup>3</sup> Там же. С. 69.

<sup>4</sup> Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т.3. С. 448–449, 451.

прошла в ряде немецких театров, но вскоре подлинный финал был восстановлен повсеместно»<sup>5</sup>.

В дискуссионности тем, освещаемых в пьесах Ибсена и особенно наследующего ему в этом отношении Шоу, — особая притягательность их творчества. А.А. Аникст даже считает, что именно Шоу «сделал дискуссию главным элементом драматургии»<sup>6</sup>. Характерно, в частности, раздражение Шоу, вызванное игрой актёров Герберта Бирбома Три и Стеллы Патрик Кэмпбелл, исполнявших роли Хиггинса и Элизы Дулитл в «Пигмалионе» на сцене Театра его Величества в Лондоне в 1914 г. «В заключительных эпизодах “Пигмалиона“, — комментирует А.Г. Образцова, — Патрик Кэмпбелл прекрасно выразила любовь Элизы к Хиггинсу, её ревность, мстительность, гнев, но некоторые существенные стороны широкой общественной дискуссии, затеянной Шоу, остались ею не понятыми и не раскрытыми. Охотно приняла она предложение Бирбома Три (спектакль уже шёл) дать счастливое завершение действию: в тот миг, когда пьеса заканчивалась, а занавес ещё не упал, Хиггинс бросал Элизе букет цветов. Шоу протестовал — благополучный конец разрушал его замысел»<sup>7</sup>. Позднее Шоу, по обыкновению, снабдил пьесу «Послесловием», где продолжил сюжет: он описал, «как Элиза выходит замуж за Фредди, как осуществляется её мечта о собственном цветочном магазине <...>»<sup>8</sup>. «Публикация этого продолжения, — заключал автор в письме к Патрик Кэмпбелл от 19 декабря 1915 г., — положит конец романтической сказке сэра Герберта Три...»<sup>9</sup>

Возможность разных продолжений сюжета, хотя и не столь очевидная, обнаруживается не только в пьесах Ибсена и Шоу, и даже не только в «новой драме».

В данном аспекте интересно сравнить сюжетные развязки в пьесах Островского и Чехова. Оба драматурга исходили из понимания финала как *сильной* позиции текста (выражаясь современным языком). Островский в письме от 16 сентября 1878 г. Н.И. Музилю (актёру Малого театра), в ответ на его просьбу выслать до бенефиса написанную часть «Бесприданницы», писал: «По актам я не могу посылать пьесу, потому что пишу не по актам; у меня ни один акт не готов, пока не написано последнее слово

<sup>5</sup> Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. С. 220.

<sup>6</sup> Там же. С. 294.

<sup>7</sup> Образцова А.Г. Письма Бернарда Шоу. М.: Наука, 1971. С. 335.

<sup>8</sup> Шоу Дж.Б. Письма. М.: Наука, 1871. С. 223.

<sup>9</sup> Там же. С. 223.

последнего акта» (XI, 611). Чехов в письме к А.С. Суворину от 4 июня 1892 г. в свойственном ему шутовском стиле признавался: «Кто изобретёт новые концы для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П V, 72).

Обратимся сначала к Островскому — создателю основного драматического репертуара второй половины XIX в. В его пьесах можно выделить *разные типы развязок*.

Островский стремился к «ясности» воплощения авторской концепции в пьесах, считая её необходимой для основной массы зрителей. В 1884 г., высказывая давно выношенные убеждения, он утверждал (в «Официальном письме Н.С. Петрову», главному контролёру министерства Императорского двора), что при невозможности в современном театре «ни прежней морали, ни прежней дидактики» (каковые господствовали в XVIII в.) «всё-таки направление Императорского театра должно быть строго серьёзное в отношении идеалов, выводимых авторами. Идеалы должны быть определённы и ясны, чтобы в зрителях не оставалось сомнения, куда им обратить свои симпатии или антипатии» (X, 256). При этом для Островского, обращавшегося прежде всего к «свежей» публике, было важно приучить её к «языку» искусства, т. е. к тому, чтобы зрители сами определяли эти идеалы, анализируя систему персонажей, развитие действия, постигая символику деталей и мотивов; «тенденциозные» пьесы он не считал художественными<sup>10</sup>.

В развязках и концовках (т. е. заключительных репликах или монологах) пьес Островского наиболее чётко авторская концепция проявляется в *исторических хрониках*. Здесь «под занавес» тот или иной персонаж произносит поучительный монолог. В «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском» (1867)<sup>11</sup> князь Голицын (второстепенный персонаж) подводит итог двум царствованиям и предрекает близкий крах Шуйского:

Крамолой сел Борис, а Дмитрий силой:  
Обоим трон московский был могилой.  
Для Шуйского примеров не довольно;

<sup>10</sup> См. подробнее: *Чернец Л.В.* О «ясности» пьес А.Н. Островского // А.Н. Островский — «рыцарь театра». Актуальность творческого наследия А.Н. Островского на рубеже XX–XXI веков. М.: ГТЦМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 22–28.

<sup>11</sup> Здесь и далее после заглавий пьес Островского и Чехова в скобках указывается год их первой публикации.

Он хочет сесть на царство самовольно —  
Не царствовать ему! На трон свободный  
Садится лишь избранник всенародный (VII, 125).

Аналогичны концовки пьес «Тушино» (1867), «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (постановка 1866 г., вторая редакция), «Комик XVII столетия» (1873), где окольный Матвеев прославляет царя Алексея Михайловича как покровителя театра:

И в нашем государстве  
Комедию заводит царь великий  
На пользу нам; народ её полюбит (VII, 363).

И это понятно: события государственной важности (открытие профессионального театра — в их числе) подлежат *однозначной* оценке.

В пьесах на *современные* темы немало благополучных, счастливых развязок, к которым вполне применима пословица: «Конец — делу венец». Конфликт разрешается победой добра, как в волшебной сказке — например, в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке»: «Царь Выслав весьма осердился на Димитрия и Василья царевичей и посадил их в темницу; а Иван-царевич женился на прекрасной королевне Елене и начал с нею жить дружно, полюбовно, так что один без другого ниже единой минуты пробыть не могли»<sup>12</sup>.

Развязки комедий «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), написанных в пору увлечения драматургом славянофильскими идеями, представляют неожиданный *переход от несчастья к счастью*: посрамлены Вихорев, Коршунов, в перспективе — свадьба Дуни и Бородкина, Любви Гордеевны и Мити. В сходной по своему сюжету комедии «Не всё коту масленица» (1871) комизм явно преобладает над драматизмом ситуации, что подчёркнуто переключкой заглавия и концовки — ответа Кругловой (отказавшей посватавшемуся к её дочери богатому купцу-самодуру Ахovu) на его вопрос:

«А х о в. <...> Отчего вы не лежите теперь в ногах у меня по-старому; а я же стою перед вами весь обруганный, без всякой моей вины?»

<sup>12</sup> Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 кн. Кн. 1. М.: Библиотека «Московские новости», 1992. С. 232.



К р у г л о в а. Оттого, Ермил Зотыч, говорит русская пословица, что не всё коту масленица, бывает и великий пост» (III, 389).

А в «Поздней любви» (1874) основной сюжет составляют не отношения запутавшегося в долгах главного героя и богатой барыни Лебёдкиной, но «поздняя любовь» Людмилы, укравшей у отца-адвоката важный документ, чтобы спасти любимого человека. Это преступление героини, казалось бы, воплощающей честность, внутренне перерождает Николая. Счастливую развязку пьесы Островский, видимо, умеряя некоторую сентиментальность объяснения отца с дочерью и будущим зятем, завершает комическим диалогом второстепенных лиц — просьбой Лебёдкиной к матери Николая погадать на короля неопределённой масти:

Л е б ё д к и н а. <...> Не знаю, какой его масти-то положить.

Ш а б л о в а. Разношёрстный, что ли?

Л е б ё д к и н а. Усы другого цвету.

Ш а б л о в а. Да какого ты не избери, какой бы он шерсти ни был, хоть и в колоде такой не найдёшь, я для тебя всё-таки гадать буду. Рыжему червонному королю чёрные усы выведу и загадаю» (IV, 58–59).

Этот забавный разговор, прервавший трогательную сцену единения главных героев, Ф.А. Бурдин (актёр Александринки и близкий друг Островского) нашёл излишним, задерживающим действие, с чем автор не согласился. «Ты ещё находишь ошибку в том, — писал Островский Бурдину 29 октября 1873 г., — что после окончания пьесы идёт разговор о картах; да помилуй, ради бога! Это обыкновенный, вековой классический приём, ты его найдёшь и у испанцев, и у Шекспира» (XI, 442).

При всех различиях между названными пьесами их объединяет *счастливая* развязка. Нет оснований беспокоиться за будущее семейное счастье влюблённых героев, как и за благополучие близких им людей. Можно не сомневаться в том, что сбудется мечта Любима Торцова о домашнем уюте, или в том, что Людмила будет всегда благодарна простившему её любимому отцу.

Не вызывают особых споров о будущем героев и пьесы, где преобладает *сатира*: «Свои люди — сочтёмся!» (1850), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Волки и овцы» (1875). Почти всеми персонажами этих пьес руководят корыстные цели, для достижения которых они прибегают к обману и лицемерию, тщательно продумывая каждый свой шаг. Наблюдать за сменой масок, которые надевают герои, приспособившись к нужным людям, очень интересно, в эстетическом плане это великолепное зрелище,

и хочется вслед за В.И. Качаловым сказать: «Просто прелесть, какая гадость!»<sup>13</sup>

Первая большая пьеса ставилась на сцене с изменённой Островским, в соответствии с пожеланиями негласного «Комитета 2-го апреля 1848 г.», развязкой, а именно: к Подхалюзину приходил квартальный, чтобы препроводить его «к следственному приставу по делу о скрытии имущества несостоятельного купца Большова» (I, 445). Смысл новой развязки предельно ясен: порок должен быть наказан. С этим и другими требуемыми цензурой изменениями пьеса печаталась и ставилась на сцене вплоть до 1881 г. Однако первую публикацию пьесы («Москвитянин», 1850, № 6) знатоки помнили и высоко ценили её великолепную концовку — обращение преуспевающего Подхалюзина к публике: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого робёнка пришлёте — в луковице не обочтём!» (I, 152).

Последующие развязки пьес, преимущественно сатирических, верны духу и стилю «москвитянинской» редакции «Своих людей...» Так, в «Волках и овцах» крупные «волки» побеждают «волков» помельче, и это в порядке вещей. В финале пьесы Чугунов успокаивает Мурзавецкого, у которого волки съели любимую собаку Тамерлана: «<...> Есть чему удивляться!.. Нет... Тут не то что Тамерлана, а вот сейчас, перед нашими глазами, и невесту вашу, да и с приданым, и Михайла Борисыча с его именем волки съели, да и мы с вашей тётенькой чуть живы остались! Вот это подиковинней будет» (IV, 207). Но «диковинно» это лишь для Чугунова и Мурзавецкой, оттеснённых на второй план новыми хищниками.

В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» последний диалог персонажей, над которыми, казалось бы, всласть «поглумился» Глумов, не оставляет сомнений в том, что именно этот герой — восходящая звезда в московском дворянском кругу, где явно не хватает свежей крови:

«К р у т и ц к и й. А ведь он всё-таки, господа, что ни говори, деловой человек. Наказать его надо; но я полагаю, через несколько времени можно его опять приласкать.

Г о р д у л и н. Непременно.

М а м а е в. Я согласен.

М а м а е в а. Уж это я возьму на себя» (III, 679).

«Деловой человек», использующий не обходные пути (как Глумов), но открывшиеся в «шестидесятые годы» новые возможности обогащения, например, взяв подряд на строительство железной

<sup>13</sup> См.: *Волькенштейн В.М.* Драматургия. М.: 1960. С. 171.

дороги, противопоставлен в пьесе «Бешеные деньги» (1870) жуирам и бездельникам времени уходящего. Савва Васильков как характер безусловно выигрывает на фоне Телятева, Кучумова, Глумова. В финале пьесы её резонер Телятев, «неслужащий дворянин, лет 40-ка», не без юродства говорит о себе, вечно безденежном: «Долго ещё каждый купчик будет за счастье считать, что мы ужинаем и пьём шампанское на его счёт. Вот портные — от тех уважения мало. <...> И в рубище почтенна добродетель» (III, 247). Однако и новый тип, воплощённый в Василькове, повторяющемся как заклинание «Я из бюджета не выйду!», далёк от нравственного идеала и вызвал в критике многочисленные нарекания, в особенности в последней сцене, где он диктует Лидии условия брака, как бы заключая торговую сделку.

Тип «делового человека», получивший эту номинацию ещё в пьесе «Бедная невеста» (1852), — один из *ведущих* в пьесах драматурга 1860–80-х гг.; тогда же «самодур» стал восприниматься как явление *архаическое*. Если нравственные качества, характеры «деловых людей», к которым следует причислить не только дворян, но и купцов (Флор Федулыч Прибытков из «Последней жертвы», 1877; Кнуров и Вожеватов из «Бесприданницы», 1877), очень поразному оценивались критиками, то сами их победы в сюжетных конфликтах, их превосходство над типом «красавца-мужчины» (Вадим Дульчин, Сергей Паратов) не оспаривались и ставились в заслугу Островскому как реалисту<sup>14</sup>.

Наибольшие споры вызывали драмы (а по сути — трагедии), заканчивающиеся гибелью героини («Гроза», 1860; «Грех да беда на кого не живёт», 1863; «Бесприданница»; «Не от мира сего», 1885). Такой финал побуждает читателя (зрителя) вернуться к началу действия, задуматься над причинами страдания героини или героя, приведшего к трагической развязке.

Но к «новой драме» ближе всего подводят пьесы, где лишь намечено *будущее* героев. Как сложится судьба героев, а чаще — героинь, ставших в той или иной мере жертвами «деловых людей» или «самодуров»? Сможет ли Марья Андреевна перевоспитать Беневоленского («Бедная невеста»)? Сбудутся ли мечты Саши Негиной («Таланты и поклонники», 1882)? Ведь Великатов в сущности ей предложил то же самое, что князь Дулебов, только в *деликатной* форме. Что ожидает Юлию Тугину, когда она выйдет за Фрола Прибыткова («Последняя жертва»)? Будет ли счастлива и

<sup>14</sup> См. подробнее: Чернец Л.В. Волки и... волки (о типах «самодура», «делового человека», «красавца мужчины» в пьесах А.Н. Островского // Русская словесность. 2017. № 2. С. 13–20.

спокойна Наталья Сизакова, ставшая «мадам Чепуриной» («Трудовой хлеб»)? Поможет ли Анна Павловна своему отцу и сестре, выйдя замуж за «самодура» Хрюкова («Шутники», 1864)?

Скорее всего, надежды всех этих «бедных невест» не осуществляются. Но был ли у них лучший выход из сложившейся ситуации? Совсем не весел финал, перечеркнувший романтические ожидания героинь, это их прощание с прежними мечтами, как отметил Е.Г. Холодов, во многих как будто благополучных развязках есть «привкус горечи»<sup>15</sup>.

Иная концовка — в ранней маленькой пьесе «Старый друг лучше новых двух» («картины из московской жизни»), где главная героиня, мещанка Олинька, совсем не влюблена в своего кавалера, титулярного советника Васютина. Она просто устраивает свою жизнь. Видя недостатки жениха, мать и дочь рассуждают трезво:

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Уж теперь, пожалуй, не сорвётся.

О л и н ь к а. Да, похоже на то! А ведь я, маменька, буду барыня хоть куда!

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Ещё бы! Только, ох — как пуст малый-то!

О л и н ь к а. Всё-таки лучше мастерового.

Т а т ь я н а Н и к о н о в н а. Что говорить!

О л и н ь к а. А вот я его после свадьбы-то к рукам приберу» (II, 306–307).

Планы Олиньки, в отличие от романтически настроенных героинь, вполне реальны. Заканчивается эта пьеса забавной репликой спутника Васютина — купца, не расстающегося с бутылкой: «Не задерживайте-с!» (II, 314). Герои «обмывают» помолвку. Так намечается бесконечный ряд пьяных вечеров в доме Олиньки, вышедшей не за «мастерового» (роль купца, носившего питие всегда с собой, исполнял в любительских спектаклях сам Островский).

Ю.В. Бабичева, выделив в наследии Островского сквозную тему «трагической судьбы женщины», «цикл психологических драм о трагической неизбежности “разуверения” (разочарования) в любви», увидела именно в них преддверие «“новой драмы” в художественной лаборатории драматурга-классика»<sup>16</sup>. Действительно, сама тема женской судьбы особенно располагала драматурга к введению в

<sup>15</sup> Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. С. 85.

<sup>16</sup> Бабичева Ю.В. Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: Intrada, 2003. С. 174.

текст споров, разных предположений о том, как сложится жизнь героини при том или ином её решении.

То же можно сказать и о пьесах, где в ситуации выбора оказывается мужчина, например, Жадов из «Доходного места» (1857). В 1870-е гг. в критике активно дебатировалась дальнейшая судьба типа, намеченного в этом персонаже. Некоторые критики (Е.И. Утин, Л.Н. Антропов) увидели в Глумове («На всякого мудреца довольно простоты») изменившегося, приспособившегося к условиям пореформенного времени Жадова<sup>17</sup>.

Нередко Островский вводил спор между героями о выборе жизненного пути в текст пьесы. В финале «Талантов и поклонников» Мелузов отвечает Бакину, иронизирующему над ним (Негина предпочла бедному студенту богатого Великатова): «У нас, у горемык, у тружеников, есть свои радости, которых вы не знаете, которые вам недоступны. Дружеские беседы за стаканом чаю, за бутылкой пива о книжках, которых вы не читаете, о движении науки, которой вы не знаете, об успехах цивилизации, которыми вы не интересуетесь. Что ж нам ещё! А я вторгся, так сказать, в чужое владение, в область беспечального пребывания, беззаботного времяпровождения, в сферу красивых, весёлых женщин, в сферу шампанского, букетов, дорогих подарков. Ну, как же не смешно! Конечно, смешно» (V, 627).

Этой «дискуссии» предшествует другая — серьёзный разговор между Сашей и её матерью перед их отъездом из города вместе с Великатовым:

«Д о м н а П а н т е л е в н а. Саша, Сашутка, ведь никогда ещё мы с тобой серьёзно не говорили; вот он серьёз-то начинается. Живёшь, бедствуешь, а тут богатство! Ах, батюшки мои, какая напасть? Вот соблазн-то, вот соблазн-то! <...> Да давай же говорить о деле-то серьёзно, вертушка!

Н е г и н а. “Серьёзно”, об таком-то деле серьёзно! Да за кого ж вы меня принимаете! Разве это “дело”? Ведь это позор! Ты помнишь, что он-то говорил, он, мой милый, мой Петя! Как тут думать, об чём думать, об чём разговаривать!» (V, 264).

Если в этом разговоре с матерью Саша Негина рассуждает, как Петя («Ведь это позор!»), то на следующий день, на вокзале, в прощальном объяснении с Мелузовым она прибегает к эвфемизмам, говоря о своём решении, подчёркивает, что не может жить «без театра»:

<sup>17</sup> См.: *Коточигова Е.П.* Е.И. Утин как общественный деятель и критик А.Н. Островского // *Русская словесность.* 2002. № 6. С. 27–35; *Коточигова Е.П.* Л.Н. Антропов — критик А.Н. Островского // *Русская словесность.* 2013. № 3. С. 14–20.

«М е л у з о в. Что ты, что ты, Саша? Разве талант и разврат нераздельны?

Н е г и н а. Да нет, не разврат! Ах, какой ты! *(Плачет.)* Ты ничего не понимаешь... и не хочешь меня понять. Ведь я актриса; а ведь, по-твоему, нужно быть мне героиней какой-то. Да разве всякая женщина может быть героиней? Я актриса...» (V, 276).

Стремление к самооправданию, механизм *психологической самозащиты* очевидны в этом последнем разговоре Негинной с Мелузовым. Вообще в спорах, затрагивающих за живое персонажей, выбирающих ту или иную линию поведения, показателен сам выбор слов, использование синонимов.

В пьесе «Пучина» (1866) дискуссия открывает первое действие: после просмотра мелодрамы В. Дюканжа «30 лет, или Жизнь игрока» купцы спорят, может ли человек противостоять дурному влиянию среды, — вопрос, в «шестидесятые годы» особенно острый. «Знай край, да не падай. На то человеку разум дан» (V, 591), — уверенно говорит один купец. Печальная история главного героя, слабовольного Кирилла Кисельникова (фамилия говорящая), доказывает «от противного» в сущности то же самое: неразумное решение героя в молодости (он бросил учёбу, неудачно женился и вскоре попал в полную зависимость от грубой жены и её алчных, бесцеремонных родителей). Постепенно его поглощает «пучина»: он безрассудно отдаёт свои деньги тестю, впадает в окончательную бедность и расплачивается сумасшествием за подлог казённой бумаги. В финале пьесы он, его мать и дочь оказываются на грани нищеты. Старый, со студенческих лет, товарищ женится на дочери Кисельникова, спасая её от нищеты и позора, но ему самому помочь уже невозможно.

Иначе говоря, изображено движение главного героя вниз, по наклонной плоскости, что можно сказать и о судьбах многих персонажей в пьесах Чехова; сближают драматургов и символические заглавия пьес (ср.: «Пучина» и «Вишнёвый сад»). В «Пучине» представлена в эпизодах жизнь героя на протяжении 17 лет (в первой сцене Кисельникову 22 года, во второй — 29, в третьей — 34, в четвёртой и последней — 39), что в целом не характерно для Островского<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Об особой роли и структуре паратекста в «Пучине» см.: *Доманский Ю.В.* «Пучина» А.Н. Островского: специфика паратекстуальной организации // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. М.: ГТЦМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 87–95. О внесценических событиях в «Пучине» см.: *Виноградова Е.А.* «Этот акт целая пьеса...»: «Пучина» А.Н. Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 99–108.

Чехов видел спектакль «Пучина», разыгранный учениками в Малом театре под руководством А.П. Ленского, и он ему очень понравился. В письме к А.С. Суворину от 3 марта 1892 г. он писал: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт целая пьеса, и когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт» (П V, 11).

Для Чехова испытание героя временем и окружающей его средой, трясинной мелочей и предрассудков становится важнейшим сюжетообразующим принципом, что проявляется в *организации времени и пространства* художественного мира. О прошлом многих героев сообщается по ходу текущего действия, и эта информация очень важна для понимания характеров. Так, в «Иванове» (1887) женитьба главного героя, случившаяся пять лет тому назад, является частым предметом размышлений и его самого, и его окружения (Львов, Шабельский и др.). В «Вишнёвом саде» (1904) встреча Раневской с Петей Трофимовым — это и напоминание об её утонувшем семилетнем сыне. И она неотступно думает о любимом человеке, живущем в Париже, хотя признаётся, что он её «обобрал» и «бросил, сошёлся с другой» (С XIII, 217). После продажи имения Раневская снова уезжает к нему. Лопухин рассказывает о своём детстве, об отце, который его «не учил, а только бил спьяна, и всё палкой» (С XIII, 217); Фирс — о дореформенном прошлом: «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь всё враздробь, не поймёшь ничего» (С XIII, 218). Экскурсы в прошлое, упоминаемые внесценические лица как бы раздвигают рамки театральной сцены.

Надежды героев на изменение жизни к лучшему часто связываются с переменой *места*: в «Трёх сёстрах» (1901) мечта героинь о возвращении в Москву — рефрен их монологов; Сорин в «Чайке» тщетно мечтает о жизни в городе: «Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой пескаринной жизни, а то очень уж я залежался, как старый мундштук» (С XIII, 37); прощание с имением в «Вишнёвом саде» для Ани и Пети Трофимова — начало «новой жизни» (С XIII, 244, 249).

Как и Островский в «Пучине», а также в некоторых других пьесах («Сердце не камень», 1880; «Без вины виноватые», 1884), Чехов оставляет «за сценой» целые периоды в жизни героев. Так, в «Чайке» (1896) между третьим и четвёртым действием проходит два года, очень важных в жизни Треплева, ставшего за это время писателем, и Нины Заречной, пережившей неудачный роман с Тригоринным, а также неудачный артистический дебют (о чём кратко говорит Треплев в четвёртом действии, отвечая на вопрос

Дорна о судьбе героини). В «Трёх сёстрах» общее время действия охватывает пять лет (пьеса открывается празднованием 20-летия Ирины, а в четвёртом действии ей уже 25 лет). Драматург выбирает для сценического представления определённые эпизоды из жизни героев, разделённые большими временными промежутками.

Сопоставление сюжетных развязок в пьесах Чехова и в некоторых поздних драмах Островского («Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Сердце не камень» и др.) обнаруживает, с нашей точки зрения, сходную тенденцию: авторы стремятся не столько поставить точки над «i», завершить действие, сколько побудить зрителя (читателя) к *размышлению*, к *мысленному продолжению* действия.

У Чехова эта тенденция проявляется гораздо сильнее, чем у Островского. Во-первых, потому, что в своих больших пьесах он переходит после «Иванова» от «единодержавия» героя к изображению нескольких неудавшихся судеб, к многогеройности. Во-вторых, после «Лешего» (1889), как подчёркивает З.С. Паперный, «розового финала мы нигде в пьесах Чехова не найдём», с тех пор «благополучный конец — нечто выпадающее из чеховского художественного мира»<sup>19</sup>. Изменив финал (в «Дяде Ване», в отличие от «Лешего», Войницкий не кончает самоубийством), Чехов тем самым усилил его трагизм. «Вместо принципа заряженного ружья, которое обязательно должно выстрелить в конце, он утвердил другой принцип — драматически нагнетённой, внешне “бездейственной” атмосферы будней, которая так и не разряжается»<sup>20</sup>.

Своеобразной компенсацией невозможности разрешить саму проблему являются в «Дяде Ване», а также в «Трёх сёстрах» лирические монологи героинь, в которых речь идёт о далёком и светлом будущем: «Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую... верую...» (слова Сони в «Дяде Ване» — С XIII, 116); «...страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живёт теперь» (из заключительного монолога Ольги в «Трёх сёстрах» — С XIII, 187–188).

В известном письме к А.С. Суворину от 25 ноября 1892 г. Чехов сетовал на отсутствие «алкоголя» (т. е. осознанной цели, к которой

<sup>19</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 82, 88.

<sup>20</sup> Там же. С. 108.



зовёт автор) в произведениях своих «сверстников» и собственных. «Вспомните, — писал Чехов, — что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение» (II V, 133).

Чехов ставил проблемы, не предлагая того или иного конкретного их решения. Но даже непомерно строгий к его таланту Н.К. Михайловский в 1890 г., прочитав «Скучную историю», сблизил автора с героем повести и пожелал ему и далее быть «поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания её необходимости»<sup>21</sup>; спустя двенадцать лет (в 1902 г.) критик констатировал, что его пожелание «исполнилось»<sup>22</sup>. Это определение подходит и к страдающим героям пьес Чехова, глубоко не удовлетворённым своей жизнью. Подобно герою «Скучной истории», им нужна «общая идея, или бог живого человека» (С VII, 303). И эти мысли и чувства передаются зрителям и читателям, возбуждая их споры о жизни и её смысле.

Так что «алкоголь» в пьесах Чехова всё-таки есть.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аникст А.А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 312 с.

*Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: Intrada, 2003. С. 170–183.

*Виноградова Е.А.* «Этот акт — целая пьеса...»: «Пучина» А.Н. Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 99–108.

*Волькенштейн В.М.* Драматургия. М.: 1960. 338 с.

*Доманский Ю.В.* «Пучина» А.Н. Островского: специфика паратекстуальной организации // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. М.: ГТЦМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 87–95.

*Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. 856 с.

*Коточигова Е.Р.* Е.И. Утин как общественный деятель и критик

<sup>21</sup> *Михайловский Н.К.* Об отцах и детях и о г. Чехове // *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М.: 1957. С. 607.

<sup>22</sup> *Михайловский Н.К.* О повестях и рассказах гг. Горького и Чехова // *Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М.: Искусство, 1995. С. 500.

А.Н. Островского // Русская словесность 2012. № 6. С. 27–35.

*Коточигова Е.Р.* Л.Н. Антропов — критик А.Н. Островского // Русская словесность. 2013. № 3. С. 14–20.

*Михайловский Н.К.* Об отцах и детях и о г. Чехове // *Михайловский Н.К.* Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 594–607.

*Михайловский Н.К.* О повестях и рассказах гг. Горького и Чехова // *Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М.: Искусство, 1995. С. 194–514.

Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 кн. Кн. 1. М.: Библиотека «Московские новости», 1992. 240 с.

*Образцова А.Г.* Письма Бернарда Шоу // *Шоу Б.* Письма. М.: Наука, 1971. С. 307–337.

*Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

*Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. 576 с.

*Холодов Е.Г.* Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. 424 с.

*Чернец Л.В.* О «ясности» пьес А.Н. Островского // А.Н. Островский — «рыцарь театра». Актуальность творческого наследия А.Н. Островского на рубеже XX–XXI веков. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 22–28.

*Чернец Л.В.* Волки и... волки (о типах «самодура», «делового человека», «красавца мужчины») в пьесах А.Н. Островского) // Русская словесность. 2017. С. 13–20.

*Шоу Б.* Квинтэссенция ибсенизма (Главы из книги) // *Шоу Б.* О драме и театре. М.: Искусство, 1963. С. 39–77.

*Шоу Дж.Б.* Письма. М.: Наука, 1971. 398 с.

## V. ИСТОРИЯ ТЕАТРА И ЛИТЕРАТУРЫ

Р.И. ОСТРОВСКАЯ

### М.Н. ЕРМОЛОВА В РОЛЯХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

**Аннотация.** В статье рассмотрено отношение артистки Малого театра (Москва) М.Н. Ермоловой к репертуару А.Н. Островского и исполнение ею ролей из пьес этого драматурга. Ермоловой Островский был наиболее близок из всех русских драматургов-современников. Ермолова сыграла 19 ролей в 18 оригинальных пьесах Островского, пять ролей в четырёх пьесах, написанных им вместе с другими драматургами, и две роли в пьесах, переведённых или переделанных Островским. В статье приведены отзывы зрителей-современников об игре Ермоловой, рецензии театральных критиков XIX в. и театроведов XX в.

**Ключевые слова:** М.Н. Ермолова, А.Н. Островский, Малый театр, перевоплощённость в образ, талант актрисы.

OSTROVSKAYA, R.I.

### MARIA ERMOLOVA IN THE ROLES BY ALEXANDER OSTROVSKY

**Abstract.** The article describes views of Maria Ermolova, an actress in Maly Theatre, Moscow, towards the works of Alexander Ostrovsky, a Russian playwright, and her taking on roles from his plays. Ostrovsky was a contemporary of Ermolova, and the one playwright she could most closely relate to. Ermolova played 19 roles in 18 of Ostrovsky's original plays, 5 roles in plays he wrote together with other playwrights, and 2 roles in plays he translated or adapted. The article cites comments by contemporary viewers, reviews of 19<sup>th</sup>-century theatre critics and evaluations of 20<sup>th</sup>-century theatre theorists.

**Keywords:** Maria Ermolova, Alexander Ostrovsky, Maly Theatre, transformation into a character, roles of a tragic actress.

«Вместе с Островским на сцену  
явились сама правда и сама жизнь».

*М.Н. Ермолова. «Воспоминания»<sup>1</sup>*

В А.Н. Островском М.Н. Ермолова видела драматурга, наиболее близкого ей из всех русских драматургов-современников.

<sup>1</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1955. С. 285.

Ермолова сыграла девятнадцать ролей в восемнадцати его пьесах.

Первой её ролью из репертуара Островского была роль Марины Мнишек в пьесе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1 ноября 1872 г.), и в этой же пьесе позднее она сыграла роль царицы Марии Нагой (Марфы) (31 августа 1909 г.)

После легендарного дебюта юной Марии Ермоловой в трагедии Г.Э. Лессинга «Эмилия Галотти» актриса мечтала сыграть Катерину в «Грозе» Островского. Роль эту исполняла тогда молодая «звезда» Малого театра Г.Н. Федотова. Но так случилось, что Федотова взяла отпуск, и роль Катерины передали Марии Ермоловой. 10 июля 1873 г. она вышла на сцену в этой роли. До этого были сыграны Марина Мнишек в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском» и Весна Красна в «Снегурочке». Но именно с исполнения роли Катерины началось «восхождение» М.Н. Ермоловой в драматургии Островского. М.Н. Ермолова играла её в течение многих лет.

История эта, ставшая хрестоматийной, повторялась не однажды.

Из письма К.П. Щепкиной 31 августа 1873 г.: «Вы видели меня в “Грозе” и говорите, что я хорошо играла, вот это меня радует. Вот это роль, которую я сама выбрала и которую я играла со всей любовью»<sup>2</sup>.

Через 20 лет после первого представления «Грозы» в Малом театре в газете «Варшавский дневник» вышла рецензия:

«Искусство, зрелища и спорт.

ТРИНАДЦАТОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ Русской драматической труппы Императорского Московского Малого театра.

2 июня 1893 года.

Гроза. Драма А.Н. Островского.

Можно с уверенностью утверждать, что в числе русских современных артисток нет другой такой исполнительницы Катерины, какую вы видели вчера в лице М.Н. Ермоловой. Не было нытья, не было напускной слезливости, не было, одним словом, тех обычных приёмов, к которым так охотно прибегают другие Катерины, но зато была такая потрясающая картина душевного страдания, обставленного суровыми условиями семейного деспотизма, что облик Катерины-Ермоловой сразу заслонила всех действующих лиц драмы и приковал к себе с первой же сцены внимание зрителей, возбуждая в них известную нервную напряжённость, рассеявшуюся лишь по выходе из театра...»<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

<sup>3</sup> Библиотека М.Н. Ермоловой. Газетные вырезки. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. № 05818.

Одной из трогательных ролей М.Н. Ермоловой была роль Любви Гордеевны в пьесе «Бедность не порок». М.И. Лавров, артист Малого театра (1858–1900), партнёр Марии Николаевны во многих спектаклях, вспоминал: «Однажды капельдинер подаёт мне повестку; смотрю: в 11 часов репетиция комедии “Бедность не порок”, в скобках на повестке помечено: “сцены Ермоловой”. Глядя на эти последние слова, стоявшие в скобках, меня охватило двойное чувство: мне стало обидно до боли, что такую талантливую артистку, как М.Н., заставляют расходовать своё дарование на такие незначительные роли, как роль Любви Гордеевны; в то же время я был крайне рад, что эта роль попала Ермоловой. Радость моя станет понятна каждому, если я скажу, что играя Митю в названной пьесе, мне в продолжение нескольких лет приходилось играть его с такими артистками, которые в большинстве случаев исполняли роль Любовь Гордеевны бездарно...

Названную роль М.Н. сыграла превосходно. Действительно, это была красивая, простая, любящая и в то же время безусловно повинующаяся родительской воле девушка.

Я до сих пор хорошо помню, как провела М.Н. сцену прощания в последнем акте названной пьесы. Когда она обратилась ко мне и тихо, полная неподдельного горя, сказала: “Прощай, Митя! Поезжай с богом!” — я помню, что от этих слов, глубоко прочувствованных артисткою, у меня брызнули слёзы, и я был принуждён закрыть своё лицо платком; а публика Большого театра, на сцене которого в тот вечер шла комедия “Бедность не порок”, дружно наградила М.Н. громкими аплодисментами»<sup>4</sup>.

Островский сам вручал ей роли в новых своих пьесах: Евлалии («Невольницы»), Весны Красны («Снегурочка»), Негиной («Таланты и поклонники»), Олёны («Воевода» — вторая редакция).

Из письма М.Н. Ермоловой доктору Л.В. Средину, 16 сентября 1899 г.: «Ну, дорогой мой, посмотрите, какой у нас репертуар, любо-дорого посмотреть. Вчера я играла леди Макбет, завтра играю “Таланты и поклонники”. <...> Не удивляйтесь, нас просили с Садовским сыграть ещё 2 раза до 50 раз. Возобновлена “Последняя жертва” Островского. Вот вам театральные дела. Пока ещё всё беспорядочно, но хорошо»<sup>5</sup>.

Премьеру «Последней жертвы» сыграла Г.Н. Федотова, но роль ей не удалась и сразу была передана М.Н. Ермоловой. 8 ноября

<sup>4</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 324.

<sup>5</sup> Там же. С. 154.

1878 г. Ермолова в первый раз вышла на сцену в роли Юлии Тугиной. Успех был настолько большим, что Ермолова включила эту роль в петербургские гастроли 1879 г. (театры Павловска и Ораниенбаума).

«С.-Петербургские ведомости». 1879 г. № 164

«Театральные новости»

«Последняя жертва»

«Г-жа Ермолова не столько порывистая и страстная, сколько женственная и правдивая в передаче истинного, глубокого чувства актриса, — пишет автор статьи. — В игре её преобладает невыразимая задушевность, придающая исполнению роли мягкий и нежный колорит, обаяние которого неотразимо действует на публику. Так, например, она неподражаема в той сцене, где Тугина, получив приглашение на свадьбу девицы Прибытковой, не верит глазам своим, читая на пригласительном билете фамилию жениха, который оказывается любовник её, Дульчин. Эти широко открытые глаза, это тягостное недоумение, разлитое на всё лице, эти попытки собраться с мыслями, приводящие только к полной растерянности и, наконец, истерическому рыданию, — представляют поразительно жизненную картину человеческого горя... “Последняя жертва” — одна из слабейших комедий г. Островского, но г-жа Ермолова придаёт роли Тугиной такой высокий психологический интерес, что недостатки пьесы под влиянием её игры совершенно забываются. Сколько оттенков вложено ею и в ту сцену, где Тугина приезжает просить у старика Прибыткова денег! Зритель положительно переживает с нею все унижения, каким она подвергается из любви к нестоящему человеку»<sup>6</sup>.

Удивительна была знаменитая пауза Ермоловой-Тугиной над карточкой Лавра Мироныча, приглашающего на свадьбу дочери с Дульчиным. «В этой паузе было раздумье горя; на прекрасном лице молчавшей Юлии-Ермоловой проходила вся повесть её любви, со сменой радости, надежды, сомнений. Молчание говорило здесь сильнее и внятнее всяких слов. Пауза была необычайной по своей длительности и по наполненности живейшим драматическим содержанием»<sup>7</sup>.

В первые годы существования Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко производил опыты изучения длительных пауз. В надежде на точные данные Немирович спросил у Ермоловой:

« — Мария Николаевна, сколько минут вы молчите в четвёртом действии “Последней жертвы”?»

<sup>6</sup> Дурылин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. М.: Искусство, 1953. С. 169.

<sup>7</sup> Там же. С. 173.

— Сколько помолчится, столько и помолчу, — был простой ответ великой артистки»<sup>8</sup>.

11 апреля 1895 г., а затем 26 сентября 1899 г. «Последняя жертва» вновь на сцене Малого театра и идёт вплоть до 1906 г. Спустя 28 лет после первого выхода М.Н. Ермоловой в роли Тугиной, «перед зрителями был портрет, написанный блестящим мастером живописи».

Ермолова всегда стремилась полностью осуществить творческую волю Островского-драматурга: «Островский с гордостью писал: “для Федотовой и Ермоловой — я — учитель”».

Из письма М.Н. Ермоловой Л.В. Средину, 18 ноября 1899 г.:

«...В театре теперь чисто, порядочно, вымели весь сор, но вымести-то вымели, а нового-то ничего не внесли! Настроение у публики хорошее. Она с восторгом принимает Островского, но чувствуется, что надо нового, а нового-то нет пока...»<sup>9</sup>

Ещё раз приведём фразу М.Н. Ермоловой из её письма к Л.В. Средину от 16 сентября 1899 г.: «Вчера я играла леди Макбет, завтра играю “Таланты и поклонники” <...> Не удивляйтесь, нас просили с Садовским сыграть ещё 2 раза до 50 раз».

Негина — героиня в пьесе Островского «Таланты и поклонники» — была одной из любимых ролей Марии Николаевны и любимейшей её ролью у зрителей. Известный театральный критик Б.В. Алперс писал, что если бы сама М.Н. Ермолова не считала лучшей своей ролью Иоанну д'Арк в пьесе Ф. Шиллера «Орлеанская дева», то лучшей можно было бы считать Негину:

«Это была коронная роль трагической актрисы. Многие современники ставили её выше ермоловской Жанны д'Арк. “Негина, — писал Н. Эфрос в дни 25-летнего юбилея Ермоловой, — бесспорно лучшее её создание”. И это не было одиноким суждением в критике того времени. В 90-е годы на страницах печати и в зрительном зале ещё шли споры, какую из этих двух ролей надо считать высшим достижением актрисы. И только позднее, при составлении сводных биографических работ, посвящённых Ермоловой, победили сторонники её “исторических” ролей, утвердившие Жанну д'Арк в качестве господствующей вершины её творчества.

Эта версия оказалась прочной до наших дней. Её утверждению способствовала сама Ермолова, заявившая, как известно, с присущей

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 161.

ей непомерной требовательностью к себе, что единственной своей заслугой перед театром и русским обществом она считает создание образа Жанны д'Арк.

Между тем в Негиной, как она была сыграна трагической актрисой, нашёл наиболее полное воплощение психологический тип ермоловских русских девушек и женщин, идущих на подвиг и на великие жертвы во имя высоких целей человечества. Создавая такой образ Негиной, Ермолова расширила рамки роли и выводила свою героиню далеко за пределы жизненных ситуаций, намеченных в самой пьесе Островского.

В трактовке Ермоловой артистическая карьера Негиной незаметно для зрителей, шаг за шагом, отодвигалась в тень. Для ермоловской героини решалось нечто большее, чем сценическое призвание и театральная слава. О чём-то необычайно значительном и важном, что совершалось в её душе и в сознании, говорил её взгляд, так часто устремлявшийся в тёмную глубину зрительного зала, минуя окружающих людей, — этот сосредоточенный, отрешённый взгляд ермоловской Негиной, о котором впоследствии будут вспоминать многие мемуаристы.

Современники рассказывали, что они забывали о театральной карьере Негиной и о том, какой удивительной ценой добивалась её молодая актриса. Всё это исчезало без следа в исполнении Ермоловой. Перед зрителями вставал “чистый”, “светящийся”, “дышащий каким-то внутренним озарением”, “одухотворённый” образ героической девушки, отрекавшейся от личного счастья и уходившей в большой мир на борьбу за светлое будущее, как писала впоследствии одна из свидетельниц этого чуда преображения ермоловской Негиной.

Оставаясь верной духу драматурга, Ермолова вместе с тем властно подчиняла материал роли своей человеческой индивидуальности, артистическому темпераменту и собственному замыслу. Её Негина отдельными чертами характера была близка её мятежной Катерине из “Грозы” — при всех различиях и социальной биографии этих двух персонажей...»<sup>10</sup>

«Роль эту Ермолова играла с 1881 г., т. е. с первой постановки этой пьесы на сцене московского Малого театра, и с тех пор бесценно играла свою излюбленную роль в течение более двадцати лет, восхищая публику своим исполнением.

Мария Николаевна любила играть Негину. Отчасти, может быть, и потому, что она была близка ей по духу. Даже в их биографии есть много общего: детство Ермоловой сильно напоминает детство

<sup>10</sup> Аллерс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 452–454.



Негиной, — обе они из одинаковой среды и обе выросли почти в одинаковых условиях...

Ермолова до конца дней своих не утратила своего горения к сцене. И вот такую Негиной Марья Николаевна и появлялась на сцену.

При взгляде на неё было ясно, что её Негина безгранично предана сцене, что она живёт только ею, что интересы театра для неё выше других интересов. Одухотворённое лицо, с глазами, устремлёнными в какую-то даль, в какую-то глубину, говорило за то, что она выше мелкожитейских интересов, врывающихся в её жизнь, что она проходит мимо них, что она живёт в сфере творческих интересов, врывающихся в её жизнь, что она проходит мимо них, что даже заботы о платьях для сцены возникают перед ней в качестве какой-то неприятной необходимости.

Её обаятельный, полный прелести облик, такой простой, скромный, чистый, — был совершенно свободен от всякой “театральной” специфики, от всякого привкуса кулис»<sup>11</sup>.

А вот ещё одно замечательное воспоминание об этой роли М.Н. Ермоловой:

«С большим волнением перехожу к воспоминаниям о Ермоловой-Негиной в пьесе Островского “Таланты и поклонники”, так как больше чем когда-нибудь чувствую, как бесконечно трудно передать словами сущность и обаяние образа, переданного артисткой.

Вызывая этот образ в памяти, я невольно вспоминал обращённые к Негиной слова Нарокова: “Вы белый голубь в чёрной стае грачей...”

Вряд ли нужно мне повторять, что в искусстве создавать вокруг изображаемого образа атмосферу нравственной привлекательности Мария Николаевна соперниц не имела. Так было и в “Талантах и поклонниках”. Белизной, чистотой, чем-то поднимающимся над житейской пошлостью веяло на зрителя с первого момента появления Негиной-Ермоловой. Это впечатление не заслонялось, а лишь больше оттенялось следами тех житейских невзгод, о которых можно было прочесть на её лице, в её фигуре и о которых так внятно говорила с предельной простотой произнесённая фраза: “С бенефисом всё хлопочу, такая мука...”

Как сейчас проходит перед моими глазами несравненный по исполнению 3-й акт “Талантов и поклонников”, и в центре его Ермолова-Негина. Звучит её глубокий, бархатный голос, слышатся её проникновенные интонации, видится её выразительное лицо. Да,

<sup>11</sup> Юрьев Ю.М. Записки. Т. 1. 1872–1893. М.: Искусство, 1939. С. 100–101.

посмотреть Ермолову в этом акте — значило побывать на подлинном празднике искусства!»<sup>12</sup>

М.Н. Ермолова играла и Ларису в «Бесприданнице», заменяла в этой роли Г.Н. Федотову. В первый раз «Бесприданница» была представлена в Малом театре 10 ноября 1878 г. Исполняла эту роль Мария Николаевна нечасто, но в 1879 г. включила её в свои петербургские гастроли. «Любовь Ларисы к Паратову, сквозящая в каждом слове, в каждом движении лица артистки, обрисовывается с такой рельефностью и правдой, которыми вполне выясняется трагическая катастрофа, заключающая собою пьесу. При строгой выдержанности игры артистки становится совершенно понятным, что Лариса, обманувшись в этой любви, желает смерти и приветствует её, как спасительный выход из невыносимого положения, потому что иначе ей пришлось бы только продать себя как “вещь” и заглушить в себе всякое человеческое чувство»<sup>13</sup>.

В начале марта 1894 г. Ермолову приглашают в Нижний Новгород сыграть «Бесприданницу», и она просит К.С. Станиславского сыграть в этом спектакле роль Паратова, так как видела его в этой роли в спектакле Общества искусства и литературы в апреле 1890 г.

Из писем М.Н. Ермоловой К.С. Станиславскому, начало марта 1894 г.:

«Константин Сергеевич, я сейчас вернулась домой и с огорчением узнала, что вы уже были. Мне передал А.А. Федотов ваше любезное согласие играть Паратова. Я этому очень рада и от души благодарю вас. “Бесприданница” должна идти 22 марта, но если вам удобнее 20-го, то мне решительно всё равно, что назначить первым спектаклем, как вам удобнее...

Ещё раз спасибо большое за согласие, без вас я бы пропала в Волге.

Крепко жму вам руку.

М. Ермолова»<sup>14</sup>.

М.Н. Ермолова — К. С. Станиславскому и А.А. Федотову, 22 марта 1894 г., Нижний Новгород:

«А я думала тоже, что вы уже уехали, так как я очень долго раздевалась. Спасибо вам обоим, мои милые актёры! Как товарищ целую вас обоих за вашу игру»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Мендельсон Н.М. М.Н. Ермолова. Воспоминания // Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 390–391.

<sup>13</sup> Театральные новости // С.-Петербургские ведомости. 1879. № 161.

<sup>14</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 103.

<sup>15</sup> Там же.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский напишет о Ермоловой:

«М.Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно-разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приёмами игры, с типичным для неё многожестием, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны: превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, тёплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые её недостатки обращались в достоинства.

Все её движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри тёплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством. Ко всем этим достоинствам ей дана была от природы совершенно исключительная психологическая чуткость. Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать “das ewig Weibliche” <вечно женственное (нем.)>, так же как и все изгибы до слёз трогательной, до ужаса страшной, до смеха комичной женской души. Как часто великая артистка заставляла зрителей спектакля, всех поголовно, держать платок у глаз и утирать лившиеся слёзы. Чтобы судить о силе и выразительности её воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с ней в Нижнем Новгороде роль Паратова в “Бесприданнице”. Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И не удивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках»<sup>16</sup>.

Это «вечно женственное» очень чувствовалось во многих ролях в пьесах А.Н. Островского, которые играла Ермолова. Например, в роли Евлалии в «Невольниках», или Евлампии Купавиной в «Волках и овцах», или Людмилы в «Поздней любви». Но проявлялось это по-разному.

Театральный критик писал: «Но о чём грешно было бы забыть, это — о Ермоловой как об артистке комедии. За величавыми,

<sup>16</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 40–41.

полными огня, могучей страсти, благородства и героизма образами часто для многих исчезают другие, менее яркие, менее заметные, но не менее ценные в художественном отношении женские фигуры, созданные Ермоловой в области высокой комедии или бытового жанра... Впрочем, и сама артистка как будто мало придавала значения этой стороне своего таланта, была равнодушна к комедии и зачастую очень скоро переставала играть на диво задуманную и исполненную роль...

Вспомните, напр., Евлалию в “Невольницах”: какое изящное и тонкое психологическое кружево сплетала артистка из этой роли, сколько женственности, сколько мягкого юмора, какую массу оттенков вносила она в исполнение, какую изящную, наивно-трогательную, чисто пастельную фигуру давала она в Евлалии... Вспомните Купавину в “Волках и овцах” — роль такую бледную по тексту комедии, такую бесцветную в исполнении других актрис <...>, а у Ермоловой эта роль превращалась в живую интересную характерную фигуру»<sup>17</sup>.

И ещё: «Чтобы оценить М.Н. Ермолову как артистку комедии, достаточно вспомнить Евлалию в “Невольницах” или Купавину в “Волках и овцах”. Особенно характерна в этом отношении последняя роль, которую, к сожалению, артистка сыграла всего два-три раза: эта второстепенная в самой пьесе роль, отодвинутая на задний план яркостью и сочностью других персонажей комедии, в исполнении М.Н. Ермоловой выступала на первый план удивительно живою и цельною фигурой, запечатлевшеюся в памяти зрителя.

Но как раз нынче артистка выступает в комедии.

Впрочем, довольно... Сегодня ведь не юбилей... Сегодня — только свободный праздник свободного искусства.

И тем он дороже»<sup>18</sup>.

В декабре 1875 г. М.Н. Ермолова играла Купавину в «Волках и овцах» вместо Г.Н. Федотовой, по болезни которой ей была передана эта роль. И потом только через 18 лет, в 1893 г. в бенефис М.П. Садовского, Ермолова вновь сыграла эту роль.

А.И. Южин, игравший в этом спектакле Беркутова, писал об игре Ермоловой: «Купавина Ермоловой — один из немногих бриллиантов русской комедии. Это такая же уродённая овечка, как Е.К. Лешковская рядом с нею — несомненный и подлинный волчонок. Их сцену вдвоём во втором действии “Волков и овец” нельзя не

<sup>17</sup> В.П. Библиотека М.Н. Ермоловой. Газетные вырезки. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. № 05818. С. 32 (19), об.

<sup>18</sup> Там же.

рассматривать как образец сценического мастерства самой высокой пробы. Минутами казалось, что сквозь оба красивые женские лица проступают звериные лики. Что одна лягнет молодыми острыми зубами — и головка другой беспомощно повиснет на перекушенной шее. В сцене Беркутова с Купавиной в четвёртом действии этой пьесы Ермолова давала всю гамму специфически дамской, бабьей глупости. Не было полустриха, который ни вырастал бы в мотив для целой большой комедии. Настоящая мировая трагическая актриса, приучившая публику волноваться при одном своём появлении на сцене, перерождалась в совершенную овцу, которую, к её полному недоумению, ворочают и стригут, как угодно... И всё это без тени желания смешить, без какого бы то ни было подчёркивания, всё просто до гениальности. Никакой внешней перемены в гриме, в голосе, в манере себя держать, ничего, кроме внутреннего слияния с дурой... Она была и в этой роли дурочки так же обаятельна и красива, как всегда, но она точно глубоко-глубоко прятала всё, чем и сверкала и сама горела в своих обычных ролях, и из неисчерпаемых складов своего богатого внутреннего мира достала только то, над чем сама привыкла смеяться в душе. Но вместо того, чтобы над этим смеяться самой, она заставила смеяться других силой великой правды созданного лица»<sup>19</sup>.

Сама Мария Николаевна не считала роль эту своей.

В 1902 г. М.Н. Ермолова должна была играть Купавину в «Волках и овцах» в Петербурге. В ответ на это предложение или, скорее, назначение, Ермолова пишет В.А. Теляковскому, директору Императорских театров:

«Вчера в театре В.А. Нелидов и А.М. Кондратьев передали мне, что Вы назначили меня играть роль Купавиной в пьесе “Волки и овцы”. Вот об этом я и хочу говорить и просить Вас, чтобы Вы меня от этого избавили...

Эта роль не моя и никогда не была моей, ни по характеру моего амплуа, ни по репертуару. Я сыграла её случайно лет 20 тому назад, заменяя заболевшую Г.Н. Федотову. А в то время было так мало актрис, что иначе пришлось бы снять пьесу с репертуара. Я играла эту роль 5–6 раз, затем пьеса больше не шла. Лет 10 тому назад М.П. Садовский, возобновляя пьесу в свой бенефис, обратился ко мне со следующими словами: “Я знаю, в пьесе вам делать нечего, но сыграйте по-товарищески для моего бенефиса, а потом будет прекрасно играть ваша сестра”. Что так и было.

<sup>19</sup> Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. Цит. по: Дурьлин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 382–383.

В Москве, где я играла сотни блестящих ролей, я могла выступить в такой роли для бенефиса. Но выступить в третьестепенной роли в комедии, следовательно, не в своей роли — это невозможно»<sup>20</sup>.

Новую свою пьесу «Невольницы» А.Н. Островский хотел видеть на сцене Александринского театра в Петербурге. И, как известно, в роли Евлалии в новой своей пьесе А.Н. Островский очень хотел видеть М.Г. Савину. Но Савина отказалась от роли Евлалии. Ей казалось, что роль стара для неё: Евлалии в пьесе «лет под 30», а Савиной в это время, по её утверждению, 26 лет. Но «Савина упорно сопротивлялась постановке этой пьесы на императорской сцене, не видя в роли Евлалии эффектного сценического материала, к которому привыкла в крыловских пьесах»<sup>21</sup>.

А.Н. Островский отдал пьесу в Малый театр, и за роль Евлалии взялась М.Н. Ермолова. Премьера спектакля состоялась 14 ноября 1880 г. Ермолова оценила и роль Евлалии, и новую пьесу А.Н. Островского.

Н.Л. Тираспольская, актриса Малого, а затем Александринского театра, писала в воспоминаниях о М.Н. Ермоловой: «Искусство ермоловского переключения из образа в образ поистине близко к чуду. Ленивая, плавная походка Евлалии не имеет ничего общего со стремительным движением Марии Стюарт, птицей влетающей на сцену со словами: “Дай насладиться мне новой свободой”. Глаза Ермоловой — Жанны д’Арк — бездонно глубокие, гипнотизирующие, а глаза Ермоловой — Евлалии выражают наивное изумление — два восклицательных знака с общей под ними точкой бантикообразно сложенных губ.

Роль Евлалии не блещет монологами, она лаконична в диалогах и тем не менее в исполнении Ермоловой чрезвычайно ярка. Ярка всей изумительной игрой, всей перевоплощённостью в образ. Видишь в лице Евлалии одну из “невольниц”, изуродованных в пансионе какой-нибудь мадам Аннет, где не только не приучают к труду, но не дают никакого представления о жизни, с которой придётся соприкоснуться невольнице по окончании пансиона. С экзальтированным воображением от чтения пустейших французских романов Евлалия, как слепая, вступает в жизнь. Она подчиняется неизбежности выйти замуж, не любя мужа, но не расстаётся с мечтой об идеале, кумире, герое, поэте, которому она отдаст своё сердце.

<sup>20</sup> ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 98. Оп. 1. № 227855. Цит. по: *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 383–384.

<sup>21</sup> Из воспоминаний Н.Л. Тираспольской. Цит. по: *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 176–177.

Первое столкновение с жизнью ошеломляет сентиментальную, до глупости наивную Евлалию, какой её изображает Ермолова.

Постепенно Евлалия сознаёт призрачность своих мечтаний.

После откровенного разговора с Мулиным у Ермоловой — Евлалии беспомощно опускаются руки, никнет голова и рассеянно, без выражения куда-то смотрят глаза. Перед вами опустошённый человек. Евлалия капитулирует перед действительностью, подчиняется окружающему её быту и безвольно плывёт по течению. Невольница буржуазного брака, от мучительного безделья не зная чем наполнить свою жизнь, она садится за карточный стол и говорит, что начнёт, как и все кругом, играть в карты:

— Я с вами в винт буду играть, я хочу учиться.

Над этими словами, произнесёнными Ермоловой, публика смеялась сквозь слёзы...»<sup>22</sup>

Островский, потрясённый успехом Ермоловой, писал: «Ермолову (Евлалия) вызывали без конца и после каждого ухода со сцены, и после каждого акта, эта роль была её полным торжеством, она играла под аплодисменты»<sup>23</sup>.

Ермолова играла эту роль долго, и через 15 лет, в 1895 г. спектакль «Невольницы» был возобновлён. Это было в бенефис Н.И. Музиля, в честь которого Мария Николаевна вышла вновь в роли Евлалии. Теперь она играла не комедию-драму, как было в 1880 г., а высокую комедию. Артист Александринского театра В.В. Чарский рассказывал С.Н. Дурылину о впечатлении от этой новой трактовки: «Мы даже не поверили, что видим перед собой ту же Ермолову, которую с восторгом приветствовали в том же месяце в трагедии “Орлеанская дева”»<sup>24</sup>. Он не понимал, как могла Ермолова после героической Иоанны д’Арк играть роль пустой и глупой Евлалии, как она согласилась играть эту не свою роль.

«Играя Евлалию, М.Н. Ермолова совершенно отрешалась от себя самой, от особенностей своего жеста, от походки, облика. Она как бы сбрасывала с себя богатые тяжёлые одежды трагедии, пластичность скульптурных линий тела, значительность вдохновенного лица. Перед зрителями была обыкновенная женщина, ненужно нарядно, по своей уединённой жизни, одетая, с приятным, даже красивым лицом, на котором чаще всего выражалось наивное удивление. Этим удивлением был проникнут и весь облик Евлалии, как естественным следствием её постоянного столкновения с жизнью, столь чуждой ей...

<sup>22</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 415–416.

<sup>23</sup> Дурылин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 178.

<sup>24</sup> Там же.

В последней сцене М.Н. Ермолова играла Евлалию погасшей внутренне. Когда разговор заходил о свободе, она только уныло говорила: “На что мне она?” И позднее: “Я не знаю, что с ней делать?” Искалеченная рабством несчастная невольница в сущности и не нуждалась в настоящей свободе, — как птица с подрезанными крыльями, которая не может летать...»<sup>25</sup>

5 ноября 1896 г. М.Н. Ермолова вышла на сцену Малого театра в роли Людмилы в пьесе А.Н. Островского «Поздняя любовь».

«Нигде её игра так не совершенна, как в будничной драме; Негиной в “Талантах и поклонниках”, Евлалии Андреевны в “Невольницах”. Некоторые роли в пьесах современных авторов нашли в ней исполнительницу идеальную. К их же числу надо прибавить Людмилу в “Поздней любви”.

Тихая грусть, затаённая скорбь, глубокое, сосредоточенное чувство, сказывающееся в формах робких, это истинное царство Ермоловой, никто другой из современных артистов не умеет передать их с такою силою и с такою красотою. А они ведь составляют всё содержание этой отживающей свою весну девушки, основные свойства её психики и показываются артисткою с чрезвычайной яркостью и трогательностью. С первого же выхода на сцену, с первых же слов чувствуете вы этот душевный склад Людмилы, и он, не ослабевая, звучит на всём протяжении роли, лишь видоизменяясь сообразно с положениями, в какие ставит Людмилу пьеса. Он везде, и там, где Людмила робко мечтает о возможности счастья, и там, где она так просто, так трогательно-наивно открывает Николаю свою любовь, и там, где упрекает его за насмешку над нею, за игру её сердцем, и в те минуты, когда в этой девушке просыпается героиня, готовая для любимого человека на преступление, и где Людмила, вся захваченная своею позднею любовью, лишь делает выбор между отцом и Николаем. Моменты так разнообразны, и в каждом артистка умела показать новый оттенок всё того же основного настроения, нет и следа монотонности, напротив — чрезвычайное разнообразие содержания, при единстве общего колорита. И везде артистка одинаково проста, искренна, отказывается от каких-нибудь эффектов, но производит впечатление колоссальное. Игра характерна и непосредственна в высшей мере, и реальна, и поэтична; пред зрителем образ цельный, законченный и, вместе, прекрасный в деталях, свидетельствующий и о великой способности увлекаться данным положением, и переживать его вовсю, и о столь же великом сценическом мастерстве, и о редком умении уловить и отразить в

<sup>25</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Ермолова. М.: ТЕРРА, 2015. С. 135.



незначительных словах роли тонкие душевные изгибы героини и обнажить всю переживаемую ею драму. Островский очень экономен в роли Людмилы на слова. Но артистке одной характерной фразы довольно, чтобы показать во всей яркости переживаемые героинею чувства и часто — очень сложные. Страшную тревогу за Николая, поднятую в Людмиле словами Дормидонта о “яме”, всколыхнутую появлением Лебёдкиной ревность, мучительную тоску, — всё это исполнительница умеет со всею яркостью показать в одной реплике, в начале 3-го акта, на которую при чтении и внимания не обращаешь. Фразы “и мне хорошо”, в том же 3-м акте, Ермоловой довольно, чтобы дать такую картину тихого счастья беззаветной любви, которая наверно сказывается и в памяти видевших её. В другой коротенькой фразе, в 4-м акте, “Папа, я пойду... к нему”, произносимой почти шёпотом, ясно отражается и производит потрясающее впечатление страшная психологическая драма. Эти слова досказывают лицо, глаза, полные слёз, безысходного горя, беззаветной любви, покорности высшему закону женского сердца и судьбы... Это — лишь немногие, особенно яркие примеры, особенно выдающиеся моменты. Почти таково же всё исполнение...»<sup>26</sup>

После такой рецензии невозможно не вспомнить шуточные стихи неизвестного автора, напечатанные в юмористическом художественном журнале «Шут» в 1901 г.:

### **К приезду М.Н. Ермоловой**

Нынче праздник в Петербурге,  
Блещут радостью все взоры.  
Восхищайтесь, драматурги,  
Восхищайтесь, актёры!  
Нынче праздник Мельпомены:  
Здесь Ермоловой гастроли;  
Это гордость русской сцены  
Появилась в лучшей роли,  
Только жаль, что очень мало  
Нам придётся насладиться;  
Кой-кому и не мешало  
У неё бы поучиться.  
Ведь невольно восклицаешь:  
«Да, талант такой не шутка!»

<sup>26</sup> *Amicus*. Современное обозрение. Малый театр. «Поздняя любовь». Комедия А.Н. Островского // Театрал. 1895. № 94, ноябрь. С. 95–97. Цит. по: *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 386–387.

И при этом добавляешь:  
Эй, вы, нынешние, нутка<sup>27</sup>.

В «Воеводе», второй редакции, Ермолова играла Олёну, получив эту роль из рук А.Н. Островского. В этой роли вышла 19 января 1886 г. Актрисе не было ещё и 33 лет...

«Когда М.Н. Ермолова играла Олёну в “Воеводе”, исконная, допетровская Русь чувствовалась в каждом её движении, в каждом поклоне, в поступи Олёны, слышалась в каждом слове её великолепной русской речи. И страшная судьба тогдашней русской женщины смотрела из её глаз. Речь её неуловимо приобретала совсем иной оттенок, чем в пьесах Шиллера. Неуловимо изменялась она в народную речь, более мягкую, более напевную, сами интонации местами напоминали русскую песню и утрачивали классическую чёткость, свойственную языку Шекспира и Шиллера...»<sup>28</sup>

М.Н. Ермоловой было сыграно бесконечное множество самых разных ролей в пьесах А.Н. Островского, и все они, как становится ясно из воспоминаний современников и из критических статей, были значительны, разнообразны и любимы зрителями.

В 1907 г. Ермолова уходит в годовой отпуск. Это было её сознательным решением, а в театральной жизни — невероятным событием. И зрители, и люди театра не могли поверить, что не увидят Ермолову на сцене год, а может быть и дольше. Актрису чествовали, торжественно провожали, вручали адреса.

На адрес Художественного театра, который ей вручили 4 марта 1907 г., Ермолова ответила письмом, в котором объясняет причину своего решения.

Вл.И. Немировичу-Данченко, после 4 марта 1907 г., Москва:

«Дорогой Владимир Иванович, в лице вашем обращаюсь к Художественному театру!

Дорогие друзья мои, что сказать мне вам? Чем выразить благодарность, наполняющую моё сердце! Не знаю. Скажу одно. Ваш адрес я читала со слезами, таким сердечным теплом он был проникнут, что глубоко растрогал меня. Постараюсь ответить на ваш вопрос, вы поймёте меня и согласитесь со мной. Несмотря на всю мою скромность, у меня оказывается в душе слишком много артистического самолюбия. Я чувствую, что уже не в состоянии играть ни Медею, ни Клеопатру, силы мне изменяют, да и понятно:

<sup>27</sup> Шут. 1901. № 36, 1 сент. Библиотека М.Н. Ермоловой. Газетные вырезки. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. № 05818.

<sup>28</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 382.

37 лет я отдала сцене и утомилась. Теперь мне нужен этот год отдыха, чтобы отойти от театра, успокоиться и примириться, что я больше не “героиня”. Сразу, на глазах у публики мне тяжёл этот переход. Нельзя сегодня быть царицей, а завтра какой-нибудь почтенной и скучной старушкой. Что-то там в душе ещё борется, на что-то жалуется и... одним словом, мне нужен год забвения. Больше всего мне не хотелось бы, чтобы публика начала жаловаться на мою усталость, я не хочу разрушаться у неё на глазах, этого не допускает моя артистическая гордость. До сих пор этого ещё не чувствовалось, 4 марта мне это доказала публика, и скажите сами, может ли быть что-нибудь выше тех минут, которые я пережила как артистка в этот вечер?!. Силы мне изменили, но это я ещё заметила пока одна, и моё артистическое чутьё говорит мне: “Пора!”...»<sup>29</sup>

Через год, 4 марта 1908 г., М.Н. Ермолова возвращается на сцену Малого театра и выходит в роли Кручининой в пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые». В роли, которую она играла более 10 лет!

«При первом появлении М.Н. Ермоловой во втором действии — в первом она не участвовала — ей была устроена шумная овация. А после слов, сказанных Дудукиным Кручининой, что её талант доставляет “неоценимое удовольствие”, весь театральный зал дрогнул, как один человек, в восторженных рукоплесканиях, которые повторялись в последнем действии комедии, когда Нил Стратоных Дудукин поднял бокал за Кручинину. По окончании спектакля публика долго не расходилась и М.Н. Ермолову вызывали более 50 раз»<sup>30</sup>.

Замечательно писал об исполнении ею роли Кручининой Н.Е. Эфрос:

«Помню всю Ермолову, все роли, от Шиллера до Невежина, не помню почти ни одной, где была бы так велика именно нежность, пленительная тишина и лёгкость исполнения. И помню лишь немногие, где бы она была так задушевно-обаятельна. Впрочем, тяготение в эту сторону, к тишине, к интимности, намечалось уже раньше. Ермолова не совершила какого-то перелома... И в Кручининой новая форма отлита уже в бесподобном совершенстве.

И оттого-то получилось такое необычное для роли Кручининой явление: самым прекрасным, воистину художественным исполнением вышло во втором акте... Ермолова дала волю буре темперамента.

<sup>29</sup> Там же. С. 200.

<sup>30</sup> Ежегодник Императорских театров. Сезон 1907/08. С. 137. Цит. по: *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 474.

Но сейчас же опять заглушила её в тихих слезах, в мучительно-счастливых, застенчиво-радостных, просящих прощения улыбках. И это было так красиво, так правдиво, так чисто <...>, точно вынула из серого сора драгоценный алмаз...»<sup>31</sup>

Вот как вспоминал Ермолову-Кручинину артист Малого театра М.Ф. Ленин:

«Игра её была исключительная. Тоска материнской души, тоска настоящая, чуткая, трепещущей женщины, женщины-матери, — так была передана, столько чувств было вложено, что невозможно было удержаться от слёз, они так и катятся, а не хочется показать их, стараешься их незаметно смахивать, и чтобы другим их не было видно, а, взглянув, видишь, другие так же ревут»<sup>32</sup>.

По театральной легенде, А.А. Остужев, игравший роль Гришки Незнамова, плакал настоящими слезами и зарывался в складки платья Ермоловой-Кручининой, чтобы публика этих слёз не видела.

В апреле 1908 г. Мария Николаевна пишет Г.Н. Федотовой:

«Дорогая Гликерия Николаевна, я опять играю, как вам известно, “Без вины виноватые”, очень устаю, сил совсем нет, но удовлетворяет одно, что публика с удовольствием смотрит и плачет и смеётся: видно, что ей наконец надоела испорченная пища, и она рада, что её угостили здоровой...»<sup>33</sup>

В одном из писем к Южину Ермолова просит похлопотать перед директором Теляковским за свою племянницу К.И. Алексееву, которая с первого же спектакля «Без вины виноватые» играла в первом действии роль молодой Кручининой (Отрадиной).

А.И. Южину, 27–28 августа 1916 г.:

«Дорогой Александр Иванович!

Вы едете к директору, ещё раз прошу вас: сделайте для Алексеевой всё, что от вас зависит. А директору скажите от меня, что я не верю, чтобы он не мог сделать для меня то, о чём я его просила. Лично ко мне он всегда был так добр, что я не могу примириться с его отказом. Скажите, что я не часто беспокоила его своими просьбами, и немного уже остаётся беспокоить его вперёд. 47 лет прослужила, и если господь поможет дотянуть до 50-ти лет — и конец!

<sup>31</sup> *Старый друг [Н. Эфрос]. «Без вины виноватые» // Театр. 1908. № 203. С. 10–11. Цит. по: Дурьлин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 475.*

<sup>32</sup> *Ленин М.Ф. Воспоминания. Цит. по: Дурьлин С.Н. Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 475.*

<sup>33</sup> *Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 209.*

Ещё скажите, что я лишаюсь самой лучшей своей роли, которая, как вы знаете, всегда имела и сбор, и успех, т. е. “Без вины виноватые”»<sup>34</sup>.

Личное лирическое отступление: Софья Николаевна Фадеева, актриса Малого театра рассказывала мне в 1981 г., что, будучи юной актрисой, в 1918 г. она играла в спектакле «Без вины виноватые» в массовой сцене, и когда Ермолова-Кручинина узнавала в Гришке Незнамове своего сына, она очень тихо произносила «Это он, он...» и медленно, как бы теряя силы, опускалась в кресло, и в этот момент весь зрительный зал поднимался и стоя, в полнейшей тишине, смотрел эту сцену.

Накануне 100-летия со дня рождения драматурга, 11 апреля 1923 г., Ермолова писала Южину:

«Дорогой Александр Иванович!

Очень я горюю, что не имею возможности, по нездоровью, принять деятельное участие на празднике в память Александра Николаевича Островского. А потому позвольте мне хоть несколькими словами присоединиться моими товарищами (так в подлиннике. — *P.O.*) и пережить душой и мысленно этот великий день со всеми приносящими ему горячую любовь в воспоминаниях своих.

Островский великий апостол жизненной правды, простоты и любви к меньшому брату!

Как много сделал он и дал людям вообще, а нам, артистам, в особенности. Он вселил в души наши эту правду и простоту на сцене, и мы свято, как умели и могли, стремились вслед за ним.

Я так счастлива, что жила в его время и работала по его заветам вместе с моими товарищами! Какой наградой было видеть благодарные слёзы публики за наши труды!

Слава великому русскому художнику А.Н. Островскому. Имя его будет жить вечно в его светлых или тёмных образах, потому что в них — правда.

Слава бессмертному гению!

Мария Ермолова.

1923 г.»<sup>35</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

*Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 443.  
Библиотека М.Н. Ермоловой. Газетные вырезки. ГЦТМ им.

<sup>34</sup> *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. Указ. изд. С. 234.

<sup>35</sup> Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Указ. изд. С. 254–255.

А.А. Бахрушина. № 05818.

*Дурьлин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. М.: Искусство, 1953. С. 652.

Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1955. С. 496.

*Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К.С.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 515.

Театральные новости // С.-Петербургские ведомости. 1879. № 161.

*Щепкина-Куперник Т.Л.* Ермолова. М.: ТЕРРА, 2015. С. 240.

*Юрьев Ю.М.* Записки. Т. 1. 1872–1893. М.: Искусство, 1939. С. 232.

## ПОЭТИКА ОТРИЦАНИЯ: ОСТРОВСКИЙ, ЧЕХОВ, АБСУРДИЗМ

**Аннотация.** В статье суммированы наиболее значимые исследования, связанные с проблемой «Островский и Чехов», отмечены разные решения данной проблемы — от приятия до неприятия. Автор статьи выявляет переклички в биографиях Островского и Чехова, указывая на сходства и отличия. Обращено внимание на отрицание как одну из существенных характеристик в творчестве Островского и Чехова: в названиях, в понимании действия, ремарки и паузы. Поэтика отрицания напрямую связывает творчество Чехова с театром абсурда, а на уровне миропонимания — и с драматургией Островского.

**Ключевые слова:** биография, поэтика, пауза, ремарка, действие, драма, миропонимание.

EDOSHINA, I.A.

## DENIAL POETICS: OSTROVSKY, CHEKHOV, ABSURDISM

**Abstract.** The article summarizes the most significant studies connected with a problem of Ostrovsky and Chekhov and notes various solutions of this problem, from acceptance to rejection. The author compares Ostrovsky's and Chekhov's biographies, pointing to similarities and differences. Attention is paid to denial as one of intrinsic characteristics in Ostrovsky's and Chekhov's works: in names, in understanding of an act, a note and a pause. The denial poetics directly connects Chekhov's works with theater of the absurd, and, at the level of the world perception, with Ostrovsky's dramatic art.

**Keywords:** biography, poetics, pause, note, action, drama, world perception.

Если набрать, например, в Гугле *Островский* и *Чехов*, то появится несколько страниц информации самого разного рода, что свидетельствует об известности данной проблематики. Не ставя задачи обозреть всю библиографию на тему «Островский и Чехов», обращусь к некоторым актуальным для данной статьи публикациям.

В 2003 г. вышел обширный по объёму сборник «А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX веков»<sup>1</sup>. Запятая в названии весьма показательна: в сборнике сначала представлены статьи об Островском, потом — о Чехове, в финале — воспоминания

<sup>1</sup> А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900–1983) / Редкол.: Ревякина А.А. (отв. ред., сост.), Ревякина И.А. (ред.-сост.) и др. М.: Intrada, 2003. 608 с.

о Ревякине и его библиография. Кстати, сам Ревякин занимался изучением не только Островского, но и Чехова.

Во вступительной статье «Пьесы Чехова и их судьба» к двухтомнику его пьес в серии «Библиотека русской драматургии» Т.К. Шах-Азизова пишет, что Чехов наследовал в драматургии Островскому, «но время уже требовало иного», понимая под иным европейскую «новую драму»<sup>2</sup>. Болгарский исследователь Людмил Димитров уверен, что «выбор европейского зрителя, в отличие от русского, в отношении дилеммы “Чехов или Островский” (курсив Димитрова. — *И.Е.*) падает категорически на первого»<sup>3</sup>, о чём с сожалением писала И.Л. Вишневская: «Островский всё ещё не до конца открыт мировой литературе и театру»<sup>4</sup>. П.В. Палиевский видит в Чехове писателя, прошедшего «школу» русской литературы и усвоившего её идеи, которые корректировал в своем творчестве сообразно современной ему действительности<sup>5</sup>.

В редактируемых мной «Щельковских чтениях» (выходят ежегодно с 2000 г.) на тему «Островский и Чехов» опубликованы статьи Н.И. Ищук-Фадеевой<sup>6</sup>, В.А. Кошелева<sup>7</sup>, В.В. Куролесова<sup>8</sup>, Е.А. Виноградовой<sup>9</sup>. Все авторы по известным причинам обращаются

<sup>2</sup> *Шах-Азизова Т.К.* Пьесы Чехова и их судьба // *Чехов А.П.* Драматические произведения: В 2 т. / Сост. А.В. Виктор; вступ. ст. Т.К. Шах-Азизовой; примеч. М.П. Громова, Л.Д. Опульской (науч. ред.), И.Ю. Твердохлебова. 2-е изд.; стереотип. Л.: Искусство, 1985. Т. 1. С. 4. См. также: *Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине. Указ. изд. С. 174–183.

<sup>3</sup> *Димитров Л.* Чехов или Островский? К вопросу о каноне русской драматургии XIX века внутри и вне России // *Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. 7 / науч. ред. Н.И. Ищук-Фадеева.* Тверь: ТвГУ, 2009. С. 183.

<sup>4</sup> *Вишневская И.Л.* Талант и поклонники (А.Н. Островский и его пьесы). М.: Наследие, 1999. С. 29.

<sup>5</sup> *Палиевский П.В.* Чехов // *Палиевский П.В.* Развитие русской литературы XIX – начала XX века. Панорама. СПб.: Росток, 2016. С. 165–169.

<sup>6</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* «Лес» А.Н. Островского и лес-сад А.П. Чехова // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 153–167.

<sup>7</sup> *Кошелев В.А.* «Последний акт»: к проблеме «Чехов и Островский» // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 155–169.

<sup>8</sup> *Куролесов В.В.* А.Н. Островский и А.П. Чехов // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. // Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 169–175.

<sup>9</sup> *Виноградова Е.А.* «Этот акт целая пьеса...»: «Пучина» А.Н. Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 99–106.



к пьесам Островского «Пучина» и «Лес», обнаруживая сходства и различия с пьесами Чехова. А, например, О.Г. Егоров находит традиции «купеческой» пьесы А.Н. Островского–Н.Я. Соловьёва в прозе Чехова<sup>10</sup>. Ещё раньше С.К. Елеонский указал на источник замысла «Вишнёвого сада»: пьеса А.Н. Островского и Н.Я. Соловьёва «Светит, да не греет»<sup>11</sup>. Е.И. Стрельцова именуется «Чайку» «самой островской» пьесой Чехова<sup>12</sup>. Хотя по мысли В.Б. Катаева, внешнее фабульное сходство, например, «Бесприданницы» с «Чайкой», скорее подчёркивает их глубокое различие в строении драматургического конфликта<sup>13</sup>.

Прошедшая в 2017 г. в Москве конференция называлась «А.П. Чехов и А.Н. Островский», что, полагаю, определялось общим именованием регулярных научных собраний «Скафтымовские чтения». Но это первенство Чехова в сравнении с Островским весьма показательно: воспринимается как само собой разумеющееся, что чеховская драматургия есть уже нечто совсем иное. Известная книга А.И. Журавлёвой так и называется «Русская драма и литературный процесс XIX века от Гоголя до Чехова»<sup>14</sup>. Здесь важно именно это «до», отделяющее Чехова от развития драмы в обозначенном столетии. Хотя все пьесы, кроме драмы «Три сестры» (1901) и комедии «Вишнёвый сад» (1903), написаны им в XIX в. Из семнадцати драматических произведений Чехова — только два. Отчего же тогда Чехов вовсе не попадает в общее развитие литературы XIX в.? Вот Лоренс Стерн, например, написал роман «Тристрам Шенди» с его страничными

<sup>10</sup> *Егоров О.Г.* Традиции «купеческой» пьесы А.Н. Островского–Н. Я. Соловьёва в прозе А.П. Чехова («Женитьба Белугина» и «Три года») // Щельковские чтения 2015. А.Н. Островский в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантигул, 2016. С. 87–99.

<sup>11</sup> *Елеонский С.Н. (С.Н. Миловский).* К истории драматического творчества А.Н. Островского: предвосхищённый замысел «Вишнёвого сада» // Александр Николаевич Островский. 1823–1923: Сб. ст. к 100-летию со дня рождения. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114. См. также: *Виноградова Е.А.* Внесценические компоненты в пьесе А.Н. Островского и Н.Я. Соловьёва «Светит, да не греет» и А.П. Чехова «Вишнёвый сад» // Щельковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. С. 121–127.

<sup>12</sup> *Стрельцова Е.И.* Островский и Чехов (От «Бесприданницы» к «Чайке») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни: Статьи, публикации, эссе / Отв. ред. В.Я. Лакшин. М.: Наука, 1995. С. 108. См. также: *Ивин А.А.* Эволюция женского характера в пьесах А.Н. Островского «Горячее сердце» и А.П. Чехова «Чайка» // Национальный характер и русская культурная традиция в творчестве А.Н. Островского. Мат-лы науч.-практич. конф. 27–28 марта 1998 г.: В 2 ч. / отв. ред. Ю.В. Лебедев. Часть II. Кострома: Эврика-М, 1998. С. 94–98.

<sup>13</sup> *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 220–224.

<sup>14</sup> *Журавлёва А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века от Гоголя до Чехова. М.: МГУ, 1988. 198 с.

отточиями, соединением слова с графикой (дядя Тоби подумал вот так — и следует неровная линия). Все эти изыски ровным счётом не имеют никакого отношения к тому, что традиционно понимается под просвещенческим романом. Однако никто не выводит Стерна за пределы своего времени, хотя, конечно, он предтеча прозы XX в. Не то ли и Чехов?

О том, что не так всё однозначно в понимании воздействия драматургии Островского на пьесы Чехова, свидетельствуют не только уже названные мной книги и статьи, но ещё некоторые иные подробности.

Начну с биографий. Чехову было 28 лет, когда умер Островский. Но в их биографиях общим было то, что в отношении Чехова подметил Вл. Ходасевич: «жизнь — кабинетная, биография — литературская»<sup>15</sup>. Оба трудились безостановочно и в Москве, и на даче. Например, Чехов видел причину своего успеха не в таланте, а в непрестанном труде. «Биография литературская» обоих известна, а вот что касается личной жизни, то Островский, конечно, более закрыт, нежели Чехов. Все источники, которые могли бы приоткрыть завесу личной жизни драматурга (письма к брату Михаилу, письма к Никулиной-Косицкой, её воспоминания об отношениях с Островским), таинственным образом исчезли. Эпистолярный Островского, его дневники касаются в основном сугубо бытовых и финансовых вопросов, передают внешние впечатления, содержат жалобы на состояние здоровья и никаких следов увлечений, раскаяний, признаний. Письма Чехова несравненно более богаты в передаче не только событийной стороны его жизни, но и внутренних переживаний. В письмах Островский и Чехов — абсолютно разные люди. Судя по критическим замечаниям в адрес увлечения младшего брата выпиливанием, вряд ли Чехов смог оценить такого же рода пристрастие Островского.

Но это не исключает иных соприкосновений. Так, Чехов был хорошо знаком с братом драматурга (от второго брака Н.Ф. Островского) — П.Н. Островским (1839–1906), состоял с ним в переписке, ценил как литературного критика. Чехову словно вторит его младший современник — С.Н. Дурьлин, когда пишет о Петре Островском: «Это был — умница, лентяй, тонкий знаток прекрасного, прирождённый критик»<sup>16</sup>. Лентяй по причине нежелания печатать свои размышления о театре.

<sup>15</sup> Ходасевич В.Ф. О Чехове // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное / Сост. и подгот. текста В.Г. Перельмутера; комм. Е.М. Бенья; общ. ред. Н.А. Богомолова. М.: Сов. писатель, 1991. С. 249.

<sup>16</sup> Дурьлин С.Н. В своем углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Мол. гвардия, 2006. С. 313.

В первой постановке драмы «Иванов» на сцене Александринского театра играла Пелагея Стрепетова, любимая актриса Островского. Кстати, поставил эту пьесу Чехов в свой бенефис Ф.А. Фёдоров-Юрковский, главный режиссёр театра, дворянин по происхождению, придерживавшийся в работе на сцене сложившихся традиций<sup>17</sup>. Да и сам Чехов, как известно, в переделке комедии «Иванов» в драму с одноимённым названием также ориентировался на традиции.

С именем Островского окажется связанной смерть артиста Александринского театра Павла Свободина, одного из корреспондентов Чехова, состоявшего с ним в дружеских отношениях, способствовавшего публикации писателя в либеральной прессе и, как Чехов, страдавшего туберкулёзом легких. Актёр умер после спектакля, не успев покинуть гримёрной комнаты. Его последней ролью стал Оброшенов в «Шутниках» А.Н. Островского.

В биографиях Островского и Чехова много и других переключек. Чехов вышел из купеческого сословия, в Колумбы которого давно записан Островский. Как бы Чехов ни относился к этому сословию, но в «Репке» (1883) именно сторублёвки купца помогли в итоге вывести Сержа «в люди». Островский, по мысли бывшего также из купеческого рода С.Н. Дурылина, «знал купеческий быт внешне, сторонне-наблюдательно, — и обозревал его больше как кунсткамеру», оттого изображал купцов односторонне, проглядев их искания правды<sup>18</sup>. Не думаю, что Дурылин прав, упрекая Островского<sup>19</sup>. В его пьесах герои и персонажи (купцы в том числе) никогда не даются в однозначных характеристиках. Таковыми они стали в статьях Добролюбова с навечно приклеенной биркой «тёмное царство».

Островский родом происходил из священнической среды, причём, со стороны отца и матери. Родители Чехова были людьми воцерковлёнными, хождение по монастырям воспринимали как благодать Божью. С детских лет Чехов был приобщён к церковным службам, пел на клиросе, в гимназии получал неизменный высший балл по Закону Божьему. Похороны брата Николая прошли под присмотром Антона Чехова в полном соответствии с православным

<sup>17</sup> Ф.А. Фёдоров-Юрковский — возрастной ученик актрисы Александринского театра М.М. Читау, будущей первой исполнительницы роли Маши в «Чайке». Актриса покинет Россию после большевистского переворота. Попутно замечу, что известная своей благотворительностью актриса М.Ф. Андреева — дочь Ф.А. Фёдорова-Юрковского.

<sup>18</sup> Дурылин С.Н. В своем углу. Указ. изд. С. 229.

<sup>19</sup> Подробнее см.: Едошина И.А. Из Серебряного века — в советский тоталитаризм (С.Н. Дурылин об А.Н. Островском) // Едошина И.А. «А я душа театра...» А.Н. Островский. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 278–284.

канон, чему искренне радовался их отец. В его домашней библиотеке находились богослужebные книги, которые, кстати, он использовал при написании «Татьяны Репиной». Если не вера, то, как минимум, религиозный опыт оставили свои следы в прозе Чехова («Святою ночью», «Студент», «Архиерей», «На страстной неделе» и пр.) и в словах из хрестоматийного финального монолога Сони в «Дяде Ване»: «Я верую... я верую горячо, страстно...» (С XIII, 116).

Как и Островский, Чехов поддерживал с родными добрые отношения, несмотря на всю их сложность. В жизни Островского был брат Михаил Николаевич Островский, самый близкий ему человек. В жизни Чехова — сестра Мария Павловна Чехова. В итоге ни брат Островского, ни сестра Чехова не обзавелись собственными семьями. И М.Н. Островский, и М.П. Чехова пережили своих знаменитых родственников. М.П. Чехова станет создательницей Музея Чехова в Ялте, а внучка Островского Мария Михайловна Шателен — Музея своего деда в Щельковке. В обоих случаях это были дачи.

Оба драматурга рано, ещё в юные годы, приобщились к театральному искусству. По собственному признанию, Островский начал ходить в театр с 1840 г., то есть с семнадцати лет, скорее всего в конце гимназического курса. Одним из любимых актёров будущего драматурга стал П.С. Мочалов, актёр трагического амплуа, которого он отнесёт к лучшим отечественным драматическим талантам и напомним: «В главных ролях были: гениальный Мочалов и великолепный Каратыгин. Их-то и смотрела публика, ими и восхищалась» (X, 459). Позднее Островский с горечью признает, что амплуа трагика уходит со сцены, поскольку нет драматургов, пишущих трагедии. Как замечает Д. Рейфилд, «популярная в те времена русская драма, в особенности пьесы Островского, вскрывающие мрачные стороны купеческой жизни, — “Бедность не порок”, “Гроза”, “Волки и овцы”, “Лес” — сделали Антона искренним поклонником этого драматурга»<sup>20</sup>. Оставлю на совести английского исследователя и биографа «мрачные стороны купеческой жизни», к которым не сводимо содержание названных им пьес, и добавлю, что уже тогда Чехов играл в любительских спектаклях, одна из его коронных ролей — Несчастливцев из «Леса» Островского. Оно и понятно. Чехов был высок ростом, широкоплеч (в юные годы), мужествен, имел благородную симпатичную (чувственную в молодые годы) внешность. Все эти качества соответствовали амплуа

<sup>20</sup> Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во Независимая Газета, 2006. С. 53.

трагика, или, как ещё именовали трагиков в XIX в., орала, поскольку трагики обладали бурным темпераментом, который проявлялся не только на сцене, но и в жизни. Яркий пример тому — «Трагик» Чехова. Самому Чехову темперамента тоже было не занимать. Островский в молодые годы был хорош собой, одевался всегда по моде, выписывая одежду из Парижа, пользовался популярностью у актрис, к которым и сам имел пристрастие. Оба женились в итоге на актрисах. Правда, у Чехова не было детей, Ольга Книппер не оставила сцены после замужества и не погрузилась в семейный быт, как «милочка Маша» (жена Островского).

Поскольку речь зашла о внешнем облике Островского и Чехова, не могу не напомнить любопытные подробности из истории увековечивания их памяти. Портрет А.Н. Островского (1871) В.Г. Перову и портрет А.П. Чехова (1898) И.Э. Бразу заказал один и тот же человек — П.М. Третьяков для своей галереи «лиц, дорогих нации» (Л.Н. Толстой). На обеих картинах портретируемые писатели даны в сидячей позе, но на этом совпадения и заканчиваются. Островский одет Перовым в домашний халат, а Чехова Браз написал в костюм-тройке, с галстуком, в белой рубашке. Хочу ещё раз напомнить, что Островский всегда внимательно относился к своему внешнему виду, нет ни одной фотографии, где бы Островский предстал в столь непрезентабельном облике. Полагаю, что не случайно отсутствуют какие бы то ни было высказывания Островского относительно этого портрета. Но есть ещё одна любопытная подробность.

Автором известного памятника Островскому у Малого театра был Н.А. Андреев, который за основу взял портрет драматурга, выполненный Перовым. Так Островский навсегда уселся в халате на Театральной площади у Малого театра. Этот же скульптор должен был изготовить памятник Чехову для размещения перед Художественным театром. И вновь Андреев обращается на этот раз к портрету Чехова кисти Бразы. Памятник не был завершён, но сохранились эскизы. В отличие от Островского, Чехов не только прилично одет, но изящен и дан в задумчивой позе мыслителя. Островский — в халате, с насупленным выражением лица, странным образом похожим на лицо Ленина. Оно, с другой стороны, неудивительно, к 1923 г. (времени объявления конкурса) Андреев уже начал создавать свою известную лениниану. Если эскиз памятника Чехову (явно симпатичного Андрееву) отсылает к лучшим (дореволюционным) работам этого скульптора, то Островский — откровенно советского пошиба, поскольку, как и передвижнический исходник, в основе имеет идеологию. Попутно замечу, что портрет Бразы сочувствия в Чехове не вызывал.

Но вернусь к творческим переключкам Островского и Чехова.

Оба в творчестве основывались только на реальных фактах. Всё, что написано Островским, коренится в наблюдении, возникает из прозаически частного случая<sup>21</sup>. Чехов обладал абсолютно схожей особенностью. Но в отличие от Островского, который, используя, например, специфику актёра, старался ему помочь в более точном исполнении авторского замысла, Чехов менее всего заботился о тех, кто послужил прототипами, потому что могли возникать скандальные эпизоды («Свадьба», «Попрыгунья» и прочее). Но это частности, которые, конечно, не перекрывают более значимого и важного для Чехова, на что обратил внимание ещё А.П. Скафтымов: «сложение жизни», «общий строй жизни» с её неминуемой драмой<sup>22</sup>.

Оба автора прошли «школу» водевиля. Островский ценил водевили за разработанность интриги, написал в традиции водевиля две пьесы, жанрово обозначив как «сцены» («Утро молодого человека», 1850) и «драматический этюд» («Неожиданный случай», 1851). В письмах эти водевильные тексты он называл «песками». Чехов свои драматургические миниатюры в письмах называл «водевилями», но вслед за Островским уточнял жанр написанной пьесы: «драматический этюд» («На большой дороге», 1884; «Лебединая песня (Калхас)», 1887), «шутка» («Медведь», 1888; «Предложение», 1888; «Трагик поневоле (Из дачной жизни)», 1889; «Юбилей», 1891), «сцена» («Свадьба», 1889), «сцена-монолог» («О вреде табака», 1886). В отличие от Островского, который в водевильной технике написал две ранние пьесы, Чехов не расставался с «водевилями», возможно, так проявлялась его склонность к юмористическим зарисовкам, коими он снабжал в начале своего творчества журналы «Будильник», «Стрекоза», «Зритель», «Осколки» и др. Часть этих юмористических текстов, написанных в течение 1884–1886 гг., имеет подзаголовок «сценка» («О драме», «Дипломат», «Стража под стражей», «Интеллигентное бревно», «Гость», «Утопленник», «Староста», «После бенефиса», «Психопаты», «Контрабас и флейта», «Рассказ без конца», «День за городом», «Ты и вы») и «сценка-монолог» («Весной»).

По мысли Вл. Ходасевича, «литературная история Чехова есть

<sup>21</sup> Подробнее см.: *Едошина И.А.* «Реальная метафизика» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2015. А.Н. Островский в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантигул, 2016. С. 5–23.

<sup>22</sup> *Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей / Сост. Е. Покусаев; вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. С. 357.

постепенное, трудное освобождение от Антоши Чехонте, с его темами и приёмами»<sup>23</sup>. Но думаю, не просто или не только освобождение, а ещё и оттачивание собственного драматургического мастерства. Это было время, когда Чехов писал первые драматические сочинения, а в прозе Антоши Чехонте ярко проявилась характерная визуальная сторона его художественного дарования, врождённая склонность к мизансценированию.

Свой первый сборник Чехов сам составил, на собственные деньги издал, назвав «Сказки Мельпомены» (1884). Не Талии — музы Комедии, что было бы, казалось, более подходящим, но именно — Мельпомены — музы Трагедии. В этот сборник вошли рассказы, написанные ранее и изрядно переработанные: «Он и она», «Трагик», «Барон», «Мечь», «Два скандала», «Жёны артистов». Чехов строит повествование в этих рассказах на столкновении актрисы в жизни и на сцене («Он и она»), актёра в жизни и на сцене («Трагик»), огромной любви к театру и собственной никчёмности («Барон»), самих актёров: инженеру и комика («Мечь»), актрисы и дирижёра («Два скандала»), жён с их мужьями — художниками, писателями, певцами («Жёны артистов»). Все рассказы довольно обширны по объёму (не случайно сборник назван сказками), но при необходимости могут быть легко инсценированы в одноактные, вполне традиционные (в «старых формах») пьесы. Мне бы хотелось подчеркнуть эту особенность Чехова-драматурга: его умение выстраивать интригу ярко проявляется именно в небольших пьесах, как правило, переделках из рассказов.

Так, «На большой дороге» (1884) — переделка рассказа «Осенью». В этой пьесе есть приписываемое Счастливецеву выражение «ты пренебреги» со ссылкой на «Лес» Островского. Но некоторые элементы фабулы перекликаются с другой комедией Островского — «На бойком месте»: кабака на большой дороге, хитроумный хозяин кабака, наличие криминала, наконец, неожиданная развязка. Даже названия имеют грамматическое сходство. Пожалуй, принципиальная разница заключается в том, что в комедии «На бойком месте» Островского нет богомолок и странников, в отличие от пьесы Чехова, где именно они спасают ситуацию. Странник Савва, сам полуживой, становится между замахнувшимся топором Мериком и Марьей Егоровной. Чехов не зря обозначил эту пьесу как «драматический этюд», наполнив её ещё и паузами. Он словно собрал вместе всю Россию, дал зрителю возможность увидеть её обобщённый образ,

<sup>23</sup> Ходасевич Вл. О Чехове. Указ. изд. С. 251.

заклучив словами: «Тоска! Злая тоска! Пожалейте меня, люди православные!» (С XI, 204).

«Лебединая песня (Калхас)» (1887), «самая маленькая драма во всём мире», по определению самого Чехова (М.В. Киселёвой от 14 января 1887 г. — П II, 14), переделана из одноименного рассказа 1886 г. Этот «драматический этюд в одном действии» начинается как монолог немолодого артиста, случайно уснувшего в гримёрной и проснувшегося в пустом театре. Неожиданно он встречает суфлёра, тайком ночующего в театре, и вспоминает всю свою жизнь, несчастную любовь, погубленный талант. Далее разыгрывается действие на двоих: Светловидов и суфлёр играют сцены из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, «Короля Лира» и «Гамлета» У. Шекспира. Потом Светловидов читает «Тиха украинская ночь» из «Полтавы» А.С. Пушкина, его чтение прерывает стук отворяемых дверей — пришли Петрушка и Егорка. Их приход возвращает Светловидова к реальности. На мгновение он словно преображается: никакой он не старый, а вполне в расцвете сил, любимый публикой талантливый актёр. Но мгновение это проходит, Светловидов вспоминает слова Отелло из одноименной трагедии У. Шекспира и под чтение финальных слов Чацкого из «Горя от ума» А.С. Грибоедова уходит вместе с суфлёром. По способу существования главного персонажа на сцене пьеса эта может быть прочитана в категориях театра абсурда. Одинокий, всеми забытый человек, буквально напичканный цитатами из когда-то сыгранных спектаклей, является перед зрителем, чтобы прокрутить ленту своей жизни и уйти в никуда. Двери отворяются, но зритель не видит тех, кто пришёл. Петрушка и Егорка то ли пришли, то ли не пришли — этого никто не узнает, да и вообще это неважно. Так в театре абсурда: если звонят в дверь, это не значит, что кто-то пришёл, потому что именно неважно, несущественно. Если и пришёл, то не факт, что кому-то этот приход надобен. Светловидов почти безостановочно говорит: лихорадочно — от себя, с чувством — от имени когда-то сыгранных им персонажей. Перед зрителем раскрывается бытие человека, который живёт, что-то делает и уходит, оставляя острое чувство какой-то непреодолимой бессмысленности. Собственно, об этом «Последняя лента Крэппа» (*Krapp's Last Tape*, 1958) С. Беккета.

Отдельного исследования заслуживает тема переделок в драматургии Островского и Чехова. Я только укажу на некоторые особенности. Переделка собственного сочинения у Островского встречается только однажды и касается двух пьес: драматической хроники «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (ред. 1862 и 1866),



комедии «Воевода (Сон на Волге)» (ред. 1865 и 1885). Зато Островский активно занимался переделками иностранных пьес, придавая им более понятный для русского зрителя смысл в именах, в событиях. Его переделки — это скорее не столько сугубо переводы, сколько приспособление для восприятия на отечественной сцене. Почему и называются переделками, здесь Островский следовал традиции, сложившейся ещё в XVIII столетии и хорошо просматриваемой в многотомном издании «Российский феатр, или Полное собрание всех Российских феатральных сочинений» (1786–1794). Причём под российскими «феатральными сочинениями» подразумеваются и безымянные переделки. В библиотеке Островского это издание имелось. В отличие от Островского Чехов частенько переделывал свои рассказы в «сценки», комедию — в драму («Иванов»), комедию — в сцены из деревенской жизни («Леший» и «Дядя Ваня»). Однажды условно «переделал» известную в свое время комедию А.С. Суворина «Татьяна Репина» (1886): дописал продолжение, сохранив суворинское название и обозначив как «драма в 1 действии» (1889). Этот опус Чехов посвятил Суворину, заядлому театралу, драматургу, организатору и владельцу Театра Литературно-художественного кружка, позднее получившего именованье Суворинский театр (сейчас это БДТ им. Г. Товстоногова, в советское время — им. М. Горького). Напомню, именно Суворин поддержал Чехова в самые трудные в финансовом отношении годы его творчества.

Увлечение Островского и Чехова театром сказалось в понимании его значимости для пьесы. В случае с Островским понятно: будучи драматургом по самой природе художественного дарования, он писал только для сцены, под конкретных актёров, особенно в бенефисных пьесах. Для сравнения. Вот пишет Островский: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор ставил себе целью» (X, 63). А вот Чехов: «... я не считаю ту пьесу готовою для печати, которая ещё не была исправлена на репетициях» (II III, 292). Как видим, при схожести позиций есть и существенная разница: Чехов всё-таки видит итоговой формой пьесы её публикацию, Островский — постановку на сцене, потому уточнял, что «драматические произведения, хотя и печатные, должны считаться произведениями не литературными, а сценическими» (X, 63).

В «Литературной табели о рангах» (1886), написанной в год смерти Островского, Чехов присваивает ему (наряду с

Н.С. Лесковым и Я.П. Полонским) чин статского советника (С V, 143). По настоящей Табели о рангах — это пятый разряд, довольно высокий, что свидетельствует о весьма почтительном отношении Чехова к драматургу и, кажется, не более. А через три года в письме к И.Л. Леонтьеву (Щеглову) обронит: «Или становитесь Островским, или же бросайте театр» (П II, 158). В этих оценках всё закономерно. Чехов прежде всего прозаик, потому высшие чины в его «Литературной табели» занимают Л.Н. Толстой и И.А. Гончаров, но когда дело доходит до театра, то здесь первая величина сразу, без всяких оговорок — Островский.

В обстоятельной статье, посвящённой отношению Чехова к драматургии Островского, где скрупулёзно собраны все факты этого отношения, Н.В. Капустин в итоге пишет: «Драматургия Островского и Чехова — это далёкие друг от друга, хотя и соприкасающиеся миры»<sup>24</sup>. Но вот такие ли далёкие эти миры?

Обладавший особым нюхом на всё «не то» Н.К. Михайловский в рецензии на сборник «В сумерках» укорял Чехова за *вопросы без ответов*, за *фабулы без развязки*, рассказы, у которых *нет ни начала, ни конца*<sup>25</sup>. Набор этих отрицаний имеет прямое отношение не только к текстам Чехова, но и к драматургии Островского.

Начну с названий оригинальных пьес, расположенных мной в хронологическом порядке: «Не в свои сани не садись» (1852), «Бедность не порок» (1853), «Не так живи, как хочется» (1854), «Не сошлись характерами!» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861), «Грех да беда на кого не живёт» (1862), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1871), «Не всё коту масленица» (1871), «Бесприданница» (1878), «Сердце не камень» (1879), «Невольницы» (1880), «Без вины виноватые» (1883), «Не от мира сего» (1885). Все названия содержат отрицания.

Большую часть именовании составляют пословицы и пословичные выражения, что обусловлено двумя причинами: традицией, идущей от драматургии конца XVIII – начала XIX вв., и живым интересом драматурга к русской народной жизни, традиционно-ценностные ориентации которой закреплены в пословицах, поговорках. Кроме того, Островский вкладывал в именование существо драматической фабулы. Об этом свидетельствуют, например, первичные названия пьес. Так, «Не в свои сани не садись» первоначально называлась «От добра добра не ищут». В итоговом названии отрицание

<sup>24</sup> Капустин Н.В. Чехов // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШПГУ, 2012. С. 477.

<sup>25</sup> [Михайловский Н.К.] Ан.П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы. СПб.: 1887 // Северный Вестник. 1887. № 9. С. 81–85.

сохраняется и в нём больше динамичности, что важно для пьесы. По этой же причине расплывчато-неопределённое «Приданое» заменяется на «Не сошлись характерами!» Первичное именование пьесы «Бедность не порок» — «Гордым Бог противится» — содержит назидательность, которая снимается в итоге. Наконец, ещё один тип именовании имеет варианты, которые, конечно, во времена Островского, когда пословицы были непременной частью обиходного языка, имплицитно возникали в сознании. «Свои собаки грызутся — чужая не приставай!» имеет варианты: «Свои собаки грызутся, а чужая под стол», «Пусть лает собака чужая, а не своя». «Грех да беда на кого не живёт» имеет вариант: «Грех да беда на кого не живёт, огонь и попа жжёт. Погоди: будет и на его улице праздник». «Не было ни гроша, да вдруг алтын» имеет вариант: «Не было ни гроша, да вдруг ендовой». По уже обозначенной причине Островский мог ввести в название только часть пословицы. «Не всё коту масленица» имеет продолжение, которое у Островского звучит как «бывает и Великий пост» (пословица полностью произносится в конце пьесы), а в пословице — «будет и Великий пост». Островский снимает обязательность, непременность, которая есть в пословице, оставляя счастливый финал как возможность. Грамматическое изменение содержится и в названии «Без вины виноватые»: Островский использует множественное число вместо оригинального пословичного единственного — «без вины виноват». Драматург воспользовался всё тем же общим знанием пословиц, где имеется много аналогов и вариантов данной пословицы, и среди них — «где все виноваты, там никто не виноват».

Особенность приведённых пословичных названий пьес Островского заключается в том, что формально в них содержится отрицание, а по существу утверждается непреложность нравственных законов, сохраняющихся в народном сознании<sup>26</sup>.

Более всего пьес с отрицаниями в названии приходится на его «позднюю» драматургию, начиная с пьесы «нового сорта» — «Бесприданницы» и заканчивая семейными сценами «Не от мира сего»<sup>27</sup>. Из семи оригинальных пьес, написанных с 1878 по 1885 гг.,

<sup>26</sup> Подробнее см.: *Едошина И.А.* Специфика пословичных именовании ранних пьес А.Н. Островского // *Драма и театр: Сб. науч. тр. / Науч. ред. Н.И. Ищук-Фадеева. Тверь: ТГУ, 2009. С. 109–120.*

<sup>27</sup> Подробнее о «поздней» драматургии А.Н. Островского см.: *Едошина И.А.* Художественный мир «поздних» пьес А.Н. Островского: герменевтический аспект (к постановке проблемы) // *Щельковские чтения 2001. Проблемы эстетики и поэтики творчества А.Н. Островского / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2002. С. 29–42; Едошина И.А.* Художественный мир «поздних» пьес А.Н. Островского: онтологический аспект

только две не имеют в названии отрицания: «Таланты и поклонники» и «Красавец-мужчина». Зато отрицанием полны фабулы этих пьес. Негина расстаётся с «высокими» идеалами Мелузова и уезжает с Великатовым. Красавец-мужчина Аполлон Окоёмов, кроме внешних данных, теряет всё, да и сами внешние данные уже не кажутся столь прекрасными: калокагатии не случилось, увы.

Кроме того, три из четырёх написанных Островским драм содержат в названии отрицание: «Не так живи, как хочется», «Грех да беда на кого не живёт», «Бесприданница». Этот нюанс вносит в именовании с отрицанием драматический оттенок. Напомню, что первая пьеса Чехова «Безотцовщина», над которой он трудился с 1878 по 1881 гг., также содержит в названии отрицание в качестве констатации.

В 1878 г. Островский пишет пьесу «Бесприданница», которой «начинается новый сорт» его произведений (V, 478) и который я именую как «поздний» период его творчества. Он словно проводит ревизию всей своей прежней деятельности в качестве драматурга. Современные ему критики увидели в этом условном «аудите» всего лишь перепевы самого себя, творческую усталость Островского. И эти утверждения можно было бы принять, если бы не признание самого драматурга о написании пьесы «нового сорта», то есть сознательном повороте к чему-то иному, отличному от прежнего творчества. На эту тему мной написан целый ряд статей. Передам их общий смысл.

В 1882 г. Островский пишет «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время», где напрямую излагает свои взгляды на современное театральное искусство: назначение театра заключается в сопряжении души и красоты, потому важно проникнуть в тайники души, что неизбежно погружает в мир

---

// Щельковские чтения 2002. А.Н. Островский в современном мире: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. С. 43–59; *Едошина И.А.* Концепты «герой» и «персонаж» в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2003. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 45–57; *Едошина И.А.* Миросозерцательные основания конфликта в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2006. В мире А.Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2007. С. 14–27; *Едошина И.А.* Реплика как способ актуализации конфликта в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2007. С. 48–68; *Едошина И.А.* «Бесприданница» как развёрнутый «эпиграф» к пониманию игровой природы «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2011. А.Н. Островский и его эпоха: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2012. С. 73–82.

сверхчувственный. Его внимание привлекают вечные и потому неразрешимые конфликты. Переживаемое персонажами и героями крушение идеалов не только не искупается благополучными развязками драматических коллизий, но ещё больше усугубляет трагическое одиночество в мире тех, кто по своим убеждениям — «не от мира сего». В «поздних» пьесах внимание Островского сосредоточивается уже не купеческом мире, не на мире какой-либо иной общественной страты, а на схватке идей, что позволяет персонифицировать идеальное и реальное в ситуации конфликта. Причём конфликт этот рождается в обыденном, знакомом, чтобы указать на идеальный мир, о котором все забыли. Замечу, последние слова, недословно мной процитированные, принадлежат Нил Стратонычу Дудукину из пьесы «Таланты и поклонники», богатому барину и тонкому знатоку театрального искусства. Идеальное в «поздних» пьесах Островского обретает зримые очертания в героях-протагонистах, которые остро переживают несовпадение этой парадигмы с жизнью, что придаёт «поздним» пьесам трагический оттенок.

«Поздние» пьесы Островского могут прочитываться как единый текст. Заданный ещё в «Бедной невесте» мотив человека-вещи объединяет все «поздние» пьесы: на торг выставлена Лариса в «Бесприданнице»; Вера Филипповна куплена стариком Каркуновым в «Сердце не камень»; добровольно продают себя Евлалия и Мулин в «Невольницах», Аполлон Окоёмов в «Красавце-мужчине», Кручинина в «Без вины виноватых»; приобретает Негину богатый купец Великатов в «Талантах и поклонниках». Но даже в этих условиях Островский не оставляет действующих лиц без света, без воздуха «идеального мира». Лариса погибает, но не по своей воле и не становится приобретённым товаром; Вера Филипповна не утрачивает самоё себя во многом благодаря вере в Бога; Мулин не пользуется расположением Евлалии, которой муж в итоге даёт свободу и с которой она, правда, не знает, что делать; Зоя не отказывает мужу в возможности их совместной жизни в будущем; Кручинина не идёт по рукам, а становится актрисой; хочется верить, что та же судьба ждёт и Негину. Только воцерковлённая Ксения из «Не от мира сего», добровольно, по любви вышедшая замуж за Кочуева, является в этот мир во втором действии, чтобы в следующем умереть, простив неверного и ветреного мужа. Увы, идеальный мир остаётся только надеждой. Замечу, без какого бы то ни было отрицания. Такая вот особенность: отрицания у Островского всегда предполагают утверждения.

Впервые у Островского ремарка получает особый смысл в «Не от мира сего», когда Ксения обнаруживает в книге счета, свидетельствующие о неверности мужа. Текст её монолога буквально «продырявлен» ремарками, смысл которых раскрыт Островским в письме к Стрепетовой, первой исполнительнице роли Ксении: «После прочтения счетов она вскрикивает от боли в груди и вдруг порывается идти куда-то; но сделав несколько шагов, останавливается в недоумении и начинает припоминать. Здесь она ещё не теряет сознания и, припомнив кой-что, хочет исполнить совет мужа отдохнуть и успокоиться. При взгляде на счёт во второй раз она лишается чувств» (XII, 309-310). Все нюансы переживаемых героиней чувств даются через ремарочный текст: «Садится в кресло и берёт книгу. Сначала смотрит заглавие, потом перелистывает книгу и находит вложенные Барбарисовым бумаги. Читает. Смотрит другой счёт. Хватаясь за грудь. Протирает рукой глаза и опять рассматривает счёты, потом кладёт их на столик и, медленно поднявшись с кресла, проходит несколько шагов. Осматривает своё очень дорогое платье. Осматривается кругом. Садится в кресло. Машинально берёт со стола один из счетов и прочитывает про себя. Без чувств опускается на спинку кресла» (XII, 469-470). Впервые у Островского миманс оказывается выразителем мысли, причём главным выразителем. Не случайно драматург предостерегал Стрепетову от проявления какой бы то ни было экзальтации. Ужас смерти — в её будничности.

К сожалению, это была последняя оригинальная пьеса Островского. Но его опыты были явно в духе «веяний» времени. Вот и Чехов в «Безотцовщине» аналогично (и раньше Островского!) «дырявит», например, финальный монолог Платонова ремарками: один; оглядывается; Пауза; машет рукой перед глазами; закрывает руками лицо; подходит к столу; берёт револьвер; прикладывает револьвер к виску; Пауза; кладёт револьвер на стол; садится на диван; увидев Грекову; смеётся; Пауза (С XI, 175-176). Этот ремарочный миманс вполне передаёт состояние Платонова, как и его жены Саши, когда она пытается читать данную мужем книгу (С XI, 94). И здесь, повторю ещё раз, Островский близок Чехову. Если традиционно ремарка выполняла вспомогательную функцию, описывая, как выглядят на сцене действующие лица, их перемещения и эмоции, то в чеховской пьесе в слове через глагольный ряд возникают, как в «туманных картинках», события из жизни Платонова, а через ремарки даётся его реакция на эти события. Так на сцене рождается диалог Платонова с собственной жизнью.

Вот начальная ремарка в «Чайке»: «Часть парка в имени Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев и столик.

Только что зашло солнце. На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук.

Маша и Медведенко идут слева, возвращаясь с прогулки» (С XIII, 5).

В этой ремарке много странного: озеро есть и его нет; если аллея обрамлена кустарником, то вид на озеро не может быть перекрыт эстрадой, даже наспех сколоченной — не заросли же непролазные вокруг, а всё-таки парк; если солнце зашло, то что делают за опущенным занавесом Яков и рабочие, кроме того, что кашляют и стучат; почему так важно, что Маша и Медведенко идут слева, возвращаясь с прогулки, а Сорин и Треплев чуть позднее войдут справа; а главное — слева и справа от чего? Иными словами, ремарка вместо того, чтобы пояснять, что и как, рождает сплошные вопросы. Это новое качество ремарки будет развито в театре абсурда, где показывается абсурдность бытия языком сценических форм, где вопросы «почему» и «зачем» просто неуместны. Так, в пьесе Беккета «Приходят и уходят» (*Come and go*, 1965) ремарками обозначено, как Фло, Ви и Ру всё время пересаживаются, чтобы поговорить о прошлом и о том, что случилось после. В итоге их руки переплетаются, и наступает тишина. Завершается пьеса набором авторских ремарок о последовательности позиций, скрещения рук, об освещении, костюмах, позах, уходах, звуках и голосах. Ремарка достигает своего апогея в его пьесе «Дыхание» («Breath», 1969), где, кроме ремарок, иной текст вообще отсутствует.

Чего, конечно, нет в пьесах Островского, так это пауз, которые получают дальнейшее развитие в драматургии Чехова и которые в театре абсурда составят одну из его характерных особенностей. Чехов понимал значимость пауз, соотносил их с новой театральной эстетикой. В «Чайке» спектакль Треплева («декадентский бред»), прерванный фактически в самом начале, содержит четыре паузы. Но что такое пауза по своей сути? Это молчание, которое есть отрицание слов в силу исчерпанности вербальных надобностей. Как заметит Мартин Эслин, «театр абсурда стремится к радикальной девальвации языка»<sup>28</sup>. Конечно, у Чехова этого ещё нет, но его персонажи говорят

<sup>28</sup> Эслин М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г.В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 27.

невыпадет, думая о чём-то своём, не полагая при этом, что могут быть поняты, если попытаются передать свои чувства словом. Чеховские персонажи зачастую натываются на слова. А. Адамов, размышляя о ситуации в абсурдистской драме, когда персонажи не умеют выразить открыто словами свои чувства, обнаруживает её истоки в драматургии Чехова<sup>29</sup>. Намеченное у Чехова сомнение в возможностях слова в театре абсурда обернётся тотальным недоверием к слову вообще. Стоит вспомнить «Счастливые дни» С. Беккета, где безостановочно болтающая Винни полна оптимизма и не хочет замечать, что её тело погружается в песок. Она произносит так много слов, что буквально утопает сначала в их бессмысленности, а потом уже — целиком погружается в песок.

И наконец, ещё одна область отрицания — действие. Хотя Островский — непревзойдённый мастер по закручиванию интриги, но действие в его пьесах никогда не совпадает с началом самой пьесы. О прежних событиях зритель узнаёт из чьих-нибудь разговоров: Кнурова и Вожеватова — в «Бесприданнице», Веры Филипповны и Аполлинарии Панфиловны — в «Сердце не камень», Стырова и Коблова — в «Невольницах», Домны Пантелевны и Нарокова — в «Талантах и поклонниках». Исключение составляют только комедии «Красавец-мужчина» и «Без вины виноватые», где действие первое сопровождается уточнением («Вместо пролога»). А собственно действие в пьесах Островского возникает из ниоткуда и уходит в никуда. Зритель оказывается свидетелем какого-то фрагмента жизни, на короткое время являющегося и исчезающего. Отсюда — открытость финалов в пьесах Островского. Мы так и не узнаем, что случится в итоге с персонажами.

Чехов усвоит опыт Островского в решении проблемы «подлых концов» (см. известное письмо к А.С. Суворину от 4 июня 1892 г.), о чём свидетельствуют финалы «Дяди Вани» («Мы отдохнём!») (С XIII, 116), «Трёх сестёр» («Если бы знать, если бы знать!») (С XIII, 186), «Татьяны Репиной» с кричащей о спасении Дамой в чёрном (С XII, 95). Хотя финал комедии «Вишнёвый сад» (звук лопнувшей струны, которому вторит стучащий топор) в принципе может быть прочитан как ответ на поставленные в пьесе вопросы. Но ответ этот сопровождается возможной смертью Фирса, которого забыли в закрытом доме. В возможности смерти прочитывается предчувствие самим драматургом скорого финала собственной жизни. Так почувствовал скорую смерть («*Finita la commedia!*») Платонов

<sup>29</sup> Адамов А. Театр или сновидение // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер., коммент. С. Исаева. М.: Союзтеатр; ГИТИС, 1992. С. 150–157.



из «Безотцовщины» (С XI, 175). Жизнь и сцена переплетаются, дополняют и корректируют друг друга, неизбежно завершаясь смертью кого-нибудь из персонажей. Вот и Чехов, переделывая комедию «Иванов» в драму с тем же названием, переносит главное событие в финал, где Иванов стреляется.

«Я напишу что-нибудь странное», — обещает он Суворину (5 мая 1895 г. — П VI, 58). Так появляется «Чайка», которую он писал с удовольствием и «против условий сцены» (21 октября 1895 г. — П VI, 85). Поэтому столь необязательно, столь малозначительно всё, что происходит в пьесе, поэтому появляются «лишние» люди, эпизоды, детали. Здесь опять-таки не могу не вспомнить одно наблюдение Ходасевича: «Чехов — созерцатель; самая даже мысль о действии <...> ему бесконечно чужда. <...> Созерцатель распада»<sup>30</sup>. Хотя Ходасевич пишет эти слова, характеризуя биографию Чехова, но их вполне можно применить и к его пьесам. Об отсутствии внешнего действия писал ещё современник Чехова А. Смирнов, театральный рецензент из Самары (С XIII, 378), а Суворин видел причину в сценической неопытности Чехова (С XIII, 378). Но это пьеса 1896 г., впереди оставались лишь «Дядя Ваня» (1896), «Три сестры» (1901) и «Вишнёвый сад» (1903). Сегодня — хрестоматийные пьесы Чехова, как, впрочем, и «Чайка».

Полагаю, что Чехов сознательно разрушал действие в его традиционном смысле: цепь взаимосвязанных и взаимообусловленных событий с обязательными завязкой, конфликтом и развязкой (финалом). Вновь вернусь к началу «Чайки». Медведенко задаёт Маше вопрос, отчего она ходит в чёрной одежде, на что Маша сообщает о своем трауре по жизни. Медведенко удивляется, ведь она здорова, вполне благополучна в противовес ему и его близким. Маша явно не слушает Медведенко и, глядя на эстраду, напоминает, что скоро начнётся спектакль. Медведенко в ту же минуту забывает и о своём вопросе к Маше, и своих денежных проблемах, переводя реплику Маши в область их отношений, вернее, их отсутствия, вновь возвращаясь к мотиву человека без средств. Маша признаётся, что не может ответить взаимностью, потому денежный вопрос ни при чём. Единственное, что она готова предложить, — свой нюхательный табак. Медведенко отказывается. Наступает пауза.

Что происходит в данном эпизоде по действию? Появляются два человека — Маша и Медведенко, их внешнюю общность Чехов наглядно закрепляет в именовании: её имя, а его фамилия начинаются с одной буквы. Они идут с общей прогулки, идут рядом

<sup>30</sup> Ходасевич Вл. О Чехове. Указ. изд. С. 250.

в одном направлении. При этом они не ссорятся. Казалось бы, всё хорошо. Перед нами влюблённые молодые люди. Но их разговор разрушает эту иллюзию: Медведенко говорит об одном, Маша — о другом. Это два знакомых, но абсолютно чужих человека. Они рядом, но не вместе. Чехов создаёт мизансцену и тут же разрушает её, вводя паузу для действующих лиц и зрителя. Зачем нужна здесь пауза? Что должны делать персонажи в это время? Ответов Чехов не даёт, а Маша после паузы ещё раз подчёркивает, что Медведенко её понять не может. На полуслове её прерывают входящие справа Сорин и Треплев. Последний велит им уходить, поясняя, что к началу спектакля позовут. И как ни в чём не бывало, Маша и Медведенко уходят. Этот уход свидетельствует, что слышанное нами объяснение не первое в их отношениях, а уже привычное, обыденное. Они всё понимают про эти отношения, по привычке произнося ничего уже не значащие для них слова. Кажется, они говорят не для себя, а для зрителей. Вышли, сказали и ушли. Остаётся вопрос: зачем вместе гуляют? Да, честно говоря, пьеса могла с таким же успехом начаться и с диалога Сорина с Треплевым, а предыдущий и нужен был, кажется, только затем, чтобы ввести мотив воющей собаки отца Маши. В этой ситуации Медведенко вообще ни при чём. Как видим, событийный ряд не считается в привычной причинно-следственной связи в построении и развитии действия. Чехов делает разобщённость основной характеристикой бытия его персонажей, пакуя её в привычную форму диалогов, разрушая при этом всякую возможность слышать и понимать друг друга. Чехов не просто *созерцатель действия*, он его активный разрушитель. К.Д. Оутс пишет, что Чехов производил «замену действия разговорами», чему учились именно у него Беккет и Ионеско<sup>31</sup>.

В театре абсурда действие как таковое, даже как физическое действие, находится в конфликте со словом. Классический пример из пьесы «В ожидании Годо» (*Waiting for Godot*, 1948-1949) Беккета: «Э т р а г о н. Ну, что, пошли? В л а д и м и р. Пошли. *Не трогаются с места*». Так завершаются и первое, и второе действия пьесы. Действие бессмысленно, поскольку бессмысленно самоё бытие, ведущее человека только к одиночеству и смерти. Т.Б. Проскурникова видит общность Чехова и театра абсурда в подчёркнутой антигероичности персонажей, а принципиальную разницу — в понимании жизни: у Чехова «жизнь естественна и

<sup>31</sup> Оутс К.Д. На грани невозможного: трагические формы в литературе. М.: 2002. С. 192.

протяжённа во времени», а у абсурдистов жизнь сведена к ожиданию конца света<sup>32</sup>.

Конечно, у Чехова не встретить столь тотального разрушения действия как категории драмы, но первые свидетельства обнаруживаются довольно явственно. Хотя внешне Чехов ещё остаётся в пределах сценического реализма, как пишет об этом Эсслин<sup>33</sup>.

Полагаю, что иностранные исследователи Чехова вообще очень точно подметили существенные характеристики в его творчестве, поскольку они оказались им понятны в европейском русле развития драмы. Приведу одно из замечательных наблюдений Д. Рейфилда в связи со «Студентом»: «<...> это уже “поздний” Чехов; главный герой смотрит на мир глазами автора, и ничего не утверждает, но всё скорее припоминается»<sup>34</sup>. Время написания «Студента» — 1894 г., позднее Чехов напишет все главные пьесы: «Чайка», «Три сестры», «Вишнёвый сад». Фактически все пьесы построены на «припоминании» того, что потеряно, но когда-то было или должно было быть. И здесь «поздний» Чехов абсолютно совпадает с «поздним» Островским: их герои и персонажи могут очутиться «в сумрачном лесу» грехов, блуждая и не находя выхода, но они сохраняют веру в его возможность, которой щедро делятся в финале со зрителем. Схожий посыл легко обнаруживается в американском варианте театра абсурда в лице, например, раннего Эдварда Олби. В финале его пьесы «Случай в зоопарке» (*The Zoo Story*, 1958) ценой собственной жизни Джерри добивается цели: выводит Питера, «среднестатистического» человека, из состояния равнодушия, чтобы тот увидел страдания других людей, увидел и хотя бы ужаснулся. Умирая, Джерри оставляет зрителям надежду на перемены.

Таким образом, поэтика отрицания в пьесах Островского, Чехова, абсурдистов напрямую связана с миропониманием и поиском выхода из его драматических коллизий.

## ЛИТЕРАТУРА

*Адамов А.* Театр или сновидение // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер., коммент. С. Исаева. М.: Союзтеатр; ГИТИС, 1992. С. 150–157.

А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв.:

<sup>32</sup> *Проскурникова Т.Б.* «Театр абсурда»: превратности судьбы // Театр абсурда: Сб. ст. и публикаций. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 26.

<sup>33</sup> *Эсслин М.* Театр абсурда. Указ. изд. С. 131–132.

<sup>34</sup> *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. Указ. изд. С. 419.

Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900–1983) / Редкол.: Ревякина А.А. (отв. ред., сост.), Ревякина И.А. (ред.-сост.) и др. М.: Intrada, 2003. С. 608.

*Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об Александре Ивановиче Ревякине. (1900–1983) / Редкол.: Ревякина А.А. (отв. ред., сост.), Ревякина И.А. (ред.-сост.) и др. М.: Intrada, 2003. С. 174–183.

*Виноградова Е.А.* Внесценические компоненты в пьесе А.Н. Островского и Н.Я. Соловьёва «Светит, да не греет» и А.П. Чехова «Вишнёвый сад» // Щельковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры / Науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. С. 121–127.

*Виноградова Е.А.* «Этот акт целая пьеса...»: «Пучина» А.Н. Островского и драматургия А.П. Чехова // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 99–106.

*Вишневская И.Л.* Талант и поклонники (А.Н. Островский и его пьесы). М.: Наследие, 1999. С. 215.

*Димитров Л.* Чехов или Островский? К вопросу о каноне русской драматургии XIX века внутри и вне России // Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. 7 / Науч. ред. Н.И. Ищук-Фадеева. Тверь: ТвГУ, 2009. С. 175–186.

*Дурьлин С.Н.* В своём углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Мол. гвардия, 2006. С. 879.

*Егоров О.Г.* Традиции «купеческой» пьесы А.Н. Островского – Н.Я. Соловьёва в прозе А.П. Чехова («Женитьба Белугина» и «Три года») // Щельковские чтения 2015. А.Н. Островский в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2016. С. 87–99.

*Едошина И.А.* Художественный мир «поздних» пьес А.Н. Островского: герменевтический аспект (к постановке проблемы) // Щельковские чтения 2001. Проблемы эстетики и поэтики творчества А.Н. Островского / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2002. С. 29–42.

*Едошина И.А.* Художественный мир «поздних» пьес А.Н. Островского: онтологический аспект // Щельковские чтения 2002. А.Н. Островский в современном мире: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. С. 43–59.

*Едошина И.А.* Концепты «герой» и «персонаж» в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2003. Творческое наследие и личность А.Н. Островского: бытие во времени / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 45–57.

*Едошина И.А.* Миросозерцательные основания конфликта в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2006. В мире А.Н. Островского: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома:

Авантитул, 2007. С. 14–27.

*Едошина И.А.* Ремарка как способ актуализации конфликта в «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2007. С. 48–68.

*Едошина И.А.* Специфика пословичных именовании ранних пьес А.Н. Островского // Драма и театр: Сб. науч. тр. / Науч. ред. Н.И. Ищук-Фадеева. Тверь: ТГУ, 2009. С. 109–120.

*Едошина И.А.* «Бесприданница» как развёрнутый «эпиграф» к пониманию игровой природы «поздней» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2011. А.Н. Островский и его эпоха: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2012. С. 73–82.

*Едошина И.А.* Из Серебряного века — в советский тоталитаризм (С.Н. Дурылин об А.Н. Островском) // *Едошина И.А.* «А я душа театра...» А.Н. Островский. Кострома: Костромаиздат, 2013. С. 278–284.

*Едошина И.А.* «Реальная метафизика» драматургии А.Н. Островского // Щельковские чтения 2015. А.Н. Островский в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2016. С. 5–23.

*Елеонский С.Н. (С.Н. Миловский).* К истории драматического творчества А.Н. Островского: предвосхищённый замысел «Вишнёвого сада» // Александр Николаевич Островский. 1823–1923: Сб. ст. к 100-летию со дня рождения. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114.

*Журавлёва А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века от Гоголя до Чехова. М.: МГУ, 1988. С. 198.

*Ивин А.А.* Эволюция женского характера в пьесах А.Н. Островского «Горячее сердце» и А.П. Чехова «Чайка» // Национальный характер и русская культурная традиция в творчестве А.Н. Островского. Мат-лы науч.-практич. конф. 27–28 марта 1998 г.: В 2 ч. / Отв. ред. Ю.В. Лебедев. Часть II. Кострома: Эврика-М, 1998. С. 94–98.

*Ищук-Фадеева Н.И.* «Лес» А.Н. Островского и лес-сад А.П. Чехова // Щельковские чтения 2003. А.Н. Островский в современном мире: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2004. С. 153–167.

*Капустин Н.В.* Чехов // А.Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: ШПГУ, 2012. С. 476–478.

*Катаев В.В.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 262.

*Кошелев В.А.* «Последний акт»: к проблеме «Чехов и Островский» // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. / Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 155–169.

*Куролесов В.В.* А.Н. Островский и А.П. Чехов // Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. ст. // Науч. ред. и сост. И.А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2008. С. 169–175.

*[Михайловский Н.К.]* Ан.П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы.

СПб.: 1887 // Северный Вестник. 1887. № 9. С. 81–85.

*Оутс К.Д.* На грани невозможного: трагические формы в литературе. М., 2002. С. 251.

*Палиевский П.В.* Чехов // *Палиевский П.В.* Развитие русской литературы XIX – начала XX века. Панорама. СПб.: Росток, 2016. С. 165–169.

*Проскурникова Т.Б.* «Театр абсурда»: превратности судьбы // Театр абсурда: Сб. ст. и публикаций. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 11–30.

*Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во Независимая Газета, 2006. С. 858.

*Скафтымов А.П.* О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей / Сост. Е. Покусаев; вступ. статья Е. Покусаева и А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. С. 339–380.

*Стрельцова Е.И.* Островский и Чехов (От «Бесприданницы» к «Чайке») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни: Статьи, публикации, эссе / Отв. ред. В.Я. Лакшин. М.: Наука, 1995. С. 108–117.

*Ходасевич В.Ф.* О Чехове // *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное / Сост. и подгот. текста В.Г. Перельмутера; комм. Е.М. Бенья; общ. ред. Н.А. Богомолова. М.: Сов. писатель, 1991. С. 249–252.

*Шах-Азизова Т.К.* Пьесы Чехова и их судьба // *Чехов А.П.* Драматические произведения: В 2 т. / Сост. А.В. Викторова; вступ. ст. Т.К. Шах-Азизовой; примеч. М.П. Громова, Л.Д. Опульской (науч. ред.), И.Ю. Твердохлебова. 2-е изд.; стереотип. Л.: Искусство, 1985. Т. 1. С. 3–32.

*Эсслин М.* Театр абсурда / Пер. с англ. Г.В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 528.

ОПЕРА В. ПУШКОВА «ГРОЗА»

**Аннотация.** Статья посвящена одному из ярких представителей советской музыкальной культуры 30–60-х годов прошлого века, автору музыки к более 40 кинофильмам, многие из которых популярны и в наше время. Основное внимание уделяется его любимому детищу — опере «Гроза», её исполнительской судьбе, основным драматургическим принципам.

**Ключевые слова:** В.В. Пушкин, композитор, педагог, опера «Гроза», А.Н. Островский, драматургия, исполнение, характеристики, тема, традиция.

SKAFTYMOVA, L.A.

VENEDIKT PUSHKOV'S OPERA *THE STORM*

**Abstract.** The article is devoted to one of brightest representatives of the Soviet musical culture of 1930–60s, who was the author of music to more than forty films, many of which are still popular now. The main attention is given to his favorite creation – *The Storm* opera, history of its performances and its basic dramatic principles.

**Keywords:** Venedikt Pushkov, composer, teacher, opera *The Storm*, Aleksandr Ostrovsky, dramatic art, performance, characteristics, theme, tradition.

Творческая деятельность Венедикта Венедиктовича Пушкина (1896–1971) связана с 30–60-ми годами прошлого века. Это имя мало что говорит нынешнему поколению, хотя в середине XX в. он был одним из наиболее известных композиторов. Пушкин вошёл в историю нашей культуры прежде всего как кинокомпозитор. Им написана музыка более чем к сорока фильмам, среди которых такие, которые стали классическим наследием отечественного кино. Это фильмы И. Хейфица «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Большая семья», С. Герасимова — «Семеро смелых», «Маскарад», «Учитель», «Комсомольск», а также такие известные киноленты, как «Валерий Чкалов», «Солистка балета», «Отцы и дети», «Друзья и годы» и др. Много музыки было написано к драматическим спектаклям («Аэлита», «Платон Кречет», «Пучина»). Чрезвычайно популярны были песни «Лейся, песня, на просторе» и «Золотая тайга». Ему принадлежат также Концерт для скрипки, романсы, фортепианные пьесы и главное его детище — опера «Гроза» по известной пьесе А.Н. Островского.

Пушков родился в 1896 г. в южном волжском городе – Саратове, неслучайно образ великой русской реки играет существенную роль в опере «Гроза». Его биография достаточно пёстрая, связана со многими русскими городами (семья часто переезжала) — Балаково, Чистополь, Бийск, Томск, Барнаул, где будущий композитор преподавал математику, учил детей теории музыки в музыкальной школе. Поначалу Пушков решил посвятить себя математике и поступил на математический факультет Петроградского университета; музыку же, музыкальные предметы он изучал самостоятельно.

Высшее музыкальное образование будущий композитор получил в Саратовской консерватории, где его учителем по классу композиции был известный теоретик, профессор Л.М. Рудольф, а потом в Ленинградской, где Пушков занимался с композитором В.В. Щербачёвым. Молодой музыкант совмещал обучение с педагогической деятельностью, преподавая сначала в Музыкальном техникуме (ныне Музыкальный колледж им. Мусоргского), а потом в консерватории. 1930-е гг. связаны с рождением советского кинематографа, и в эти годы Пушков страстно увлёкся киномузыкой. Возможно, поэтому он покинул в 1938 г. консерваторию, чтобы заниматься исключительно музыкой к кинофильмам. Круг его общения стал чрезвычайно широким. Хлебосольный дом на Карповке, с праздничными застольями, веселыми розыгрышами посещали, помимо коллег-музыкантов, такие актёры как Н. Крючков, А. Баталов, Т. Макарова, В. Серова и многие др.

В 1946 г. Венедикт Венедиктович возвратился в консерваторию. Он преподавал там до ухода из жизни в 1971 г. С. Слонимский отмечал, что «наряду с Кочуровым, Пушков был в начале 50-х годов, пожалуй, наиболее известным композитором из числа педагогов композиции Ленинградской консерватории, автором популярных песен, киномузыки, часто исполняемой сюиты из “Маскарада”, с нетерпением ожидалось окончание его оперы “Гроза”»<sup>1</sup>. В 1940-е гг. он был награждён орденом Трудового Красного Знамени, в 1957 г. ему было присвоено почётное звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

О Пушкине написано не так много. Это, в основном, воспоминания его учеников, а также развернутая статья С.М. Слонимского «В. Пушков — композитор и педагог» в альманахе «Музыка России». Но всё, что о нём написано, наполнено любовью к своему

<sup>1</sup> Слонимский С.М. М.: Сов. композитор, 1989. С. 293.



учителю, почитанием, глубоким уважением и преданностью. «Такой благодарной памяти можно только по-хорошему завидовать»<sup>2</sup>.

Действительно, нельзя не сказать о личности этого музыканта — она уникальна. Венедикт Венедиктович был честным и чистым человеком, истинным русским интеллигентом, исполненным внутреннего благородства и такта. «Это был не только замечательный человек и тонкий художник, но и человек, совершенно необыкновенный по своей деликатности. <...> Много ли можно встретить таких замечательных людей за всю свою жизнь?» — писал Б.Э. Хайкин<sup>3</sup>. Все, кто знали Пушкиова, отмечали его доброжелательность, доброту, щедрость и удивительную скромность. Судя по воспоминаниям его учеников, он никогда не говорил о коллегах плохо, не пропагандировал свою музыку, в его поступках никогда не было расчёта, подхалимства, он презирал кичливость, антисемитизм, беспощадно относился к человеческому хамству, подлости. А. Яцевич в воспоминаниях обращался к своему учителю: «Сила Вашего воздействия на мой духовный мир была столь велика, что Ваша душа продолжает жить во мне вместе с моей душой и попытка их во времени развести причиняет мне боль»<sup>4</sup>.

Наиболее значительной чертой Пушкиова-композитора была твёрдость его творческой позиции перед натиском ожесточённых споров о путях новой музыки. Избегая участия в открытой полемике 1960-х гг. и своего вмешательства в работу студентов, он никогда не изменял критического взгляда на «левые» течения, не переменял своего творческого кредо. Пушкиову суждено было соединить в творчестве традиции великой русской классики с музыкой середины XX в., осуществить связь времён. «Пушков был для своего времени носителем такой связи. И поскольку эта связь в искусстве осуществляется через традицию, он был сознательным и убеждённым её носителем. В этом его главная заслуга перед поколениями, пришедшими на смену»<sup>5</sup>.

От учеников он требовал яркости фактурных моделей, ясности тематизма и контрастности материала произведений. Этими свойствами в полной мере были наделены его собственные опусы, в том числе и центральное сочинение, любимое детище — опера «Гроза».

<sup>2</sup> Кулапина О.И. Венедикт Пушкиов. Композитор и педагог. СПб.: Композитор, 2015. С. 3.

<sup>3</sup> Хайкин Б.Э. Письмо к М.В. Пушкиовой // Музыка кино. Музыка души. Музыкально-мемориальный альбом. СПб.: Сударыня, 2006. С. 127.

<sup>4</sup> Яцевич А.С. Разговор с Учителем // Там же. С. 95.

<sup>5</sup> Толстой Д.А. Воспоминания о В.В. Пушкиове // Музыка России: альманах. Вып. 8. С. 24.

Год создания этого сочинения, указанный в списках произведений Пушкина, не совпадает в разных источниках. В Музыкальной энциклопедии в 4-х томах указан 1942 г.<sup>6</sup> В справочнике «Советские композиторы и музыковеды» годом создания «Грозы» обозначен 1962 г.<sup>7</sup> Такой разрыв вполне возможен, так как Пушкин писал оперу долго, и 1942 г. зримо отражает начало работы над этим сочинением, а 1962 — окончание. Наше предположение совпадает с теми сведениями, которые мы находим у С.М. Слонимского, отмечавшего, что в 1950-е гг. Пушкин работал над оперой и что, действительно, это был долгий процесс.

Сценическая судьба «Грозы» чрезвычайно драматична. Поначалу всё складывалось, казалось бы, благополучно. В концертном исполнении она прозвучала в 1970 г. в Концертном зале Дома Союзов. В исполнении принимали участие хор и оркестр, а также солисты Всесоюзного радио. Дирижировал Владимир Федосеев. После этого планировалось поставить оперу на сцене Кировского (теперь Мариинского) театра, где в то время заместителем директора по репертуару был ученик Пушкина Георгий Портнов. Композитор даже переписал партию Катерины специально для примадонны театра Ирины Богачёвой. Но вмешались весьма прозаические обстоятельства. Об этом пишет А. Яцевич: «В 1973 году директор театра был уволен. Будучи исключительно порядочным человеком, уволился и Портнов — только потому, что на работу его брал этот директор театра. В результате — постановка оперы “Гроза” не состоялась»<sup>8</sup>. Благодаря поддержке А.П. Петрова и Г.В. Свиридова, «Гроза» должна была быть поставлена в Большом театре. Был назначен художественный совет, но он не состоялся из-за болезни Д.Д. Шостаковича. Постановке оперы опять не суждено было осуществиться.

В 1972 г. состоялись театральные исполнения оперы в Самаре и Риге, где она с успехом продержалась в репертуаре нескольких лет. Опера была издана в виде клавира в 1983 г. в издательстве «Советский композитор». В 1990-е гг. в Государственном институте театрального искусства состоялся студенческий спектакль по опере (неизвестно, в каком объёме она исполнялась). Впоследствии исполнялись лишь фрагменты.

<sup>6</sup> Бялик М.Г. В.В. Пушкин // Музыкальная энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: 1978. С. 499.

<sup>7</sup> Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Пушкин Венедикт Венедиктович // Советские композиторы и музыковеды. Справочник: В 2 т. Т. 2. М.: 1981. С. 366.

<sup>8</sup> Яцевич А.С. Разговор с Учителем // Музыка кино. Музыка души. Музыкально-мемориальный альбом. С. 103–104.

Либретто оперы основано на драме Островского и было написано самим Пушкиным. Последний значительно переработал первоисточник. Прежде всего, изменения связаны с добавлением развёрнутых ариозных высказываний, которые встречаются в партиях героев оперы — Катерины, Бориса, Кулигина, Кудряша. Некоторые из них соотносятся с монологами в драме: это касается, например, арии Катерины в четвёртом действии или экспрессивной речи Кулигина в начале оперы. Другие, как ариозо Бориса в первом действии, расширяют и дополняют характеристики героев. В таких местах прозаический текст, на который Пушкин опирался в речитативных сценах (не цитируя его дословно), сменяется поэтическим. Один раз композитор использует готовый текст — стихотворение А.В. Кольцова «Песня» (его первую и третью строфы) в песне Кудряша в начале третьего действия. Кроме того, Пушкин использует хор во всех действиях, что требует добавления текстов, которые не были предусмотрены Островским, — это относится в большей степени к хорам в начале оперы.

Так как опера состоит из четырёх действий, она не может повторить структуру пьесы Островского, состоящей из пяти актов. И хотя наличие двух картин в последнем действии формально устраняет композиционные различия, очевидно, что Пушкин создал свою независимую версию драмы. Во-первых, он сконцентрировал действие вокруг главных героев — Катерины и Бориса. Характеристики других персонажей даются, в основном, в первом действии. Кроме Кулигина, музыкальными характеристиками наделены Дикой, Борис (в двух развёрнутых сольных эпизодах), Кабаниха и Тихон (их материал появляется в диалогической сцене). Наиболее развёрнутой и сложной оказывается характеристика Катерины, которая раскрывается уже в увертюре, соприкасается с темами увертюры и темой любви. Песня Кудряша в третьем действии лишь составляет контраст дуэтной сцене Бориса и Катерины.

Во-вторых, драматургия оперы выстроена так, что от начальных действий к финалу меняется положение основной сюжетной линии, проясняется её главенствующая роль. Всё, что прежде существовало в качестве побочного фона, оказывается вытеснено; то, что остаётся, полностью подчиняется движению к трагической развязке главного образа. В ряду свойств, указывающих на это, прежде всего, — отсутствие развёрнутых высказываний второстепенных героев, не относящихся к основному конфликту. Исключение — диалог Кулигина и Дикого, открывающий четвёртое действие. Не менее важным является фактическое отсутствие остановки между

картинами. Кроме того, более явная обобщающая роль тематизма, выраженная в большей протяжённости однородных эпизодов и меньшей контрастности материала, а также значительной доли реминисценций тем, способствует симфонизации музыкальной ткани. Наконец, меняется положение, которое занимает хор. Если до двух финальных картин он выполнял оттеняющую функцию, участвуя в жанровых сценах или поддерживая сольные эпизоды (песня Кудряша в третьем действии), то теперь он является лишь комментатором происходящего.

Смысловое содержание драмы Островского находит отклик в музыкальном воплощении. Значимые семантические элементы появляются в опере в виде лейттем. Одной из первых в увертюре проводится тема грозы. Будучи непосредственно связанной с пронизывающим драму образом, она является выразителем нарастающего напряжения в разных сценах оперы. Эта тема даётся без всякой гармонической опоры, хроматические нисходящие звенья отстоят на тритон друг от друга — так создаётся её тональная неопределённость. Отсутствие равномерной пульсации и мелкое дробление в противовес долгим половинным нотам, вместе с динамикой (*pp*), создают иррациональный, угрожающий образ.

Тема грозы, помимо проведения в увертюре оперы, появляется после рассказа Катерины в первом действии; варианты её сопровождают первую картину четвёртого действия вместе с другими темами увертюры. Далее она развёртывается в антракте к последней картине.

Другая тема, экспонируемая в увертюре, — тема юности Катерины, — звучит (соль мажор) в первый раз и повторяется (си мажор) в рассказе Катерины и в конце оперы. Тема появляется, как «луч света», создавая образ чистоты, незащищённости и недосыгаемости. Не случайно, что состояние покоя, которое она экспонирует, достигается только через смерть главной героини. Менее значительные тематические элементы увертюры «отзываются» в финале оперы. Один из них — интонация первых тактов — становится темой хора «Страшно, страшно, ребяташки», который звучит перед началом грозы. Как и в ситуации движения к драматической развязке в финале, он даётся в увертюре в роли сконцентрированного выражения общего драматического тона оперы.

Ведущий смысловой элемент оперы — любовь Бориса и Катерины — также имеет лейтмотив. В качестве такового выступает тема с гибкой мелодией. Равномерное движение мелодии, вместе

с отсутствием особой артикуляции, придаёт звучанию темы неспешность и внутреннее спокойствие. Центральным проведением лейтмотива любви можно считать дуэтную сцену Бориса и Катерины в третьем действии.

В первом проведении в дуэте тема любви сопровождается речитативом Бориса («Сбылась, сбылась мечта заветная»). Благодаря динамике (*pp*) и регистру мелодии тема очень лирична. Во втором проведении меняется регистр мелодии; кроме того, она звучит в партии Катерины, из-за чего изменяется фразировка текста. Третье появление темы становится результатом стремительного звуковысотного и динамического подъёма. Это единственный раз, когда она звучит насыщенно и выражает абсолютное согласие влюблённых, ничем не тронутое их счастье.

Появление темы любви в рассказе Катерины в первом действии предвещает её развитие в дуэте. Здесь она проводится один раз в ля мажоре на фоне речитатива, выражающего смутное предчувствие главной героини. Менее плотная фактура создаёт менее напряжённое звучание. В последний раз тема звучит в последней картине при расставании влюблённых. Там она проводится в фа мажоре и звучит как отголосок счастья героев.

Структура оперы, ориентирующейся на стилистику позднего романтизма, отличается от большинства образцов такого рода. Здесь отсутствуют выделенные номера, хотя есть достаточно законченные построения, например — две арии Катерины. С.М. Слонимский характеризует её как сквозную, в то же время отмечая, что «сквозная музыкальная ткань часто внутренне дифференцирована на относительно краткие и характерные гомофонно-гармонические построения»<sup>9</sup>.

Музыка оперы, действительно, развивается очень свободно, и стремление Пушкина к психологической достоверности играет в этом не последнюю роль. Несомненно, значение яркости построений и их контраста было велико для Пушкина. Появление разных персонажей или смена ситуаций часто приводят к образованию новых фактурных решений, введению контрастных интонационных сфер. Примером резкого сопоставления последних является переход к хору «Ой, ребята, плохо дело», оттеняющему предыдущее высказывание Кулигина. После очень плотной фактуры, насыщенной напряжёнными альтерированными аккордами и свободными полифоническими линиями, вводится совсем иная

<sup>9</sup> Слонимский С.М. В. Пушкин — педагог и композитор // Музыка России: альманах. Вып. 8. С. 307.

звучность — балалайки за сценой, — создающая народный колорит. Их игра в сравнительно высоком регистре, не утяжелённом басом, нарочитая простота гармонического оформления, а также динамика (*ppp*) и тритоновый скачок в басу внезапно переключают музыку в совершенно новое русло.

Эпизоды, объединённые единым действием, внемзыкальной мыслью или высказыванием, составляют достаточно протяжённые построения, основой которых становятся общие интонации. Они сопровождают речитативы в роли подголосков и обобщаются в ариозо или дуэте. Таким образом построена диалогическая сцена Бориса и Кулигина в первом действии, заканчивающаяся тоскливым монологом Кулигина. В сопровождении речитатива Бориса проводится тема декламационного происхождения, мотивы которой прозвучат в кульминации монолога. Подобным же образом решены речитатив и ариозо Бориса после хора.

Своеобразно выстраиваются в опере сольные высказывания. Многие из них, такие как ария Катерины из второго действия или дуэт Бориса и Катерины из третьего, органично вписываются в сквозную ткань оперы. Эта ткань основана разнообразными тематическими образованиями, сменяющимися друг друга в соответствии с содержанием литературного текста. Однако встречаются не просто замкнутые, законченные сольные эпизоды, но иногда в них имеет место репризность. Таково, например, ариозо Бориса в первом действии.

Песня Кудряша (городская песня, изложенная в вальсовой фактуре) является ещё более убедительным примером замкнутых высказываний. Здесь складывается трёхчастная форма. Тема первой части повторяется в репризе с расширением. Одним из образцов развёрнутого монологического высказывания является также и ария Катерины из второго действия оперы. Там, оставшись с ключом от калитки сада, Катерина собирается выбросить его в реку. Но предчувствие любви и счастья не дают ей это сделать, и она решается на свидание с Борисом. Текст сцены частично является переработанным монологом Катерины из последнего явления второго действия драмы Островского; смысловой мотив готовности к смерти дополняет его содержание и усиливает связь с финалом.

Эпизод до первого проведения темы любви (*Allegro molto. Inquieto*) логически отделяется от всего последующего. Во-первых, он отличается от остального менее устойчивой фактурой, что характерно для речитативных высказываний; кроме того, её реплики постоянно прерываются. Во-вторых, происходит смысловая

перемена: после решимости выбросить ключ наступает сомнение. Тогда в оркестре звучат мотивы темы любви. Лишь после того, как тема любви прозвучит полностью, начинается основная часть арии. Это лирический центр оперы.

К сюжету знаменитой пьесы Островского обращались многие композиторы: помимо Пушкива, это Б. Асафьев, И. Держинский, В. Трамбицкий, а также чешский композитор Л. Яначек — его опера «Катя Кабанова» довольно долго шла в Ленинградском (Санкт-Петербургском) Михайловском театре. В основном все они трактовали «Грозу» великого драматурга как бытовую драму. В опере Пушкива акцент делается на образе Катерины, её любви, её лирических переживаниях. Закончим разговор о ней словами С. Слонимского, страстного пропагандиста музыки своего учителя, много сделавшего для того, чтобы она не была забыта: «“Гроза” — чисто лирическая опера, написанная на материале русской классической литературы. Талантливых опер этого жанра и тематического содержания в советской музыке совсем немного. В “Грозе” раскрылся лирический дар композитора — самая сильная сторона его творческой индивидуальности. И труд всей жизни Венедикта Венедиктовича Пушкива не должен быть утрачен»<sup>10</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бялик М.Г.* Пушкив Венедикт Венедиктович // Музыкальная энциклопедия: В 4 т. Т. 4 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: 1978. С. 499.

*Григорьев Л.Г., Платек Я.М.* Пушкив Венедикт Венедиктович // Советские композиторы и музыковеды. Справочник: В 2 т. Т. 2. М.: 1981. С. 366.

*Кулатина О.И.* Венедикт Пушкив. Композитор и педагог. СПб.: Композитор, 2015. С. 76.

*Слонимский С.М.* В. Пушкив — педагог и композитор // Музыка России: альманах. Вып. 8. М.: Сов. композитор, 1989. С. 276–308.

*Слонимский С.М.* Венедикт Пушкив — педагог и композитор // Музыка кино. Музыка души. СПб.: Сударыня, 2006. С. 27–47.

*Толстой Д.А.* Воспоминания о В.В. Пушкиве // Музыка кино. Музыка души. Музыкально-мемориальный альбом. СПб.: Сударыня, 2006. С. 20–24.

*Яцевич А.С.* Разговор с Учителем // Музыка кино. Музыка души. Музыкально-мемориальный альбом. СПб.: Сударыня, 2006. С. 27–47.

---

<sup>10</sup> *Слонимский С.М.* Венедикт Пушкив — педагог и композитор // Музыка кино. Музыка души. Музыкально-мемориальный альбом. СПб.: Сударыня, 2006. С. 47.

**«ГРОЗА» А.Н. ОСТРОВСКОГО НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ:  
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И РЕЦЕПЦИИ В XXI ВЕКЕ<sup>1</sup>**

**Аннотация.** В данной работе утверждается, что феномен релевантности и забвения классической драмы Островского «Гроза» — в параметрах литературно-критического и театрального дискурсов в России и на Западе — определяется одновременно и признаками национальной исключительности, и стремлением к универсальному общечеловеческому смыслу, заложенному уже в самой трагической природе пьесы, экспериментально «прочитанной» столетие назад такими новаторами театра XX в., как Мейерхольд и Таиров. Динамика перформативных стратегий современных театральных режиссёров Андрея Могучего (БДТ им. Г. Товстоногова, 2016), Уланбека Баялиева (Театр им. Евг. Вахтангова, Новая сцена, 2016) и Евгения Марчелли (Театр Наций, 2017) анализируется сквозь призму экзистенциального и эстетического потенциала пьесы — в контексте проблем креативности и культурной преемственности эстетических принципов и практик.

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, «Гроза», адаптация, транспозиция, интерпретация, рецепция, креативность, история театра в России, театр модернизма, постмодернизм, Андрей Могучий, Уланбек Баялиев, Евгений Марчелли.

MURENINA, E.K.

**A.N. OSTROVSKY'S *THE STORM* ON THE MODERN STAGE:  
PROBLEMS OF INTERPRETATION AND RECEPTION IN THE  
XXI CENTURY**

**Abstract.** In this study, the author argues that the phenomenon of relevance and oblivion of Ostrovsky's classic drama *The Storm* (1859) – as applied to the literary-critical and theatrical discourses in Russia and the West – can be equally defined by both its distinctly “national” (indigenous) perspective, and the universality of human existence determined by the tragic nature of the play, that have been previously “read” in the most experimental way by such innovators of the XX century theatre as Meyerhold and Tairov. The dynamics of performing strategies employed by the modern Russian stage directors Andrey Moguchy (Tovstonogov's BDT, 2016), Ulanbek Bayaliev (Vakhtangov's Theatre, 2016), Evgeny Marchelli (Theatre of Nations, 2017), etc, is analyzed through the prism of the play's existential and aesthetic potential, within the problems of artistic creativity and cultural continuity of aesthetic principles and practices.

<sup>1</sup> Данный проект стал возможен благодаря грантовой поддержке Т. Хэрриот Колледжа Наук и Искусств (THCAS) Университета Восточной Каролины (США), позволившей мне посетить анализируемые в работе спектакли в марте-апреле 2017 г.



**Keywords:** A.N. Ostrovsky, *The Storm*, adaptation, transposition, interpretation, reception, creativity, theatre history in Russia, modernist theatre, postmodernism, Andrey Moguchy, Ulanbek Bayaliev, Evgeny Marchelli.

Несмотря на неумолкающие по сей день в масс-медийном и образовательном пространстве споры о том, измеряется ли успех театральной адаптации «верностью» оригиналу, вопрос о природе ТЕАТРА как искусства *творческого*, а не *воспроизводящего*, для которого «сценическое создание становится актом творчества»,<sup>2</sup> — в проекцию на пьесу А.Н. Островского «Гроза» — был поднят зарубежными и отечественными критиками почти столетие назад, после второго турне европейских гастролей Камерного театра А.Я. Таирова, в 1925 г. поставившего именно эту драму в центр своего гастрольного репертуара в Германии, Австрии, Чехословакии, Италии, Швейцарии, Франции, Бельгии и Южной Америке. Наряду с обострённым интересом со стороны западных знатоков сцены к новаторскому осмыслению Таириным как творчества европейских классиков, так и знаменитой драмы Островского, нельзя, однако, не заметить, что за пределами России «Колумб Замоскворечья» никогда не был окружён тем самым ореолом «драматурга на все времена», который знаком российским читателям по издавна сложившейся шкале представлений о русской классике и степени её влияния на развитие мировой культуры.

На фоне такого затянувшегося «НЕВхождения» Островского в *западную* парадигму восприятия российского и мирового театра (с её абсолютным приоритетом Шекспира и Чехова, а также всё возрастающим интересом к кинематографическим и сценическим транспозициям по текстам Достоевского, Пушкина, Толстого, Тургенева<sup>3</sup>) особенно интересно понять причины недавнего

<sup>2</sup> *Dreyfus A. Alexander Tairoff's Theater // Das Stachelschwein. Frankfurt a. M., 1925. Heft 9. Mitte Mai. S. 31–32. Цит. по: Сбоева С.Г. «Гроза»: три версии Московского Камерного театра (на отечественной сцене и в зарубежном турне) // А.Н. Островский: Новые исследования. СПб.: РИИИ, 1998. С. 125.*

<sup>3</sup> О проблемах теории и практики адаптации русской классики на сцене и на экране см. мои недавние работы: *Муренина Е.К. «Чайка» А.П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полёта: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 285–298; Муренина Е.К. Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности // Театр в движении эпох: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2017. С. 16–25; Муренина Е.К. Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино — Театр: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2017. С. 102–112; Муренина Е.К. К проблеме рецепции*

«возвращения» одного из самых «замученных» школьной программой классических текстов драматурга в российский театральный репертуар, что позволяет в свою очередь обозначить и спектр сценических возможностей для пробуждения потаённых смыслов, заложенных в драматургическом наследии Островского в контексте мировой драматургии.

Динамика режиссёрского и зрительского восприятия пьесы Островского «Гроза» в свете проблем её экзистенциального и эстетического потенциала выявляется нами в обращении к новейшим сценическим интерпретациям Андрея Могучего (БДТ им. Г. Товстоногова, 2016), Уланбека Баялиева (Театр им. Евг. Вахтангова, Новая сцена, 2016), Евгения Марчелли (Театр Наций, 2017) и др. Для осмысления своеобразия режиссёрских и актёрских интерпретаций «Грозы» в контексте семантической поливариантности её прочтения на сцене XXI в. и выяснения причин неожиданной востребованности пьесы представляется необходимым «перелистать забытые страницы»<sup>4</sup> и вернуться к почти уже стёртым из активной культурной памяти нынешнего театрального зрителя авангардным спектаклям первой четверти XX в., поэтому обращение к экспериментальным постановкам Мейерхольда и Таирова, а также к специфике раскрытия образа Катерины на российской сцене представляется нам принципиально важным для подхода к раскрытию заявленной темы.

\* \* \*

В истории отечественного театра второй половины XIX – начала XX вв. роль Катерины рассматривалась и актёрами, и рецензентами русского театра как вершина женского трагического репертуара, становящаяся неким мерилом их творческой и личностной зрелости, критерием их мастерства. Начало такому восприятию было положено ещё при жизни самого драматурга в 1860–70-е гг. — исполнением роли Катерины такими звёздами российской сцены как Л.П. Никулина-Косицкая, Ф.А. Снеткова, Г.Н. Федотова, М.Н. Ермолова и П.А. Стрелетова. Но если век XIX в восприятии русского театра публикой прежде всего был славен именами актёров и драматургов Достоевского в XX веке: «Кроткая» (1969) в киноэстетике Робера Брессона. Чехов и Достоевский: Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 487–502.

<sup>4</sup> Фраза В.Э. Мейерхольда из речи режиссёра к актёрам, см.: *Мейерхольд В.Э. К возобновлению «Грозы» А.Н. Островского на сцене Александринского театра // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 285.*

(ещё не ставших в ту пору «классиками» — Островского, Гоголя, отчасти Тургенева и Толстого), то с возникновением феномена творческого союза Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко в конце XIX – начале XX вв. меняется и само отношение к режиссёрской профессии. Век XX в театре Островского становится веком прежде всего *режиссёрским*, и в историю театральной культуры входят постановки «Грозы» В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре (1916) и А.Я. Таировым в Московском Камерном театре (в трёх редакциях 1924, 1925 и 1928 гг., с ориентацией на зарубежные гастроли 1925 и 1930 гг.) В спектаклях Мейерхольда и Таирова главную героиню «Грозы» исполняли соответственно Е.Н. Рощина-Инсарова и А.Г. Коонен, но именно Алиса Коонен запомнилась и зрителям, и критикам своей трактовкой, устремлённой «к стихии вечно-женственного, осложнённого неподдельной поэтической одарённостью»<sup>5</sup>.

При явном внимании к любовной коллизии драмы со стороны выдающихся актрис нельзя не констатировать, что всплески популярности «Грозы» так или иначе связаны с моментами переломными, и появление пьесы на сцене и столичных, и провинциальных театров всегда сопровождалось оживлённой полемикой в прессе, начиная уж с первой постановки «Грозы» сначала в Малом театре в Москве с Косицкой (16 ноября 1859 г.), а потом в Александринском в Петербурге со Снетковой (2 декабря 1859 г.) Более века, вплоть до семидесятых годов XX столетия данная полемика театральных рецензентов была связана не столько с обсуждением режиссёрской концепции, но прежде всего с манерой исполнения роли Катерины, начало интерпретации образа которой было положено в шестидесятые годы XIX в. разительно непохожими друг на друга критическими оценками Н.А Добролюбова, А.А. Григорьева, М.М. Достоевского, П.И. Мельникова-Печерского, Д.И. Писарева и др. Сегодняшним зрителям, уставшим от общепризнанной с советских времён хрестоматийной добролюбовской трактовки Катерины как «луча света в тёмном царстве», вряд ли известно, что именно на основании игры Снетковой (полной противоположности Косицкой, для которой, собственно, Островский и писал пьесу) петербургский рецензент А.С. Гиероглифов в очередном номере «Театрального и музыкального вестника» от 6 декабря 1859 г. назвал Катерину «светлым лучом в тёмном небе», что, возможно и повлияло на название известной статьи Добролюбова<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Гроссман Л. Алиса Коонен. М.: Л.: Academia, 1930. С. 70.

<sup>6</sup> Гиероглифов А.С. Новая драма Островского «Гроза» // Драма Островского

С началом режиссёрского театра XX в. меняются и сами способы сценического воздействия на реакцию зрителя. Наряду с вниманием к сценографическим и костюмным элементам спектакля, в драму приходит совершенно новое понимание значимости звука и света, приобретающих определяющее значение в настрое зрителя на определённую волну общения со сценическим пространством. Невозможно понять режиссёрскую концепцию модернистской «Грозы» Мейерхольда без сценографических опытов А.Я. Головина как художника спектакля. Декорационные новшества Головина, фресковая живопись на церковных сводах, глубина и разноразноуровневость сценического пространства (например, его знаменитого оврага), уникальность стилизованных костюмов, «пёстрая кукольная этнография» и некая марионеточность фигур горожан, доходящая до архетипического уровня визуальная и пластическая образность спектакля способствовали успеху его восприятия, о чём свидетельствовали многочисленные отзывы современников<sup>7</sup>. Однако именно «звуковая партитура», опирающаяся на концепцию «словопроизношения», стала для спектакля определяющим «структурно- и смыслообразующим пластом», лежащим в основе режиссёрского видения Мейерхольда<sup>8</sup>. Акцентируя символические (романтические, таинственные, роковые) мотивы «Грозы» и смотря на пьесу сквозь призму григорьевской «народности»<sup>9</sup>, Мейерхольд сознательно отказывается от сатирического изображения «быта» и подчёркивает «чисто поэтическое» начало Островского в противовес устоявшемуся в традиционном сценическом истолковании драматурга — как бытописателя купечества — «жанризму»<sup>10</sup>.

Введение авангардной сценографии и звукописи как основополагающих принципов театральности «Грозы» определено вполне осознанным пониманием Мейерхольдом того, что возросший интерес к классическому репертуару в 1910-е гг. связан прежде всего

---

«Гроза» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., комм. И. Н. Сухих. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 35.

<sup>7</sup> См. об этом: *Варламова А.П.* «Гроза» в постановке Вс.Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А.Н. Островский: Новые исследования. СПб.: РИИИ, 1998. С. 82–84, 100–101.

<sup>8</sup> О звукоритмической организации «Грозы» Мейерхольда и об особенностях использования им выражений *словопроизношение* и *музыкальное чтение* в отношении прозаических пьес Островского см.: *Варламова А.П.* Указ. соч. С. 85–91.

<sup>9</sup> О влиянии критической интерпретации Аполлона Григорьева на В.Э. Мейерхольда, в частности, упоминает в своём предисловии И.Н. Сухих, см.: *Сухих И.Н.* И давний-давний спор... // Драма Островского «Гроза» в русской критике. С. 25.

<sup>10</sup> См.: *Мейерхольд В.Э.* Указ. соч. С. 285–291.

с фактом возможности нахождения «новых путей» в «постановках старых классиков», о чём свидетельствуют его газетные интервью данного периода. В театральной критике тех лет всё отчётливее звучит мысль о том, что чисто «бытовая» трактовка Островского уже не соответствует веяниям времени<sup>11</sup>, особенно на фоне появления совершенно нового театрального репертуара, связанного с именами Блока, Ремизова, Ибсена и Метерлинка. Кстати, сам Блок называл «Грозу» не иначе, как «великой символической драмой», что симптоматично для периода так называемой «новой драмы», зародившейся на переломе XIX–XX вв.

В театроведении 1930-х гг. отмечалось, что к моменту поступления на Императорскую сцену Мейерхольд приходит к мысли, что «условный театр — это прежде всего особый метод режиссёрского искусства, могущий применяться к любому произведению драматургии, как современному, так и классическому»<sup>12</sup>, и подобное родство между драматургическими исканиями Мейерхольда по драматургии рубежа веков и классике не только в плане «сценической методологии, но и с точки зрения их образно-философского содержания», можно заметить и в отношении образа Катерины в исполнении актрисы «новой драмы» Рожиной-Инсаровой: «Как Мейерхольд шёл к классике через новую драму, так и актриса давала современную трактовку героине Островского, выработав свой художественный метод на персонажах новой драмы», отказываясь от «бурного взрыва страсти», столь привычного зрителю в Катерине, в пользу «более сложного переплетения рефлексии и поступков» героини<sup>13</sup>.

По меткому наблюдению современного исследователя, речь Катерины основана не только на более присущих XIX в. традиционных монологах, но и обилии скрытых в проговариваемых вслух репликах «внутренних» монологов, постоянно вкрапляющихся в её диалоги с Варварой, Тихоном и Борисом. Чёткая граница между «внешним», обращённым на другого высказыванием, и голосом «внутри» себя в речи Катерины почти отсутствует, и это заметно отличает её от всех других героев «Грозы». Сознание Катерины «как бы вибрирует на грани двух миров, внешнего и внутреннего. Её рефлексия — рефлексия коротких вспышек сознания, внезапных прозрений, а не поступательный рассудочный процесс». Если в традиционной драматургии рефлексии отводились «строго

<sup>11</sup> Варламова А.П. Указ. соч. С. 95–96.

<sup>12</sup> См. об этом: Варламова А.П. Указ. соч. С. 96.

<sup>13</sup> Там же.

определённые моменты: принятие героем решения, кульминация, финал», и при этом формой выражения прежде всего служил монолог, то в пьесах рубежа XIX–XX вв. рефлексия становится «непредсказуемо разбросанной по самым различным этапам драматического действия и далеко не всегда отливается в форму монолога», рождаясь неожиданно и часто прерываясь на полпути. Тем самым, новая драма этого периода «сделала своих героев более противоречивыми внутренне, а развитие действия — более сложным по своему содержанию и более богатым ритмически. Это подготавливало к эстетике “рваного”, монтажного построения пьесы, к гротесковым переключениям из одного плана существования в другой»<sup>14</sup>.

Как нам кажется, подобное использование приёмов стремительно прогрессирующего кинематографа в театральной эстетике первой четверти двадцатого века сопоставимо с применением новых форм технических и электронных инсталляций на сцене второй декады XXI в., позволяющим современным режиссёрам и сценографам находить совершенно «новые пути» в общении со зрительской аудиторией в процессе адаптации классического текста. Смена сценографических практик в переходные эпохи, новые перформативные и технические возможности для визуально-звукового наполнения спектакля не могут не повлиять на формирование режиссёрской концепции и манеру актёрской игры не только у Мейерхольда в его конструктивистском «Лесе» или у Таирова в «Грозе» 1920-х гг., но и в сегодняшних транспозициях «Грозы» Островского, примером чему могут служить недавние спектакли А. Могучего, У. Баялиева и Е. Марчелли.

\* \* \*

Призыв А.В. Луначарского «Назад к Островскому!» в 1920-е гг. был далеко не случайным, и вряд ли был обоснован лишь социальным заказом времени. Постановка «Грозы» А.Я. Таириным была связана с фундаментальной идеей новейшего театра, «не воспроизводящего, а творящего драматургию искусства»<sup>15</sup>. Именно с 1920-х гг. Островский стал вновь интересовать режиссёров, когда и Мейерхольд в «Лесе», и Таиров в «Грозе», и Станиславский в «Горячем сердце» совершенно по-новому стали художественно преобразовывать быт Островского, дающий возможность каждому из

<sup>14</sup> Там же. С. 97–98.

<sup>15</sup> Сбоева С.Г. Указ. соч. С. 114.

режиссёров по-своему реализовывать свои творческие потребности применительно к творению на сцене.

После второй таировской версии «Грозы», поставленной руководителем МКТ в центр гастрольного репертуара в Европе в 1925 г., эта пьеса впервые вошла в круг внимания европейских театроведов. Не будучи отягощённой устоявшимися в российском восприятии клише, в переориентированной на европейского зрителя версии Таирова (принципиально отказавшегося от знакомого всем «быта»), спектакль удивлял зарубежных критиков интенсивностью актёрской игры, непрерывностью активного передвижения актёров по сцене, их выходом в верхнее пространство сцены благодаря двойной архитектуре игровой площадки, слаженностью актёрского ансамбля, быстротой смены картин и стремительностью развития драмы Катерины, а также естественно заложенной в пьесе потребностью к театральным эффектам<sup>16</sup>. Уже в первой таировской попытке «Грозы» (признанной экспериментальной и во многом неудачной) прошлое было показано не со стороны бытового жизнеподобия, а «со стороны своей эмоциональной логики, со стороны исторических, национальных стихий душевной жизни, вступивших в этой драме в схватку друг с другом»<sup>17</sup>.

«Не небо и не земля» как удел Федры<sup>18</sup> распространяется в таировском театре и на судьбу героини Островского. При всей своей вечной женственности Катерина у Алисы Коонен «фатально должна любить» Бориса, являясь его воодушевлённым воплощением, поскольку «из абстрактной области предчувствий и предощущений Рок вторгнулся в реальную повседневную жизнь, из внешних для человека сфер проникал внутрь персонажей. И тогда русская драма XIX в., с её трагическими элементами, начинала осознаваться зрителем 1920-х гг. как всеобщая трагедия — неизбежная для каждого человека, который рано или поздно делает выбор и пытается собственное падение остановить, своё достоинство сохранить»<sup>19</sup>. Чрезвычайно важно, что в своих европейских версиях Таиров показал трагедию не только русской женщины XIX в., но «мифологизировал Катерину, связав её с плакальщицами русских сказаний, героинями античных и современных трагедий»<sup>20</sup>, и тем самым расширил параметры содержательно-философского и общечеловеческого наполнения пьесы, выйдя за пределы патриархально-купеческого

<sup>16</sup> Там же. С. 116, 124.

<sup>17</sup> Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 322.

<sup>18</sup> Сбоева С.Г. Указ. соч. С. 120.

<sup>19</sup> Там же. С. 121.

<sup>20</sup> Там же. С. 119.

мира и строго-русского контекста, особенно во второй (ориентированной на показ в Европе) редакции «Грозы».

В рецензии на таировскую версию 1926 г. Осип Брик писал: «Пьесы Островского строго говоря нет. Есть трагедийный сценарий, разыгранный исконными театральными масками. В центре действия — героиня и её партнёры: муж-простак, жестокая свекровь, любовник и наперсница. Действие происходит в России, но могло бы происходить и в Испании»<sup>21</sup>. В этом он соглашался с мнениями зарубежных критиков о том, что Таиров не просто следует за классиком, а создаёт спектакль в силу своего собственного творческого концептуального видения<sup>22</sup>. Здесь интересно, что Таиров сознательно или бессознательно был нацелен именно на западного зрителя в своей ориентации на укоренившиеся ещё со времён античности трагедийные каноны и вечные ценности в общечеловеческом, а не узко-патриархальном российском контексте. Парадоксально, но факт, что если даже Чехова (и Тургенева) зачастую ставили на Западе в «самоварном» духе<sup>23</sup>, то Островский опять не вписался в сложившуюся на Западе в отношении русской классики традицию. Таиров придал своеобразие «Грозе» именно европеизацией, а не самоварностью, несмотря на привнесение художниками братьями В.А. и Г.А. Стенбергами сценического образа деревянной Руси, функционирующего, однако, по-новому, в двухъярусной плоскости сцены, что позволяло актёрам активно использовать её пространство не только по горизонтали, но и по вертикали, в ритме подъёмов и спусков, — в атмосфере грозовой тьмы, прорезаемой сверкающими вспышками молний.

Кроме того, можно предположить, что обострённый интерес со стороны европейской и эмигрантской критики 1920-х гг. к таировскому «прочтению» Островского был связан с определённой подготовленностью европейского зрителя к «не-бытовому»

<sup>21</sup> Брик О. «Гроза» в Камерном // Новый зритель. 1926. 29 сент. № 39. С. 7.

<sup>22</sup> Ср.: «Театр обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития материалу. Только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора». Таиров А.Я. Роль литературы в театре // Таиров А.Я. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Изд-во Камерного театра, 1921. С. 145. Цит. по: Стрельцова Е.И. Камерный театр и акмеизм // Москва. 2017. Июль. URL: [http://www.moskvam.ru/publications/publication\\_1783.html](http://www.moskvam.ru/publications/publication_1783.html) (дата обращения: 09.01.2019).

<sup>23</sup> Ср. с описанием интерьера в «Попрыгунье» (1892) А.П. Чехова: «В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (С IX, 9).



восприятию «Грозы» в связи с живыми ещё в культурной памяти дягилевскими оперными и балетными постановками, первоначально шокирующими парижскую публику в силу принципиально нового понимания сценографии и костюма как определяющих компонентов для воплощения идейно-эстетической концепции режиссёра-постановщика.

Рецензентов таировской «Грозы» изумляла «ритуальная повторяемость групповой пластики», создающей «непременное для трагедии ощущение фатальной заданности, непостижимости и роковой воспроизводимости, бесконечной протяжённости происходящих в “Грозе” событий», усиленной и столь необычной партитурой света, призванной в ритмических вспышках «приглушать» или «гасить краски актёрских костюмов, превращать трёхмерные фигуры в силуэты»<sup>24</sup>.

Инновационность сценического прочтения Таировым драматического текста Островского была столь велика, что позволяла западным рецензентам поднимать вопрос о природе взаимоотношений между театром и драматургией как видами творчества. Как утверждал Фриц Розенфельд, «тысячелетиями театр исполнял вторую роль», однако, по мнению венского критика, Таиров «восстал» против «господства» над ним литературного источника и сделал всё, чтобы театр вернулся к своим истокам, когда сценическое искусство было единством жеста, танца, слова, музыки, света, пространства, и тем самым ближе всего подошёл к действительности, ибо в таировском театре «проявляется не внешняя сторона, не облик, а суть жизни» в силу отсутствия чёткой границы «между гротеском и патетикой, между клоунадой и жестом отчаянья»<sup>25</sup>.

На фоне несомненного, но неоднозначного интереса западных любителей театра к постановкам «Грозы» Таировым в европейском контексте, нельзя не задуматься о сложности вхождения драмы Островского в западную культуру, явной инертности в восприятии его драматургии не только в западных театральных кругах<sup>26</sup>, но даже

<sup>24</sup> Сбоева С.Г. Указ. соч. С. 132.

<sup>25</sup> Там же. С. 133.

<sup>26</sup> Примером «трудного» вхождения «Грозы», например, во французскую культуру могут служить безуспешные попытки ещё И.С. Тургенева привлечь внимание к этой пьесе как к «драме совести», однако разыгранной на сцене театра «Бомарше» в 1889 г. в стиле «французской истории любви», где на первый план выходил мелодраматизм «любовного треугольника» Катерины, Тихона и Бориса. В то же время нельзя не признать громадного потрясения французоз от «радикализма» Мейерхольда в постановке «Леса» Островского и «Ревизора» Гоголя, осознанного сполна лишь в конце 1980-х гг., когда французский театр уже пережил эпоху собственных экспериментов. См. об

и в западном, в частности, в англоязычном<sup>27</sup> литературоведении, что в большей или меньшей степени обусловлено спектром разнообразных причин — от качества и своевременности перевода пьес Островского на романо-германские языки в XIX–XX вв. до специфики «параллельного» восприятия западноевропейскими и американской культурными традициями творчества Чехова и создателей русского реалистического романа в лице Тургенева, Достоевского и Толстого. Здесь полное первенство отдано Чехову, активно вошедшему, например, в орбиту американского сценического авангарда 1960–70-х гг., и даже менее известные как драматурги Тургенев и Гоголь — по сравнению с Островским — представлены гораздо ярче и на сцене, и в критике, а также в истории литературы и театра. В чём причины такого продолжающегося невнимания к Островскому на западе и как процессы межкультурного освоения классики «выкристаллизовываются» в свете неожиданно возросшего интереса современного отечественного театра именно к «Грозе»? Повлияет ли нынешнее переосмысление Островского на российской сцене на вхождение его пьес в сокровищницу мировой драматургии, покажет время. Вероятно, что у «Грозы» как пьесы, написанной в середине XIX в., уже невелики шансы быть «прочитанной» западным читателем, а вот возможности ещё быть «увиденной» на театральной сцене вполне реальны. Обратимся к непосредственному рассмотрению новейших российских интерпретаций самой загадочной драмы Островского.

\* \* \*

Весьма нашумевшим сценическим опытом «Грозы» на волне внезапно вспыхнувшего интереса к тексту Островского стал номинированный на премию XXIII театрального фестиваля «Золотая Маска» в шести категориях спектакль Андрея Могучего на сцене Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова. «Гроза» на подмостках БДТ не ставилась никогда, и для Могучего как режиссёра Островский не был родным автором. Премьерные спектакли в Санкт-Петербурге состоялись летом 2016 г., а показ премьеры московской аудитории в программе фестиваля прошёл при полном аншлаге в марте 2017 г. на сцене Малого театра — «Дома Островского».

---

этом: *Проскурникова Т.Б.* Как приходит комедиограф на «чужую сцену»: франкоговорящий Островский // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: Интрада, 2003. С. 272–273.

<sup>27</sup> См. об этом, напр.: *Rahman, Kate Sealey.* Ostrovsky: Reality and Illusion. Birmingham Slavonic Monographs Series. University of Birmingham, 1988. PP. 1–2.

Спектакль Андрея Могучего отличается сказочной, мрачной, почти апокалиптической красотой, мистической в своей эклектической ритуальной стилизации и эмоциональной напряжённости. Сценография Веры Мартынов с использованием сложной системы задников-занавесов, расписанных в стиле палехской шкатулки, и уходящим вглубь чёрным пространством, внезапно разрезаемым ослепительными всполохами молний (художник по свету Стас Свистунович), вкупе со сложным, экспериментальным музыкальным оформлением Александра Маноцкова, в насыщенности фольклорными мотивами и почти что ритмизованным текстом «Грозы», означенным и частушечным напевом, и почти что молитвенным заговором, — всё это не только придало зрелищную новизну этой сценической версии, но и парадоксальным образом «перекликнулось» с золотой эпохой театрального авангарда, со сценическими инновациями Мейерхольда и Таирова, в изысканной выразительности их столь различного, но обоюдно усложнённого концептуального и сценографического замысла в интерпретации драмы Островского.

Несомненная эклектичность звукописи и сценографического решения спектакля Могучего провоцируют глаз и слух зрителя на постоянное столкновение архаики и авангарда, в полном отказе от бытописательской манеры и в некотором смысле даже и от сюжета, несмотря на чуткое следование тексту Островского и на уровне драматических коллизий, и на уровне речевых соответствий. У Могучего фабула скорее предопределяется стилем (и музыкально, и сценографически), и *остранение* сюжета как известный формалистский приём лежит в основе его эклектического режиссёрского видения.

Ритмическая оригинальность и своеобразие мелодического рисунка речи каждого из персонажей спектакля (за исключением сумасшедшей барыни), сопровождаемые роковыми ударами барабана, сливаются в некоем полифоническом хоре, неотделимом по своей насыщенности от игры чёрным цветом, доминирующим в сценическом пространстве и в костюмах персонажей (художник по костюмам Светлана Грибанова). При этом и звук, и цвет дополняют друг друга игрой обертонов и оттенков — будь то вторящие напыщенным оперным ариям «иноземца» Бориса голосовые «попытки» Катерины или же фактурные контрасты чёрного бархата, сатина, кожи и меха в костюмах, кокошниках и треуголках семьи Кабановых и калиновских горожан.

Естественная музыкальность речи Островского вдохновила режиссёра на «реконструкцию» звучания речи драматурга,

и благодаря такой неожиданной «фонетической» мозаике (заменой «в» на «у», смягчением глагольных форм, фрикативным «г», «оканьем» и «аканьем» персонажей), непрерывающимся смешением диалектов и напевных интонаций, даже знакомые со школьных лет фразы воспринимаются аудиторией совершенно иначе, хотя оправданность такого «словопроизношения» продолжает вызывать споры в оценках зрителей и рецензентов.

На авансцену застывших до поры до времени персонажей выкатывают на больших чёрных помостах слуги просцениума, что придаёт необычную динамику взаимодействию этих двигающихся плоскостей с перекинутым в зал почти что мейерхольдовским мостом и с оформленным в стиле лаковой палехской миниатюры занавесом «Житие Катерины», расписанным потомственной палехской художницей Светланой Короленко. Не иконописное (как мистически-религиозное), а скорее лубочно-фарсовое (с введением аэропланов и летающих лошадей) начало в оформлении задников спектакля наряду с резко выпуклыми линиями чёрных кокошников и цилиндров создаёт абсурдно-гротескную атмосферу непрерывающегося балагана, в чём-то, быть может, пародирующую «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона в Театре Наций.

В этом архаично-ритуальном мире среди одетых с головы до ног в чёрные костюмы персонажей огненно-красное платье русоголовой девочки с двумя торчащими косицами из-под кругло-очерченного красного кокошника выделяется особенно контрастно, привнося свою, скорее лирическую, нежели высоко-трагедийную ноту в трактовку образа Катерины в трогательном исполнении дебютантки сцены Виктории Артюховой. Её почти что жалкое поначалу появление со всхлипывающим «отчего люди не летают?» перерастает в безудержность ещё не спетой, но пока лишь речитативно выговариваемой, выкрикиваемой ею любви к Борису Григорьевичу (солист Михайловского театра Александр Кузнецов), разительно отличающемуся от обитателей тёмного царства своим тонким обхождением, в одиночку распеваящему оперные партии под выкатываемый каждый раз для его соло рояль (что вызывает оживлённую реакцию зала), во всей нелепости и несоответствии его напыщенного пения срывающимся в своей искренности и неумелости вокальным попыткам Кати Кабановой. Невозможность пения «в унисон» с любимым перерастает в неожиданную нежность и страстность финального напева Катерины.

В спектакле, где явление «грозы» повсеместно — в темноте и раскатах грома, прорезаемых вспышками молний, в черноте

калиновских нравов, в облачках-тучах над головами актёров (монотонно выпускаемыми на них специальными устройствами), в смешении людского и звериного, человеческого и природного миров в звуковом и визуальном пространстве сцены, — знакомый с детства Калинов становится универсальным мифическим городом в его гротескном сплетении трагики и фарса. Спектакль Могучего, неоднозначный в художественных решениях, провоцирует зрителя на поиск новых смыслов в хрестоматийном тексте Островского и выходит за пределы параметров, свойственных привычному мировоззренческому противостоянию классических трактовок Н. Добролюбова и Ап. Григорьева и в отношении образа Катерины, и в отношении поэтического накала пьесы.

\* \* \*

Трудно найти две более контрастные сценические версии «Грозы», появившиеся почти одновременно в 2016 г., нежели спектакли Андрея Могучего в БДТ в Петербурге и Уланбека Баялиева в Театре им. Евг. Вахтангова в Москве. Несомненная камерность вахтанговского спектакля, предназначенного для Новой сцены, лаконизм сценического решения наряду с «близостью» актёров к зрителю, естественное вхождение минорной музыки Фаугаста Латенаса, звучащей в «опоясывающем кинематографическом формате»<sup>28</sup>, в общую тональность эмоционального напряжения пьесы, как бы заново «увиденной» зрителем благодаря предоставленной режиссёром возможности каждому из актёров поведать «о своём», — не внятном «другому» персонажу, но мгновенно узнаваемом и релевантном для сегодняшнего зрителя.

В спектакле Баялиева, отмеченном блестящими актёрскими работами вахтанговской труппы Римаса Туминаса, не только у Катерины (в её боли-тоске по любви и красоте), но у каждого из героев — своя боль и своя беда, и своё «тёмное царство» в душе. В плавно накатывающихся друг на друга мизансценах вступающие в диалог герои (почти по-чеховски) не «слышат» друг друга, будь то Катерина и Варвара, Кулигин и Дикой, Катерина и Тихон, Катерина и Борис, или даже Кабаниха и Дикой.

У Баялиева «Гроза» скорее играется как «трагедия одиночества», «трагедия непонимания», нежели как «трагедия обновления», и с поставленной себе задачей и режиссёр, и слаженный актёрский

<sup>28</sup> *Заславский Г.* Катерина Кабанова между собакой и кошкой: «Гроза» Островского на Новой сцене Театра имени Евг. Вахтангова // Независимая газета. 2016. 30 марта.

ансамбль, несомненно, справляются. Сознательный отказ Баялиева от социально-бытовой трактовки Островского и от взгляда на Катерину как на «луч в тёмном царстве» артикулируется уже в программке спектакля, предваряя вхождение зрителя в восприятие знакомого текста: «В “Грозе”, мне думается, нет “тёмного царства”, нет противопоставления света и тьмы. Катерина не “светлее”, не “лучше”, чем все остальные. Просто она другая: она, как никто другой, ищет свободы, права на жизнь, права на любовь, пусть даже вопреки устоявшемуся порядку. <...> там каждый герой ищет себе человека, каждый ищет общения. Таков, например, Кулигин — наверное, самый одинокий из героев Островского»<sup>29</sup>.

Такой подход молодого режиссёра к «Грозе» как к трагедии «одиночества» заложен, как это ни парадоксально, уже в самом тексте Островского, открывающего свою пьесу песней Кулигина «Среди долины ровныя» А.Ф. Мерзлякова, известной современникам драматурга под названием «Одиночество» и по своей «трагической тональности» созвучной не только мироощущению самого Кулигина, но и предсказывающей трагический смысл дальнейшего сюжетного движения пьесы и судьбу Катерины<sup>30</sup>.

Как ученик школы Женовача из его первого режиссерского выпуска (своеобразной «цитатой» учителя служат попадавшие в финале пьесы пронзительно-зелёные яблоки из спектакля Женовача «Правда — хорошо, а счастье лучше»), Баялиев чрезвычайно чуток и внимателен к тексту оригинала, хотя и избирателен в своем режиссёрском выборе, когда передаёт отдельные реплики другим героям (как, например, в случае с Кудряшом) и даже удаляет «ненужные», на его взгляд, фигуры (например, мещанина). Слова Ап. Григорьева о том, что Кулигин равнозначен хору в античной трагедии, словно приняты во внимание Баялиевым в его полном отказе от массовки и даже от сумасшедшей барыни — в пользу сведённого к минимуму, но запоминающегося актёрского ансамбля.

Пафос сотворчества молодого режиссёра и актёров в вахтанговской версии налицо. По признанию Евгении Крегжде, привнёсшей свою неповторимую интонацию напевности и поэтичности в образцовую роль женского трагического репертуара, замысел спектакля родился спонтанно, в процессе разговора о театре,

---

<sup>29</sup> Из разговора с режиссёром Уланбеком Баялиевым // А.Н. Островский. «Гроза»: драма. Государственный Академический Театр имени Евгения Вахтангова. Новая сцена. Программа спектакля. 2016.

<sup>30</sup> О песне «Среди долины ровныя...» как генетическом «зерне» драмы «Гроза» см.: *Вайман С.Т.* Гармонии таинственная связь: Об органической поэтике. М.: Сов. писатель, 1989. С. 70.

из интуитивного желания поставить на сцене то, что «дорого», и Островский был выбран и режиссёром, и актрисой «легко и непринуждённо» — во время зимнего катания на сноубордах<sup>31</sup>. Опыт предыдущего перевоплощения талантливой актрисы в пушкинскую Татьяну и чеховскую Соню на главной сцене вахтанговского театра, несомненно, обогатил актёрскую глубину в постижении Крегжде неоднозначного характера Катерины на Новой сцене.

Поэтическая тональность вахтанговской «Грозы» обусловлена внимательным прочтением классического текста в условиях, казалось бы, далёких от конкретно-исторических реалий купеческого быта, но тем не менее созвучных по своей нравственно-психологической проблематике эпохе Островского, о чём говорит в своём обращении к зрителю режиссёр:

«Нам хотелось сочинить архаичный поэтический спектакль, понятный современным зрителям: про человека, про любовь, про боль. Сейчас очень не хватает глубокого, подробного разговора о человеке. Мир живёт в страшной спешке, так что мы не успеваем самое главное: поговорить, рассказать, добраться до глубины в человеческих отношениях. Мысли Островского очень объёмны и современны. В городе Калинове каждый человек — сгусток боли. Эта боль — “тяжесть бытия”, и у каждого она оправдана»<sup>32</sup>.

Такое вне-добролюбовское сценическое прочтение Островского молодым режиссёром, где каждый из героев на сцене — «сгусток боли», и так или иначе «безнадёжно» влюблён — в истину, в не-мужа, в жену, в сына, в кума, в куму... — пост-чеховское, в целом не свойственное эпохе театра Островского, следующего реалистической логике развития конфликта в чётком делении персонажей на главных и второстепенных, в разграничении характеров на «пороки» и «добродетели», на что обращал внимание в своих чеховских статьях ещё в 1940-е гг. А.П. Скафтымов, рассуждая о «бессильности» индивидуальной человеческой воли как основе «драматически-конфликтных положений» у Чехова и фиксации им «некой своей специфической сферы желанного»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> См. об этом: На Новой сцене Театра Вахтангова сегодня вечером прогредит «Гроза». URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/149946/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/149946/) (дата обращения: 09.01.2019).

<sup>32</sup> Из разговора с режиссёром Уланбеком Баялиевым // А.Н. Островский. «Гроза»: драма. Государственный Академический Театр имени Евгения Вахтангова. Новая сцена. Программа спектакля. 2016.

<sup>33</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов: Саратов. кн. изд-во, 1958. С. 325–329.

Когда открываются двери в зал Новой сцены вахтанговского театра, первое, что бросается в глаза входящим в зал зрителям, не замечаящим присутствия молчаливо сидящего на стуле у противоположной стены НеСчастливица, — это резко разрубленное по диагонали пространство сцены — мачтой корабельной шхуны, символизирующей Волгу и грозу, а также служащей своеобразным помостом для речевых «взлётов» актёров. Корабельный колокол, висящий в центре, слева — пар-дымка, символизирующий волжское пространство, справа в углу вдали — свет. Справа по стене — очертания дома Кабанихи с дверным проёмом, справа вблизи — бревно-верстак, служащее и лавкой, и средством-снарядом молодецкой борьбы Кудряша и Бориса в первом действии, и столом под скатертью во втором. Слева вблизи, чуть по диагонали — пианино поперёк сцены как граница явного и скрыто-укромного, разделяющего пространство Кабанихи и Волги-воли, и перед ним ближе к центру, но тоже слева — бочка с водой.

Сцены в привычном смысле — как возвышающихся подмостков — нет. Вместо неё — плоское пространство театрального пола — наравне с первым рядом, по которому, зачастую босиком, бесшумно двигаются, носятся в неуёмном вихре актёры. При этом задник условной сцены, занимающей по глубине половину зрительного зала, обрамлён свисающим ассиметрично «занавесом» паруса, играющим «двойную» роль — разделяющим происходящее на виду — на глазах у зрителя — и происходящее втайне, неявно, остающееся лишь на слуху.

Отказом от концепции «тёмного царства» — как мира Кабанихи и Дикого — обуславливается и сам стилистический выбор декораций в условности бытового пространства дома Кабанихи. В лаконичной сценографии Сергея Австриевских почти отсутствуют признаки купеческого быта. Несмотря на камерность сцены-пола, ощущения замкнутости нет — взгляд уходит вглубь, за прозрачную дымкость серебристого паруса, в бездну ночного мира, излучающего сияние света в кульминационные моменты спектакля (художник по свету Нарек Туманян). Эта бездонность сцены и отсутствие «ландшафтного» задника словно позволяют Катерине в финале «уйти» в вечность, в бездну света.

Волги как таковой — даже и расписной, на заднике — нет, но ощущение её присутствия именно слева от зрителя несомненно. Наличие живой воды минимизировано до параметров бочки,



позволяющей поэтически обобщить волжскую стихию и взаимоотношения с ней двух молодых пар — Варвары и Кудряша, Катерины и Бориса. Сведение предметного мира и актёрского ансамбля к минимуму, сознательный отказ от бытового историзма, от сусальной декоративности и красного цвета, отточенность линий и жестов отличают камерный и психологически выверенный спектакль Уламбека Баялиева от поставленной в Новосибирске его однокурсником Олегом Юмовым лишь «внешне» колоритной «Грозы» — с внушительным русалочьим хором, поющим «Вниз по матушке по Волге». Минимальность реквизита и костюмов вписываются у Баялиева в условность визуальной концепции спектакля, играемого на малой сцене, позволяющей зрителю буквально «войти» в её пространство и стать «частью» нравственно-психологического поля спектакля.

В отличие от стереотипной косы и красного сарафана или расписного кокошника (у Таирова был красный или белый платок), Катерина Крегжде появляется на сцене в сером сарафане со светлой холщовой рубашкой, с русым каре лёгких, разлетающихся на бегу почти что остриженных волос, придающих ей особое очарование чистоты и почти что детскости. В облике её есть что-то беззащитно-хрупкое, но с ощущаемой сразу же безудержностью азарта и исходящим изнутри огнём. С первых минут появления на сцене она — само воплощение юности, жизни, доверчивости. Ощущение почти физического «поглощения» её бьющих через край жизненных начал усиливается в сцене «окутывания» её в уродливо-тугой кокон головного убора. Широкая в локоть лента-полоса, которую обе Кабановы обматывают вокруг неё — Кабаниха сзади, ловким движением руки закрепляет головной убор на невестке каждый раз, когда Варвара, ходящая вокруг Катерины с полотном, завершает очередной круг с чуть ли не с двухметровым радиусом.

Характерно, что такой же в точности головной убор среди всех женских персонажей носит только сама Кабаниха, словно становящаяся в этой сцене своеобразным «двойником» молодой невестки. Эклектичность костюмов, лишь в отдельных элементах напоминающих одежду века Островского и служащая скорее цели свободного передвижения актёров по сцене, соответствует установке режиссёра на их ансамблевое взаимодействие в безостановочном движении мизансцен. Несомненная оригинальность костюмов и особенно женских головных уборов художника Ольги Нестеренко привносит неожиданную динамику в лаконичное пространство сцены, рассекая воздух Калинова ритуально-сковывающим,

«вечно»-двигающимся по замысловатому кругу (*perpetuum mobile*), не знающим отступления от нормы, вращением полотна головного убора, наматываемого на невестку её свекровью, облачённой в точно такой же головной «склеп». Этот тюрбан-кокон, знаемый у киргизов как «элечек», становящийся со дня свадьбы залогом будущего семейного счастья с пожеланием невесте никогда не снимать его с головы, в спектакле Уланбека Баялиева становится символом «неволи» и одновременно наталкивает зрителя на мысль о схожести замужней судьбы Катерины и Кабанихи.

В исполнении Ольги Тумайкиной Кабаниха внешне хороша и чуть ли не роскошна, — ещё молода и отнюдь не старуха (да и как ей быть такой в сорок-то с небольшим лет — смена возрастных стереотипов в XXI в. придаёт иной облик образу въедливой свекрови). В изумрудном платье с откровенным декольте, ей и в Диком (тоже отнюдь не старике), быть может, видится не только кум-купец, но свидетель её былой красоты. Мотив не сложившихся некогда отношений ещё полных силы Дикого и Кабанихи придаёт особую многомерность её ханжеству, почти давая повод задуматься и о её некогда загубленной судьбе, при никогда не упоминаемом на людях покойном муже — отце Варвары и Тихона.

Сцена разговора Варвары с Катериной — откровение души и плоти, поэзия двух жаждущих любви и соблазна тел, то ли преступающая гендерные границы, то ли остающаяся в рамках желаемой сестринской любви. Откровенное обожание друг друга в общении Варвары и Катерины, признание Катерины о птицах и красоте её жизни в родительском доме, выплёскиваемое из души захлём, вперемешку со льющей по лицу водой, — без какой-либо напыщенности монолога, естественно и просто, сквозь прелесть и беззаботность юности, с шаловливым восторгом, выговариваемое на одном дыхании.

Вода в спектакле — живая стихия, и отношение героев к воде — как лакмус силы их характера. Если Борис лишь смачивает волосы водой, приглаживая пробор причёски, то Катерина ныряет головой в бочку с водой сполна, до потери дыхания, когда Варвара играючи и неоднократно «топит» её в воде. Вода здесь — и символ христианской купели и причащения, и символ безудержной страсти и желания воли-свободы. Во втором действии на сцене появляется вторая бочка, когда Кудряш прикатывает в ней шальную Варвару, подыгрывая одновременно и эротическому, и фарсовому планам спектакля.

Натурализм «водяных» купелей не может не изумлять почти замерзающую в холодном московском зале публику. Удальское «волжское» начало в характере Катерины проявляется сполна и в другой сценической находке режиссёра, когда героиня заряжает зрителей лихостью и бесстрашием порыва, вспрыгивая в полный рост будто бы на сказочный ковёр-самолёт из холщового одеяла, на котором Борис безудержно катает Катерину по сцене вдоль и поперёк, как на птице-тройке.

\* \* \*

Ещё Ап. Григорьев обозначил «равно исторически сложившимися» две стихии — вольности и гнёта, которые борются между собой, и поэтому считал, что нельзя называть «“тёмным царством” национальную жизнь»<sup>34</sup>. В этом смысле концепция Баялиева созвучна Григорьеву в его отказе от «тёмного царства» и в осознании способности Катерины «взять на себя смелость» ответственности за свои поступки и «проявить потаённое, истинное», что и делает её «другой» в спектакле, несмотря на её схожесть с Варварой, Тихоном или даже Кабанихой. То, как понимаются ею «жалость» и «любовь» в её восклицании-вопросе: «Так ты, Варя, жалеешь меня?» — восходит к глубоко народному, дохристианскому и доличностному пониманию «любви» как «сочувствия» и «милосердия», незнанных в мире Кабановых. Не случайно Варя «не понимает» её вопроса, что подчёркивается у Островского ремаркой «глядя в сторону»: «Разумеется, жалко» (II, 220). Но и Катерина «не понимает» Варю, продолжая с крепким поцелуем: «Так ты, стало быть, любишь меня?» Это обоюдное непонимание при общей привязанности друг к другу продолжается после их молчания, после которого на знаменитое восклицание Катерины «Отчего люди не летают?» у Островского Варвара отвечает: «Я не понимаю, что ты говоришь» (II, 220–221).

Как указано выше, у Баялиева эта сцена сыграна в неожиданно сниженном бытовом ключе. Вместо пафосных длиннот монолога героини о жизни в родительском доме в пору её золотого, наполненного солнцем детства, перед нами разыграна сцена купания в бочке двух юных и почти что шаловливых сверстниц, вероятно, впервые достигших такого уровня откровенности друг с другом.

Именно в финале её откровения с Варварой, под начинающиеся раскаты грозы, Катерина признается, что грозы «всякий должен

<sup>34</sup> Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 332.

бояться», но «не то страшно, что убьёт тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. Мне умереть не страшно, а как подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то, — вот что страшно» (II, 225).

Только внешнее сходство с прошлым миром Катерины есть в доме Кабанихи, но Катерина ещё находится в процессе осознания этой разницы, когда говорит Кабанихе, что для неё «всё одно», что она, «что родная мать» (II, 218). Эта разница двух миров впервые выговаривается (и осознаётся как неволя) Катериной именно в разговоре с её ровесницей Варей, также никогда ещё не любившей, но уже обладающей определённым опытом в силу своего практического склада и дозамужнего уклада жизни в Калинове. И их второй разговор словно проясняет всё и для самой Катерины — в реальности образа Бориса, уже осознаваемого как конкретно-любимая личность. Здесь нельзя не обратить внимания на рифмованность понятий «жалеть-любить» в разговоре о Тихоне, которого Катерина не «любит», но «жалеет», на что указывает ей Варвара.

Для понимания режиссёрской концепции спектакля интересно проследить, как вероисповедальное начало пьесы — в сплетении язычества и христианства — выражается в современном театре средствами сценографическими и музыкальными, а также речевыми — на уровне развития характеров. Как известно из истории русской критики, ещё Н. Шелгунов писал об «инстинктивной нравственности» Островского во время его славянофильского периода в «Москвитянине», и уже в советское время, в комментариях к собранию сочинений, В.Я. Лакшин заметил, что язычник в Островском то и дело побеждал христианина<sup>35</sup>. Вплоть до появления «Грозы», в пьесах Островского в 1850-е гг. ещё ощущалось то, что позднее в философской системе Е.Н. Трубецкого будет названо «старомосковским мессианистическим самомнением»<sup>36</sup>, в изображении купечества, ориентированного на духовные заветы допетровской Руси, когда понятие о благочестии и добродетели зиждется на этих основах, но в чисто внешнем проявлении, ясно узнаваемом в поведении Кабановой — «поклон», «по мужу голосить», «пирогов отведать», в её понятии греха и совести и постоянных упрёках Катерине и Тихону в их «ритуальной» неспособности к почитанию патриархальной старины. В критике современников

<sup>35</sup> См.: Лакшин В.Я. Островский (1878–1886) // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С. 475–498.

<sup>36</sup> Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 335.

Островского неоднократно писалось о старообрядческом укладе семейного быта Кабановых<sup>37</sup>.

В мощном исполнении Тумайкиной такая чисто внешняя верность Кабановой обряду (наряду с готовностью «нагрешить» с Диким) зиждется на внушении страха, лежащего в основе формального почтения в калиновском миру. В Кабановой — начало скорее раскольническое, буйное, нежели христианское, и эту разницу в вере и поддерживающем её ритуале если и не понимает сполна, то «зримо» чувствует не умеющая притворяться Катерина, — не отягощённая знанием христианских исповедальных тонкостей, но искренняя в каждом слове и порыве своей слившейся с природой души. В Катерине Крегжде сильно не чувство страха, как в Тихоне (контраст в игре актёров здесь налицо), но вины. Страшится она самой себя и того, что смерть её *такой* застанет, но не Кабанихи и её церемониальных устоев, что и выводит из себя умную и властную свекровь.

Обожание природы, деревьев, цветов и птиц, неразделимость их с жизнью людей лежала в основе языческого мирозерцания, отразившегося в песенном народном творчестве. И в наивном мироощущении Катерины гармонически сплетаются «славянская языческая древность» с «живыми токами христианской культуры, одухотворяющей и нравственно просветляющей старые языческие верования»<sup>38</sup>. Вероятно, это обусловлено тем, что Катерину «взяли» в Калинов из другого волжского города, не знавшего ни раскола, ни Ярилы (с его свойственными волжанам вакханалиями, хорошо знакомыми Варваре), и оттого «Солнце-Христос» её счастливого девичества распался, и она поневоле должна была покориться Богу Кабанихи<sup>39</sup>. Кабаниха ласковее к Варваре и суровее к Катерине не оттого, что последняя ей не родная, а оттого, что «служение Яриле не считается безнравственным для девушки»<sup>40</sup>. «Насидишься ещё!» — говорит Кабанова Варваре, отпуская её гулять на Волге. И Катерина со своей стороны тянется и «открывается» Варваре сполна, ни в коей мере «не судя» её за гулянье, — как бы вне христианского понимания греха.

<sup>37</sup> См. об этом: *Москвина Т.В.* Эволюция религиозных тем и мотивов в творчестве А.Н. Островского: от «Семейной картины» до «Грозы» // А.Н. Островский: Новые исследования. СПб.: РИИИ, 1998. С. 24.

<sup>38</sup> *Лебедев Ю.В.* О народности «Грозы», русской трагедии Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 364.

<sup>39</sup> О трактовке П.И. Мельникова-Печерского см: *Москвина Т.В.* Указ. соч. С. 29.

<sup>40</sup> *Мельников-Печерский П.И.* «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского (Библиотека для чтения). 1860 г. № 1) // Драма Островского «Гроза» в русской критике. С. 110.

Рассматривая «Грозу» Уланбека Баялиева сквозь призму синкретизма язычества и христианства, интересно отметить, что у киргизов одной из форм домусульманского вероисповедания было *тенгрианство* (дух неба, близость чистого непорочного неба), и образ неба как образ-архетип творчески реализован в постановке Баялиева на уровне речевых портретов Катерины и Кулигина, а также на уровне исходящего из глубины сцены света в определённые моменты развития действия. У древних киргизов, поклоняющихся тенгри, не было учения, объясняющего гипотетическую жизнь после смерти. Здесь нет идеологии, как в религии, нет разделения на ад и рай, но есть только координаты — грех и благодеяние, чистое и грязное, праведное и неправедное. Нет поддержки религии в силу страха, но здесь значимо скорее восхищение, выражаемое в поклонении светилам — луне, звёздам (и это парадоксальным образом «созвучно» в вахтанговском спектакле «восхищению» начитанного Кулигина). В Катерине Крегжде нет страха, и её вера — скорее языческая, поскольку основана на восхищении красотой природы и естественной склонности к устному народному творчеству. Словно в плаче Ярославны, «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!» (II, 261) — кличет Катерина, и Борис является перед ней неведомо откуда, по «зову» её голоса, способного быть услышанным только любящим сердцем, что вписывается в концептуальное видение драмы Островского на сцене вахтанговцев.

Важными мотивами для восприятия характера Катерины становятся мотивы текущей воды, снов и летящей птицы, тесно связанные опять же скорее с древнеславянской мифологией, нежели с христианским вероисповеданием героини<sup>41</sup>. Сравнение Катерины с птицей — лейтмотивный образ, естественно вписывающийся в актёрскую палитру Крегжде и её потрясающую пластику, когда в финале она «парит» по сцене в светлом холщовом платье с чуть расширенными рукавами — как крыльями птицы.

По контрасту с поэтической стороной язычества как слияния с природой — на уровне пластического и речевого воплощения характеров у Баялиева — в несколько позднее созданной Марчелли версии «Грозы» в Театре Наций (о чём речь пойдёт ниже) сильнее заявлен интерес к так называемой «низшей демонологии» язычества, т. е. лешим, русалкам, водяным, непосредственно вводимым как персонажи в сценическую ткань спектакля.

Дикость и самовластие старшего поколения калиновцев (вся разница между Диким и Кабанихой в том, что первый тиранит

<sup>41</sup> Лебедев Ю.В. Указ. соч. С 367–368.

открыто, хоть и под видом своей сердечной «ранимости», а вторая всё больше под видом «благочестия») представлены Баялиевым с неожиданной для зрителя стороны, усложняющей привычные для XIX в. представления о родителях как «стариках», что вполне соответствует возрастным ожиданиям современной аудитории о том, что «в сорок лет жизнь только начинается», если следовать известным словам из популярной мелодрамы В. Меньшова «Москва слезам не верит». Явление 2-е в действии третьем, когда Дикой приходит ночью к Кабанихе, чтобы та его «разговорила», чтобы у него «сердце прошло», почти слово в слово следует у Баялиева тексту Островского, но эффект этой сцены со всё ещё привлекательной и молодежавой Марфой Игнатъевной в блестящем исполнении Ольги Тумайкиной и сухошавым, высоким, в светло-сером плаще Савёлом Прокофьевичем в исполнении Александра Горбатова разительно отличается от трактовок школьного учебника и словно нуждается в предостережении «детям до шестнадцати».

Кабаниха не выносит Катерину не только из-за ревности к сыну, искренне привязавшемуся к жене, но и из-за понимания своей несостоятельности приучить не только «заезжую» Катерину, но и меняющегося в её присутствии сына к «внешнему» порядку поведения «на людях», к свойственному ей самой фарисейству. В исполнении Тумайкиной Марфа Игнатъевна словно чувствует не «любовь», а «жалость» Катерины к Тихону и будто пытается уберечь его от судьбы нелюбимого мужа (возможно, знаемой ею по своему семейному опыту), чувствуя «угрозу» в неостребованной ещё потребности Катерины в женской любви. В ночной сцене с Диким Кабанова становится почти что «двойником» молодой купеческой жены, и история несостоявшейся некогда любви Кабанихи и Дикого в интерпретации Баялиева вполне возможна и сценически оправдана.

\* \* \*

Не только своеобразие режиссёрских и актёрских интерпретаций в отношении женских персонажей Катерины и Кабанихи отличает движение сценического конфликта в новейших столичных версиях «Грозы» на сценах Театра Вахтангова и Театра Наций, но и неоднозначность раскрытия мужских характеров Бориса и Тихона как непосредственных «катализаторов» трагической любви Катерины в мире Калинова. Если в режиссёрской концепции Евгения Марчелли в Театре Наций идея «двойничества» мужских характеров абсолютизирована до предела, где Борис — «близнец»

Тихона в исполнении одного и того же актёра, то у Уланбека Баялиева Борис заметно интеллигентнее Тихона и, кроме того, несомненный свидетель страстной любви своих родителей, изгнанных из дома Диких. Когда Борис сгоряча называет себя дураком (в надежде на встречу с замужней женщиной), Кулигин чует сердцем, о ком идёт речь. Именно с одним Борисом (без присутствия Кудряша) беседует у вахтанговцев Кулигин, и Борис чрезвычайно толерантен и уважителен в этих разговорах (тогда как марчеллиевский «близнец» вместе с Кудряшом насмешничают над Кулигиным по поводу «стаскивания» строчек из великих поэтов). Как известно, слабость и бесцветность Бориса при всей его столичной просвещённости стала почти заштампованным местом, начиная с первых спектаклей «Грозы» и базирующихся на них критических отзывах Григорьева и Добролюбова, но, как задаётся вопросом современный исследователь, неужели и Катерина, и Кулигин «дважды» ошиблись, уповая на него?<sup>42</sup>

Столь редкое в русской литературе XIX в. чувство взаимной любви передаётся разнопланово в исполнении Бориса Леонидом Бичевиным. Следуя Островскому («Хороший он человек!» — говорит о нём не кто иной как Кулигин) и отчасти противостоя сложившемуся с первых постановок мнению о «безличности» (Ап. Григорьев) Бориса и о том, что Катерина «полубила его больше на безлюдье» (Добролюбов), Бичевин привносит свой трагический «сгусток боли» в роль Бориса — через доверительную манеру его общения с Кулигиным (в исполнении Юрия Краскова) в рассказе о своей семье, обсуждении небесных светил и поэтических цитат, и даже в попытке физически противостоять лихому Кудряшу в сцене с верстаком. По-юношески пылкий и смеющийся, он вызывает симпатию у современной публики с самого первого своего появления на сцене — и благодаря своему причёсанно-смазливому виду и не по-русски скроенному и ловко сидящему на нём костюму, и благодаря своему не по-калиновски широкому кругозору, позволяющему ему говорить на одном языке с просветителем Кулигиным и в определённые моменты даже удивить своей душевной деликатностью на фоне резкого и полного ругани калиновского люда. Да и забота о сестре выдаёт его поначалу за вполне приличного (и достойного исключительной любви) человека. Вряд ли для Островского в создании этого мужского характера было случайно и то, что детство Бориса (как и Катерины) прошло в атмосфере родительской любви, и воспитан он был в Москве — на примере явного «непослушания» своего отца

<sup>42</sup> Москвина Т.В. Указ. соч. С. 31.



воле бабушки Анфисы Михайловны, женившегося поперёк её воли не на «калиновской», а на «благородной».

Почти неожиданно выводит нас из этого почти что уже сложившегося представления о Борисе как о человеке, влюбившемся в Катерину благодаря её «ангельской улыбке» и светящемуся облику в церкви, его откровенно-ликующий возглас «Погуляем!» в ответ на услышанную новость об отъезде Тихона с купцами. Тут как-то невзначай сразу же припоминаются и сказанные им ранее в разговоре с Кулигиным слова о «неволе», и не раз упоминаемое им совсем по-молчалински словечко «угождать» в репликах о Диком. Окончательный и бесповоротный перелом в отношении к нему зрителя происходит в сцене прощания с Катериной, когда слабость его натуры и неспособность постоять за любимую женщину резко проявляются в пространственном решении этой мизансцены: герой и героиня проговаривают свой диалог в прямом обращении к залу, не глядя друг на друга, в остолбенелых позах, сидя на двух широко отставленных один от другого табуретах. Непреодолим разрыв пространства между ними — и физического, и духовного. Здесь словно боязнь Бориса посмотреть Катерине прямо в глаза перед его «побегом» из Калинова. Катерина будто вторит ему в невозможности посмотреть на него и «увидеть» свою одинокость и незащищённость. Он её не слышит (в этом есть что-то от явленной позднее чеховской невозможности героев «услышать» друг друга — в добавление к известной парадигме классической литературы XIX в. о русском человеке на *rendez-vous*, впервые применённой Чернышевским в отношении тургеневской «Аси»), но даже в эту минуту прощания она думает, как спасти его — от любви и от себя. Яблоко, даваемое ею ему на дорогу, — не плод совращения, но завет молиться в пути. Этот жест и фраза словно рифмуются с последним восклицанием Катерины: «Кто любит, тот будет молиться!» В этой сцене зал уже не с Борисом, но с одной лишь Катериной, и её слова естественно подводят зрителей к финальному разрешению спектакля.

Не только Борису в финале, но и Тихону перед его отъездом не дано услышать мольбу в словах Катерины, когда изо всех сил она пытается быть ему верной женой — ходит по сцене в его огромном пальто и шляпе. При этом «боль» Тихона, радеющего и за себя, и за Катерину — в трагикомическом исполнении Павла Попова заставляет его верить. Он здесь не просто недоросль при маменьке, но скорее такой естественный для русской литературы (от Пушкина и Гоголя до Достоевского) «маленький человек», добросовестно старающийся понять, что же происходит вокруг, и даже пытающийся

научить Катю, как избежать гнева маменьки. Он не только смешон или слаб в пресловутой повинности своей перед вечно обвиняющей его в недостаточности любви Кабановой, но и всё же — при всех своих слабостях — до парадоксальности человечен в способности пожалеть не только свою жену, но даже Бориса. Только жалостью-любовью Катерину здесь уже не спасти.

Одарённая от природы страстно любить пение, птиц, цветы, Катерина неожиданно для себя самой страстно влюбляется в Бориса и этим как бы «освобождается» от статичности и бессмысленности своего существования в построенном на ханжестве и обмане и лишь *внешне*, ритуально упорядоченном мире Кабанихи. Это *внутреннее* прозрение неспособной ко лжи героини и невозможность её жить по-старому в мире *внешнего* благочестия окружающей её семьи после страстных ночей любви — невзирая на элементарный инстинкт самосохранения, казалось бы, должный быть свойственным ей после советов пытающихся охранить её от гибели Тихона и Варвары, — определяют трагическую силу и красоту Катерины в трактовке Крегжде, для которой речь и поступок неразделимы в лаконичной отточенности каждого слова и жеста, в почти что иконописности её облика на сцене. Неиссякаемая жажда полёта её Катерины то и дело натывается на преграду в калиновском сценическом пространстве, — если мачта, то сломанная в остоле, если тройка, то без бубенцов, если постель, то в овраге... «А жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...» (II, 263).

Как и в таировской версии «Грозы» середины 1920-х гг., с принципиальным отказом от массовки (народа) в финальном прыжке Катерины в исполнении Алисы Коонен, так и в исполнении Крегжде последний «взлёт» Катерины явлен прежде всего пережившему боль её души зрителю, а не кабановскому миру, оцепеневшему в пантомиме чёрным силуэтом вдали на горизонте. Нет в спектакле Баялиева и завершающей финальной сцены с лежащим телом Катерины, нет в ужасе «восстающего» против воли матери и падающего на труп жены Тихона, нет ханжеского поклона Кабанихи, как нет и обвиняющих слов Кулигина, выносящего с народом тело утопленницы у Островского. Вместо переноса «вины» в уста других персонажей, финал определён словами лишь самой Катерины, на мгновенье взлетевшей ввысь, как птица, и почти тут же оцепеневшей, словно распятой на руках-кресте поймавшего её слуги просцениума, который и унесёт её к свету — в противоположную от застывшего в ужасе силуэта калиновцев «бездну» сцены, под звук минорной струны оборвавшейся жизни. Несмотря на отказ от концепции

«тёмного царства» как внешней силы — в стремлении осознать достоверность «боли» каждого персонажа, — право последнего слова (и попытки полёта ввысь) остаётся в вахтанговской версии за Катериной. Именно она остаётся в памяти зрителя *другой*, в почти античной отточенности последних минут спектакля.

\* \* \*

Резко отличающаяся по своей сценической и музыкальной тональности «ГрозаГроза» бывшего художественного руководителя ярославского Театра имени Фёдора Волкова Евгения Марчелли в Театре Наций, премьерные спектакли которой состоялись в марте-апреле 2017 г., взбудоражила театральную Москву не только размахом зрелищного замысла с подвесными водными инсталляциями, гигантскими зеркалами и бассейнами вкупе с привычной для этой сцены эклектикой балалайки и рока, сколько введением в сценическое пространство доходящего подчас до абсурда *современного* контекста, осязаемого и в самом избирательном коллаже текста пьесы, и в лишённых патриархального колорита «светских» нарядах героев и массовки, и в созвучном современной публике жаргону, и в лейтмотивном использовании песни Сергея Шнурова «Рыба моей мечты» группы «Ленинград», исполняемой под балалайку Ольгой Антиповой, — словом, контекста, так или иначе резко обнажившего несвободу и уродливость человеческой природы в извечном стремлении к счастью и любви. Многолюдность, зрелищность и чувственность спектакля, при явном избытке крови и воды, хотя и не восходящие напрямую к эйзенштейновской эстетике «аттракциона», но тем не менее заставляющие зрительный зал существовать в сближенном с кинематографом пространстве сцены, с использованием подвесного зеркала-экрана, позволяют режиссёру монтировать разные планы происходящего на сцене (художник-сценограф Игорь Капитанов, художник по свету Дмитрий Зименко).

В центре сцены в глубине — высокий бассейн с настоящей водой. Прямо над бассейном, по диагонали к его плоскости, почти на потолке висит огромное зеркало, позволяющее зрителю видеть воочию плавающих в водоёме обнаженных русалок (или знакомых по славянской мифологии девушек-утопленниц, покончивших с собой из-за обманутой любви). Справа от бассейна в центре — проём двери в «тёмное царство», служащее одновременно входом и в мир Кабанихи, и в мир Дикого. Современной индустриальной конструкции стеклянные навесные потолки-небеса, из которых

наяву льётся дождь, придают неожиданную трагикомическую гротесковость всему театральному действию, насыщенному водой, «грозящей» даже зрителям в первом ряду.

«ГрозаГроза» — запоминающийся по своему трагикомическому накалу спектакль, в смещении интереса от «прекрасного» к «эпатажному», как всё более свойственному современной театральной эстетике принципу. Нельзя не обратить внимание на своеобразное продолжение темы «двойника» в спектакле Марчелли, так же как и в вахтанговской версии «Грозы» (в попытке «прочтения» Баялиевым Кабанихи как некоего женского «двойника» Катерины), но решённой в совершенно иной гендерной модели — не «удвоения» женских характеров, а «сдваивания» двух мужских (обоюдно «несостоявшихся» как спутников жизни) партнёров Катерины в одном актёре. Павел Чинарёв — русоголовый красавец, хорошо известный по спектаклям Дмитрия Волкострелова и Константина Богомолова, — играет здесь и Тихона, и Бориса. Его Тихон — одновременно и безвольный под воздействием молодящейся грозной маменьки, и грозный в своей мужской неотёсанности, как и подобает поволжскому купцу.

При своем первом появлении перед зрителем — в роли не Тихона ещё, а Бориса — его выталкивает на сцену Дикой. Борис почти что в рубище, в болтающихся штанах и майке, весь в крови от побоев, обмываемый водой из таза девушкой Глашей. Борис рассказывает о своей несладкой жизни Кулигину и Кудряшу — именно они появляются на сцене первыми. Кудряш — маленький и с плешинной — поднимается на сцену по ступенькам прямо из зала с левой стороны, тогда как Кулигин — справа, предсказывая таким «противоположным» появлением своё будущее поведение по ходу спектакля.

Ближе к финалу из глубины зрительного зала в который раз вопрошает Бориса Кулигин: «Да какая же, сударь, неволя?» — но его вопрос исчезает без ответа. И Борис, и Тихон — в зеркальном отражении своём — оба одинаково не способны защитить Катерину от Рока и ответить на её любовь. Но если Борис обходителен и слаб характером, то Тихон скорее озлоблен и похож на свою мать в жестокости его обращения с Катериной. Если Тихон всегда в моднейшем френче, застёгнутом на все пуговицы, в щегольских ботинках, то Борис — наполовину раздет, в майке и босиком.

«Голосовое» снижение образа Бориса (в его доведённой до оперного абсурда европейской идентичности) в «Грозе» Могучего рифмуется с «костюмным» снижением его облика в «ГрозеГрозе»

Марчелли — «оголением» героя-любownika (и в нравственном своём опустошении, и в буквальном обнажении до белья «близнеца» Тихона — «а король-то голый!»)

Современный театр «сопротивляется» клишированному взгляду на Островского и пытается преодолеть его живым смехом аудитории, в неожиданно пародийном освещении западничества русской интеллигенции в лице Бориса у Могучего или гипертрофии «русского стиля» в гротескно-китчевом балалаечном напеве «Рыбы моей мечты» у Марчелли как пост-модернисткой «совместимости несовместимого».

Гроза как таковая в спектакле Марчелли на сцене Театра Наций не гремит (раскаты грома явственно слышны в версии Баялиева у ваханговцев), но элемент воды — самый значимый элемент спектакля. Даже вода в тазу — при омовении Бориса — уже мёртвого душой (лишь способного изречь «погуляем!» в начале и «погуляли!» в конце его отношений с Катериной) — как элемент театральности, заведомо присущей Островскому, сполна «обыгрывается» в «ГрозеГрозе».

При избытке льющейся отовсюду воды, на Катерине — ультрасовременные пластиковые туфли на высоченной платформе и серое пальто (почти что шинель военных лет). Эти пластиковые «колодки» как бы не позволяют ей летать в доведённом до абсурда псевдо-реальном и вычурном (означенном позолоченными парчовыми нарядами) мире Кабанихи. Если у ваханговцев Варвара окунает Катерину в бочку с водой лишь по пояс, хотя и с головой, то в Театре Наций Катерина всем телом бросается в бассейн с водой.

Не менее натуралистичны и целенаправленно доведённые до абсурда сцены откровения с Варварой. Вспоминая родной дом и сравнивая его с тем, где живёт сейчас, в грешных мыслях соблазна (слева на сцене — адское зрелище греха), Катерина не выдерживает напряжения такого поворота событий и внутренне, и физически, что доводит её до рвоты, а зрителей первого ряда, в ужасе отскакивающих от неё, до шока. Театр как «скандал» свойствен режиссёрскому видению Марчелли, тяготеющему к эстетике шока и эпатажа в смешении темпоральных и жанровых границ перформативного медиума.

Так, например, в сцене свидания Катерины с Борисом используется *хронотоп* кино. Сначала мы видим, как Катерина буквально «набрасывается» на Бориса, исчезая из поля зрения зрителя. Слышно, как из-за левых кулис звучит сцена страсти, за которой перед нами наблюдают Варвара и Кудряш, а потом

те же слова речитативом произносятся вновь и вновь, до тех пор, пока зритель не поймёт, что предыдущей («невидимой» для зала) сцены страсти не случилось — она была «проиграна» в сознании героев! — и Катерина с Борисом только начинают общаться друг с другом. Своеобразный пространственно-темпоральный приём «мечты» не свойствен театральным подмосткам и обычно возможен только при монтажной съёмке в кино. Зеркало, служащее второй камерой, усложняющей зрительское представление о реальности, наряду с выходом актёров за рампу — в зал, также расширяет стереотипные возможности театрального пространства, не давая зрителю расслабиться ни на минуту в этом абсурдном и жестоком мире, признающем лишь силу и внешний блеск.

Если сопоставить спектакль Баялиева (для которого характерен приоритет актёра над бутафорией, жеста и пантомимы над танцем, символа над трюком) с рассматриваемой версией Марчелли, первое, что бросается в глаза в «ГрозеГрозе», — усиление траги-ФАРСОВОГО начала в истории о любви и гибели Катерины. Катерина в спектакле Марчелли — скорее современная зрителю девушка Катя, с вызовом закуривающая сигарету в лицо нелюбимой свекрови. Бьётся она в своей безудержной страсти-«горячке» к «близнецу» Тихона, но, в отличие от практичной наперсницы Варвары, неустанно пытается понять, что же такое любовь — награда или небесная кара.

И Марчелли, и Баялиев трактуют отношения Катерины и Варвары как близкие скорее не духовно, а телесно, но если в «Грозе» это исходит от Варвары, то в «ГрозеГрозе» ведёт Катерина. Катерина у Марчелли целиком от земли (не от неба) и явно лишена той поэзии, которая отличает её в вахтанговской версии. Если в Катерине Крегжде явно ощущается чистота и неспособность к нравственному компромиссу, то здесь налицо упрямство и почти что взбалмошная эксцентричность. В Катерине «ГрозыГрозы» никакой святости нет. Её хрупкость чисто внешняя, не доходящая до духовной кротости. В ней кровь кипит, она прямодушна, менее застенчива, современнее, а оттого и вульгарнее, хотя и поражает своей открытостью, волей и готовностью к поступку. Что сказала, то и сделает. В исполнении Юлии Пересильд у неё поначалу — почти монашеский вид, лишь глаза горят и выдают её закутанную в платок горячую натуру. Она долго ничего не говорит и лишь как-то загадочно улыбается. Молчит до тех пор, пока не срезает Кабаниху внезапной репликой: «Да напраслину кому же терпеть приятно?!» И лишь потом, когда носится по сцене и ныряет в бассейн, её лицо с мокрыми губами и растрёпанными светлыми волосами как будто круглеет, смягчается,

становится более детским и одновременно женским. И уходит она не от кары небесной, не от осознания греха, — ей невыносимо жить и оттого лучше умереть. И мучается она, чешась, вся искусанная комарами после ночи любви, и ломается её голос в игре со зрителями, держащими на коленях целлофановые букеты: «Это вы мне цветы?» — после знакомого монолога: «...цветочки жёлтенькие, красненькие...» Но самый шокирующий момент, когда бежит она по перилам амфитеатра и напрямую просит помощи у сидящих в первом ряду, «убегая» из дома перед прощальной сценой с Борисом. И свой знаменитый монолог о птицах Катерина произносит не в первом акте, а в финале, словно переключаясь с Ниной Заречной из чеховского спектакля Марчелли «Чайка. Эскиз», в котором Анастасия Светлова, исполняющая в «ГрозеГрозе» Кабаниху, играла Аркадину.

В исполнении Светловой Кабаниха — властная, деловая и неумолимая, ведущая даже в сцене общения с «новым» русским Диким — толстым, лысым, в белых штанах и майке. В своей доходящей до безумия, как у древних греков, любви к сыну она вклинивается между Катериной и Тихоном, так что его прощальный перед дорогой поцелуй достаётся матери, а не жене. С комплексом Иокасты как симптомом патологической гиперопеки матери над сыном в «ГрозеГрозе», или как любви треплевско-аркадинской в марчеллиевском же спектакле «Чайка. Эскиз», бывшая ведущая актриса ярославской труппы придаёт неожиданную экзотику образу молодящейся свекрови как законодательницы мод в неумолимо продолжающемся шоу калиновского мира, появляясь перед зрителями в заузленном по фигуре, бело-золотистом платье с обнажёнными руками, в паре со своей служанкой, одетой в столь же нелепую золотую парчу — обе «как на бал» — в мафиозном разгуле поволжской элиты.

По контрасту с Кабановыми, Катерина Пересильд одета предельно просто, в белую майку-футболку или серое пальто. Она единственная из всех — в мешковатых одеяниях на фоне разряженных модниц продолжающегося маскарада (художник по костюмам Фагиля Сельская). В сцене ночного свидания с Борисом она не столько «свет», сколько молодая женщина, впервые испытывавшая страсть к нему. Здесь скорее наваждение любви, невозможность защититься или уйти от неё. В финальной сцене прощания Катерины с Борисом вместо скамьи (у Островского) или двух табуретов (у Баялиева) — два стоящих врозь металлических стула. Почти всё время Борис здесь сидит спиной — стыдно смотреть в глаза и уже готов сбежать, с китайским разговорником в руках. Оба — и Катерина, и Борис —

избиты «в кровь», до синяков, почти что в нижнем белье, нагие (или уже пустые) душой и телом.

Здесь нет трагедийно запоминающегося финала. Бегаёт Катерина по кругу... Потерянность в её бесконечном кружении и неспособности взлететь... Обретение и угасание любви в «ГрозеГрозе». И удвоение жестокости пирующего мира. Страшного и пошлого в современном своём обличье. Мир абсурда эпохи постмодернизма.

\* \* \*

Анализ современных транспозиций «Грозы» на сценах российских театров позволяет заключить, что, несмотря на принципиальную разность концептуального режиссёрского видения пьесы Островского, в раскрытии характера Катерины у Андрея Могучего в БДТ, Уланбека Баялиева в Театре Вахтангова и Евгения Марчелли в Театре Наций, привычные акценты в восприятии «Грозы», определяемые хрестоматийным толкованием пьесы, доминирующим в школьно-образовательной системе изучения драматурга в советском и постсоветском периодах, явственно смещены. При всём многообразии и уникальности режиссёрских, сценографических и актёрских подходов к самой известной пьесе Островского, театральное прочтение «Грозы» на современной российской сцене перекликается со сценическими экспериментами классиков эпохи модернизма и авангарда 1910–1920-х гг.<sup>43</sup> Обращение к драматургии Островского сегодня — это и обращение к театральному наследию Мейерхольда и Таирова, творческая энергия которых продолжает вдохновлять современных экспериментаторов сцены в поисках адекватного творческого диалога с миром Островского.

В контексте Чехова и Шекспира «современный» Островский ещё рельефнее даёт возможность ощутить сложность и неоднозначность взаимоотношений отечественной и западной традиций прочтения русской классики в процессе её межкультурного перевода на сцену, в движении от нравоописательного и бытового измерения «Грозы» к вневременной, онтологической проблематике.

«Извечность» человеческого конфликта «Грозы», выходящая за рамки конфликта чисто российского, о чём писали даже европейские

---

<sup>43</sup> Здесь необходимо учитывать разницу в употреблении терминов «модернизм» и «авангард» в отечественном и западном литературоведении. См. об этом, напр.: *Липовецкий М.Н.* Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. № 20. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/modernizm-i-avangard-rodstvo-i-razlichie> (дата обращения: 09.01.2019).



критики в пору зарубежных гастролей Камерного театра Таирова в середине 1920-х гг., определяет и непреходящее внимание к ней как к классической драме со стороны режиссеров XXI в. Сказанные ещё в 1923 г. в Берлине во время первых гастролей таировского театра слова известного критика первой волны русского зарубежья Фёдора Степуна о причинах «извечного» успеха классической драмы в свете проблем театра его времени как нельзя лучше соотносятся и с сегодняшними причинами притяжения зрителей и режиссёров к «Грозе» как к тексту трагедийного накала: «В ней всякое чувство обязательно вызревает до страсти, всякое размышление до мысли, всякая мысль до идеи. В трагедии люди — неизбежно личности. Их жизни — судьбы, их встречи — гордые узлы бытия»<sup>44</sup>.

На фоне новейших сценических прочтений Островского не угасает спор не только о трагедийной природе драматического конфликта «Грозы» и о специфике раскрытия драматургом характера Катерины, но и о концептуальном своеобразии современных Островскому откликов отечественных критиков в лице Н. Добролюбова, А. Григорьева, Д. Писарева, М. Достоевского, П. Мельникова-Печерского, П. Анненкова, А. Герцена, придавших ускорение восприятию этой пьесы в 1860–1880-е гг. и позже, в эпоху нового театра Мейерхольда и Таирова в 1910–1920-е гг., и — при несомненной подвижности критических акцентов — по-прежнему продолжающих оказывать подспудное воздействие на траектории режиссёрских прочтений уже в новом тысячелетии, при всём многообразии спектров парадигмы «притяжения / отталкивания» в отношении того или иного критического ракурса во взгляде на основное конфликтное напряжение пьесы и её значение для «искусства драматической поэзии».

В контексте неожиданной привлекательности и востребованности «Грозы» для зрителей XXI в., а также несомненного внимания к гендерной проблематике самой известной пьесы Островского, нельзя не учитывать и природу взаимодействия и неминуемую взаимообусловленность «общения» разномедийных и разновременных текстов в пространстве культуры, что в свою очередь предполагает и свежее перечтение виднейших критиков предыдущих веков, обновлённого взгляда на критическое наследие *органической, реальной и эстетической* критики в проекции на Островского и его современников, а значит, и определённой коррекции устоявшихся в сознании читателей и зрителей критических стереотипов, приглушаемых или усиливаемых в связи с открытием

<sup>44</sup> Степун Ф. Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 115.

новых нравственно-философских пластов в сценическом прочтении «Грозы» современным театром.

Рассуждая о причинах появления «Грозы» на сценах московских театров в 2016–2017 гг., небезынтересно отметить, что и в случае с камерной версией Баялиева в Театре Вахтангова, и в случае с крупномасштабной постановкой Марчелли на сцене Театра Наций, вдохновителями (и в этом смысле до некоторой степени безусловными «инициаторами») этих постановок были актрисы, играющие Катерину Кабанову. Именно благодаря личному знакомству Евгении Крегжде (уже сыгравшей Сою в «Дяде Ване» и Татьяну в «Евгении Онегине» у Римаса Туминаса) с режиссёром Уланбеком Баялиевым и был задуман спектакль на Новой сцене Театра Вахтангова, а благодаря работе Евгения Миронова с Юлией Пересильд в Театре Наций, «Гроза» была выбрана среди пьес Островского в проекции именно на эту актрису Евгением Марчелли, принявшим предложение от художественного руководителя театра «вернуть» Островского на современную сцену. Проект Марчелли, известного своим достаточно радикальным интерпретированием классики, был продиктован желанием режиссёра «передать дух автора, а не его букву», чтобы «зритель её (пьесу Островского “Гроза”. — Е. М.) услышал словно впервые»<sup>45</sup>.

На вопрос, чем и почему «Гроза» может быть интересна сегодня, в интервью перед премьерой Юлия Пересильд призналась, что ей как актрисе интересно понять, «почему сегодня должно быть жалко Катерину. Вот кто она: сумасшедшая, которая взяла и закончила жизнь суицидом, или женщина, которая не может в этом мире найти любовь? С кем у неё конфликт? С собой? <...> Катерина, с её количеством энергии, может вообще всё. Но она не может переступить через себя. Это вопрос честности с собой и Богом. Для меня Катерина — <...> немножечко Гамлет. Другой вопрос, что она женщина, для неё катализатором всего становится любовь»<sup>46</sup>.

Личная воля героинь Островского, действительно, прежде всего проявляется в любви. Причём значимость именно «женского» сознания, некоего внеисторического трагизма женской природы для творчества Островского вряд ли можно оспаривать, особенно в проекции на его несомненные шедевры — «Грозу», «Бесприданницу», «Снегурочку». Катерина любит так сильно, что словно предсказывает свой исход ещё до своего свершившегося

<sup>45</sup> *Авдошина Елизавета*. Интервью с Евгением Марчелли // Независимая газета. 2017. 30 марта.

<sup>46</sup> *Витвицкая Наталья*. Интервью с Юлией Пересильд // Коммерсант. 2017. 29 марта.

опыта любви: «Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью, и меня кто-то туда толкает...» Но не смерти страшатся героини Островского, а «небытия», у их страха «метафизическая природа»<sup>47</sup>, и обречённость их любви, по словам современного исследователя, неизбежна: «Постоянная в его литературном наследии тема — трагической любви женщины, трагедии женского естества. Именно так: речь идёт о судьбе, обусловленной не порочно сложившейся социальной системой или не только ею, но и неким трансцендентальным, вечным фактором принадлежности к вечно страдающему полу»<sup>48</sup>. Катерина борется не с историческим укладом, но с роковыми обстоятельствами, и «тёмное царство» в этом смысле имеет онтологическое<sup>49</sup>, вневременное содержание, что и определяет во многом непреходящую значимость пьесы для современного театра.

Психологическая и эмоционально-нравственная адекватность пьесы Островского нашему времени обусловлена её трагедийностью и катастрофичностью, что позволяет современным исследователям признать трагедию скорее «философской», нежели «социально-бытовой». Непредсказуемость сценического решения финала, дающего зрителю возможность испытать то самое чувство катарсиса, что свойственно пьесам трагедийного наполнения, позволяет современным интерпретаторам пьесы держать зрительскую аудиторию в напряжении вплоть до последней минуты развития действия, несмотря на известную предсказуемость гибели героини в хорошо знакомом тексте. И несмотря на трагедийную структуру конфликта, в случае с «Грозой» нельзя не учитывать и самую возможность «открытого» финала, поскольку «в силу нравственной углублённости своего характера, Катерина, в полном соответствии с поэтикой трагедии, погибая физически, нравственно торжествует»<sup>50</sup>.

Как один из важнейших архетипических образов русской культуры, образ Катерины выходит за границы собственно драматургии Островского, и в своем современном — транспозиционном и неоднократном — появлении на сцене столичных и провинциальных театров (столетие спустя после выхода в свет авангардных постановок «Грозы» Мейерхольда и Таирова) предлагает зрителю по-новому

<sup>47</sup> Мильдон В.И. *Философия русской драмы: мир Островского*. М.: РОССПЭН, 2007. С. 176.

<sup>48</sup> Бабичева Ю.В. *Островский в преддверии «новой драмы»* // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: Интрада, 2003. С. 173–174.

<sup>49</sup> Мильдон В.И. *Указ. соч.* С. 204.

<sup>50</sup> Руднев В.П. *Поэтика «Грозы» Островского (структурно-типологический анализ)* // Семиотика и информатика. Т. 34. 1995. С. 120–128.

вглядеться в хрестоматийно выверенные типажи классических героинь русской литературы XIX в. — от пушкинской Татьяны в «Онегине» до чеховских Сони в «Дяде Ване» и Нины в «Чайке», и тем самым продлевает жизнь классического текста в XXI столетии, поскольку лишь в сопоставлении культур и эпох классический текст обретает невидимые дотоле смыслы, генерируемые новыми поколениями читателей и зрителей.

Вопрос о своеобразии и значимости современных российских постановок «Грозы» превышает рамки проблем театрально-рецензионных, поскольку драма Островского затрагивает важнейшие морально-нравственные категории совести и стыда, страха и достоинства, ответственности и вины, зла и добра, имеющих непреходящее значение для аудитории и национальной, и мировой. Не менее актуальны для современного творческого сознания и «заложённые» в пьесе эстетические категории возвышенного и безобразного, трагедийного и комического, определяющие (или контр-определяющие) траектории креативно-интерпретационного видения режиссёра в работе над созданием спектакля.

Как текст, созданный в переломную эпоху<sup>51</sup>, «Гроза» обладает повышенным потенциалом интерпретационных возможностей, резонируя сегодня не только с «игровыми» приёмами постмодернизма или с восходящей к формалистам поэтикой «остранения» сюжета, но и с возрождающимися тенденциями к национальной исключительности и имперскому менталитету, неминуемо усиливающимися в эпоху глобализма, — активизируя тем самым и эстетические, и мироощущенческие «горизонты ожидания» современной аудитории.

Необходимость «синтетического», междисциплинарного подхода к «Грозе» и её сценическим интерпретациям, преодолевающим однополярность устоявшихся литературно-критических

---

<sup>51</sup> Нельзя не принять во внимание того факта, что «Гроза» (1859) была написана именно на *переломе* формирования и «национального» самосознания, и «национальной» эстетики — в 1860-е годы, означенные уже и смещением изначальных крайностей интеллектуальных позиций славнофильства и западничества в свете начавшейся «этнографизации» образованной прослойки русского общества, в преддверии зарождающегося торжества «русского стиля» как новой данности «эстетического национализма». О позиции императорского Двора и государственной бюрократии эпохи Александра III и Николая II, для которых эксплуатация допетровских и народных форм становилась одним из инструментов национализации монархии, см: *Шевеленко И.Д.* Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛЮ, 2017. С. 13–16. О роли национального мифа в эпоху позднего периода Российской империи см.: *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. От Александра II до отречения Николая II. М.: ОГИ, 2004.

трактовок и тем самым позволяющим оценить по достоинству «скрытые» смысловые возможности текста и с точки зрения его национальной самобытности, и с точки зрения его универсального общечеловеческого потенциала, обусловленного самой трагической природой драматического конфликта пьесы, подтверждается неоднозначностью и многовекторностью динамики современных сценических интерпретаций пьесы.

Для адекватного понимания процессов транспозиции классических текстов в их транс-медийном переводе на сцену или на экран — в свете проблем преемственности и креативности — необходимо и переосмысление самих *дискурсивных* практик (литературно-критической, театрально- и кино-рецензионной и т. п.), по сей день оказывающих колоссальное влияние на формирование практик *эстетических* в самых разнообразных сферах искусства, выходящих за пределы собственно литературы, и особенно в интересующих нас транспозиционных практиках театра и кино.

При обращении к современной прессе нельзя, однако, не обратить внимания на тот факт, что преобладающий и в онлайн-рецензиях, а порою и в высказываниях-интервью самих режиссёров «Грозы» однолинейный и почти что сведённый к лозунгу декларативный отказ от добролюбовской трактовки зачастую вербально наивен, а порой и псевдо-аналитичен, что до определённой степени нивелирует в глазах академической аудитории и самую значимость творческого поиска театральных режиссёров или же до известной степени минимизирует ёмкость их концептуального видения в проекции на сложившуюся парадигму культурно-эстетической памяти и способов её актуализации в современном театральном пространстве.

Тем не менее, для современного осмысления процессов восприятия классических текстов в их транспозиционном переводе на сцену и на экран не стоит забывать, что литературно-критический дискурс эпохи постмодернизма, с присущим ей *игровым* смешением жанров, медиумов и стилей, включает в себя и почти не учитываемый академическим литературоведением пласт социальных сетей, — от подборок текущих театральных рецензий на сайтах самих театров до включения широкого зрителя в непосредственное обсуждение увиденного на сцене, — в бесконечном разнообразии своём ежедневно наслаивающихся на, казалось бы, «раз и навсегда» заведённые «устои» в отношении читательских и зрительских приоритетов. Вероятность уподобления весьма распространённой нравственно-эстетической позиции представителей филологической науки — по сей день оценивающих адаптацию с точки зрения

«верности / неверности» театра литературному первоисточнику — тому самому «паровозному» миросозерцанию, что свойственно было небезызвестной героине Островского («А меня хоть ты золотом осыпь, так я не поеду» — II, 237) — может стать «повторяющейся» реальностью при известном желании «законсервировать раз и навсегда» *живое* наследие прошлого. Открытость современных режиссёров к креативному преломлению авангардных практик даже по отношению к «музейному» прошлому — как, например, в случае с беспрецедентным в своём роде музейно-театральным проектом «Хранить вечно» (2018) художественного руководителя БДТ, лауреата «Золотой Маски» Андрея Могучего, чья концепция «Грозы» послужила одним из импульсов для написания данной работы, — видится единственно плодотворным подходом для расширения и углубления «горизонтов ожидания» аудитории в поддержании преемственной связи с культурным наследием прошлого, в том числе и в смысле насущного осознания национальных аспектов развития русской культуры в более широком контексте культуры мировой.

## ЛИТЕРАТУРА

*Авдошина Елизавета.* Интервью с Евгением Марчелли // Независимая газета. 2017. 30 марта.

*Бабичева Ю.В.* Островский в преддверии «новой драмы» // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М.: Интрада, 2003. С. 170–183.

*Берковский Н.Я.* Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 638.

*Брик О.* «Гроза» в Камерном // Новый зритель. 1926. 29 сент. № 39.

*Вайман С.Т.* Гармонии таинственная связь: Об органической поэтике. М.: Сов. писатель, 1989. С. 368.

*Варламова А.П.* «Гроза» в постановке Вс.Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А.Н. Островский: Новые исследования. СПб.: РИИИ, 1998. С. 82–113.

*Витвицкая Наталья.* Интервью с Юлией Пересильд // Коммерсант. 2017. 29 марта.

*Героглифов А.С.* Новая драма Островского «Гроза» // Драма Островского «Гроза» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. и комм. И.Н. Сухих. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 32–37.

*Григорьев А.А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 408.

*Гроссман Л.* Алиса Коонен. М.: Л.: Academia, 1930. С. 107

*Заславский Г.* Катерина Кабанова между собакой и кошкой: «Гроза» Островского на Новой сцене Театра имени Евг. Вахтангова // Независимая газета. 2016. 30 марта.

*Лакишин В.Я.* Островский (1878–1886) // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М.: Искусство, 1975. С. 475–498.

*Лебедев Ю.В.* О народности «Грозы», русской трагедии Островского // *Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении.* СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 354–377.

*Липовецкий М.Н.* Модернизм и авангард: родство и различие // *Филологический класс.* 2008. № 20. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/modernizm-i-avangard-rodstvo-i-razlichie> (дата обращения: 09.01.2019).

*Мейерхольд В.Э.* К возобновлению «Грозы» А.Н. Островского на сцене Александринского театра // *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 285–291.

*Мельников-Печерский П.И.* «Гроза». Драма в пяти действиях А.Н. Островского («Библиотека для чтения». 1860 г. № 1) // *Драма Островского «Гроза» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., комм. И.Н. Сухих.* Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 90–122.

*Мильдон В.И.* Философия русской драмы: мир Островского. М.: РОССПЭН, 2007. С. 237.

*Москвина Т.В.* Эволюция религиозных тем и мотивов в творчестве А.Н. Островского: от «Семейной картины» до «Грозы» // *А.Н. Островский: Новые исследования.* СПб.: РИИИ, 1998. С. 9–34.

На Новой сцене Театра Вахтангова сегодня вечером прогремит «Гроза». URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/149946/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/149946/) (дата обращения: 09.01.2019).

*Муренина Е.К.* К проблеме рецепции Достоевского в XX веке: «Кроткая» (1969) в киноэстетике Робера Брессона // *Чехов и Достоевский: Сб. науч. работ.* М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 487–502.

*Муренина Е.К.* Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности // *Театр в движении эпох: Коллект. монография.* М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 16–25.

*Муренина Е.К.* Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // *Кино – Театр: Коллект. монография.* М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 102–112.

*Муренина Е.К.* «Чайка» А.П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полёта: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 285–298.

*Проскурникова Т.Б.* Как приходит комедиограф на «чужую сцену»: франкоговорящий Островский // *А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.* М.: Интрада, 2003. С. 267–283.

*Руднев В.П.* Поэтика «Грозы» Островского (структурно-типологический анализ) // *Семиотика и информатика.* Т. 34. 1995. С. 120–128.

*Сбоева С.Г.* «Гроза»: три версии Московского Камерного театра (на отечественной сцене и в зарубежном турне) // *А.Н. Островский: Новые исследования.* СПб.: РИИИ, 1998. С. 114–147.

*Скафтымов А.К.* вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Статьи о русской литературе. Саратов: Сарат. кн. изд-во, 1958. С. 313–338.

*Степун Ф.* Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 129.

*Стрельцова Е.И.* Камерный театр и акмеизм // Москва. 2017. Июль. URL: [http://www.moskvam.ru/publications/publication\\_1783.html](http://www.moskvam.ru/publications/publication_1783.html) (дата обращения: 09.01.2019).

*Сухих И.Н.* И давний-давний спор... // Драма Островского «Гроза» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., комм. И.Н. Сухих. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 5–26.

*Таиров А.Я.* Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Изд-во Камерного театра, 1921. С. 189.

*Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 432.

*Шевеленко И.Д.* Модернизм как архаизм: Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017. С. 336.

*Уортман Р.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. От Александра II до отречения Николая II. М.: ОГИ, 2004. С. 797.

*Dreyfus, A.* Alexander Tairoff's Theater // *Das Stachelschwein*. Frankfurt a. M., 1925. Heft 9. Mitte Mai. S. 31–32.

*Rahman, Kate Sealey.* Ostrovsky: Reality and Illusion. Birmingham Slavonic Monographs Series. University of Birmingham, 1988. P. 251.



## ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО – СОЛОВЬЁВА В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЧЕХОВА

**Аннотация:** В статье проводится мысль о необходимости отграничить сходство типов («Иванов» — реплика на показанные в «Дикарке» пореформенные типы и проблемы, «Вишнёвый сад» — реплика на «Светит, да не греет») от художественных достижений принципиально иного уровня, имманентных свойств новаторской поэтики чеховских драм. Анализ переключек в номинации персонажей, а также других сюжетных и мотивных аналогий между драматургией А.П. Чехова и пьесами А.Н. Островского – Н.Я. Соловьёва направлен на раскрытие несловесного уровня смыслов, на котором формализованные структуры и дидактика не мешают созерцательной работе ума.

**Ключевые слова:** драматургия А.П. Чехова, поэтика умолчания, литературные аллюзии, пьесы Н.Я. Соловьёва и А.Н. Островского «Дикарка», «Светит, да не греет».

TRETYAKOVA, E.YU.

## PLAYS BY OSTROVSKY & SOLOVYOV IN CHEKHOV'S CREATIVE LABORATORY

**Abstract:** The article discusses the need to distinguish between similarities of types (*Ivanov* being a reply to the post-reform types and problems shown in *Dikarka (Savage)*, or *The Cherry Orchard* being a reply to *Light Without Heat*) and artistic achievements of a fundamentally different level which are immanent properties of innovative poetics in Chekhov's dramas. Analysis of similarities in character naming, as well as other plot and motif analogies between the plays by Anton Chekhov and by Alexander Ostrovsky & Nikolay Solovyov is aimed at uncovering a non-verbal level of meanings, where formalized structures and didactics do not interfere with the contemplative workings of the mind.

**Keywords:** A.P. Chekhov's dramaturgy, poetics of silence, literary allusions, plays *Dykarka (Savage)* and *Light Without Heat* by Solovyov and Ostrovsky.

В именах и прозвищах некоторых сценических персонажей Чехова есть отсылки к героям драм Островского – Соловьёва: *Леший* — *Залешин*, *Боркин* — *Боев* и др. Наиболее известную из них аналогию *Раневская* — *Ренёва* упоминают чаще всего и, как правило, рассматривают в ряду параллельных мотивов комедии «Вишнёвый сад» и драмы «Светит, да не греет»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Елеонский С.Ф.* К истории драматического творчества А.Н. Островского. Предвосхищённый замысел «Вишнёвого сада» // А.Н. Островский. 1823–

То, что «Дикарка», «Светит, да не греет» были результатами соавторства с учеником, чьи произведения мастер доводил до сцены — правил, перерабатывал, даёт право посмотреть отдельно на показ новых социальных типов (условно говоря, взаимодействие по линии Чехов — Соловьёв) и на принципиально иной уровень достижений, которыми театр обязан двум самобытным художественным мирам (взаимодействие по линии Чехов — Островский). Именно так нам хотелось бы видоизменить тезис о том, что «изучение новаторских решений Чехова не может обойтись без типологического сопоставления с произведениями» Островского, «его ближайшего предшественника в русской драматургии»<sup>2</sup>.

В момент переезда вчерашнего гимназиста Антона Чехова из Таганрога в Москву сочинения Николая Соловьёва являлись на сцене одно за другим. Пошли разговоры о появлении «школы Островского». При анализе переключек «Иванова» с «Дикаркой» нетрудно убедиться, что объектом переработки послужили характеры и основные линии конфликтов, придуманные учеником, а не учителем<sup>3</sup>. Мы думаем, что разговоры о «школе» и «ученический» статус пьесы могли придать смелости другому неопиту, Антону Чехову, в его намерении что-то в ней переделать. Так у тандема Островский – Соловьёв появился ещё один, третий соавтор.

Критики одобряли изображение новых пореформенных типов: «типы не особенно старые, а в частности своих и <...> ещё не эксплуатированные на сцене» — хвалил П.Д. Буренин комедию «Счастливый день» в газете «Русские ведомости» (1877, 30 окт.) В «Женитьбе Белугина» Б.М. Маркович нашёл интересными интригу («драматический ход») и развитие характеров. Премьеры двух следующих пьес в Малом театре прошли в две первых московских осени Антона Павловича. «Дикарка» поставлена 2 ноября 1879 г. (в бенефис Н.А. Никулиной, игравшей центральную героиню, Варю), «Светит, да не греет» — через год (6 ноября 1880 г. в бенефис М.П. Садовского, исполнявшего роль Рабачёва).

---

1923. Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114; *Данилова Л.С.* Последняя пьеса А.Н. Островского и Н.Я. Соловьёва // *Русская и советская литература: Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена*. Т. 273. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1965. С. 50–70; *Данилова Л.* Две пьесы // *Театр*. 1985. № 1. С. 182–184; *Ранчин А.* «Вишнёвый лес»: А. Н.Островский и А.П. Чехов // *Литература*. М.: 2003. № 27–28. С. 18–19; *Звяницковский В.Я.* Трагедия и комедия о Чайке (А.Н. Островский и А.П. Чехов) // *Судьба жанра в литературном процессе*. Вып. 2. Иркутск, 2005. С. 75–84.

<sup>2</sup> *Катаев В.Б.* О литературных предшественниках «Вишнёвого сада» // *Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр*. М.: Книга, 1976. С. 134.

<sup>3</sup> Чехов взял для переработки типы и коллизии, которые присутствовали уже в ранних, самым Соловьёвым написанных редакциях пьес: «Без искупления», «День расплаты» (два ранних названия будущей «Дикарки»).

Для Соловьёва<sup>4</sup> это был несомненный взлёт. До этого он чуть ли не десять лет (1865–1874) безуспешно отсылал свои пьесы на суд Театрально-литературного комитета. Окончив гимназию, служил учителем (с 1861 г. в Калуге, с 1869 г. в Мосальске), предпринятая им в 1865 г. попытка пройти университетский курс вольнослушателем не удалась из-за недостатка денежных средств. Едва справлялся с нищетой и с отчаяния ушёл в монастырь. Но братия поведала о судьбе необычного послушника К.Н. Леонтьеву, когда тот приезжал на богомолье, и Константин Николаевич прочёл его пьесы. «Вы и идеально и практически больше выиграете, если подчинитесь влиянию Островского со стороны формы, а меня будете помнить, хотя немного, со стороны духа и направления», — напутствовал Леонтьев драматурга-самоучку, советуя ему пойти в ученики к признанному мастеру. Мысль о соавторстве родилась спонтанно. «В поисках пути для вызволения Соловьёва из монастыря и успешного развития его литературной деятельности, — указывает Е.Н. Дунаева, — Леонтьев обратился за помощью к Островскому, с которым, как он пишет Соловьёву 15 января 1876 г., случайно встретился у А.Ф. Писемского»<sup>5</sup>. К.Н. Леонтьев пропагандировал имя нового автора («Новый драматический писатель», «Ещё о “Дикарке”» гг. Соловьёва и Островского») и утверждал, что ученику будет принадлежать роль почвы, которая «даст новые соки оскудевшей музе старого драматурга»<sup>6</sup>.

У Чехова между «Безотцовщиной» и комедией «Иванов» пролегло в общей сложности восемь лет — время учёбы на медицинском факультете и первые годы после университета, также отмеченные немалой нуждой и многописанием ради заработка. Приглядывался ли он к дебютантам и пьесам, снискавшим благосклонные отзывы? Вероятно да, поскольку сам иногда печатал заметки о театральных новинках. Сочинённая в гимназическую пору комедия

<sup>4</sup> О творческом пути Н.Я. Соловьёва (1845–1898) следует сказать, что первую пьесу он написал в период учёбы в Московском университете. В середине 1870-х гг. жил в монастыре и снова приступил к сочинению пьес, которые («Кто ожидал?» и др.) через посредничество К. Леонтьева попали к Островскому. Так обрели путь на сцену «Женитьба Белугина» (1876–1878), «Счастливый день» (1877), «Дикарка» (1879), «Светит, да не греет» (1880). Соловьёв далее отказался от совместной работы с Островским, но слишком слабые по уровню его самостоятельные пьесы не имели успеха.

<sup>5</sup> Дунаева Е.Н. Островский в переписке Н.Я. Соловьёва и К.Н. Леонтьева // Литературное наследство. Т. 88. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 568.

<sup>6</sup> Леонтьев К.Н. Новый драматический писатель // Леонтьев К.Н. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8. М.: Изд-во В.М. Саблина, 1912. С. 89. Подробнее см.: Миночкина Л.И. К.Н. Леонтьев о драматургии А.Н. Островского в пьесах, написанных совместно с Н.Я. Соловьёвым («Женитьба Белугина», «Дикарка») // Проблемы изучения литературы. Вып. 1. Челябинск, 1999. С. 120–125.

о провинциальном учителе Платонове, которую он послал в 1879 г. Ермоловой, имела, как и первые драматургические опыты Николая Соловьёва, несчастливый жребий. Но в непобедимой тяге к театру есть нечто спасительное. Зимой 1882 г. в заметке о пьесе «Гамлет» на сцене Пушкинского театра Чехов высказал убеждение: «Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей <...> Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» (С XVI, 20).

Шекспира должно играть везде, иначе театру грозит скучное ничего — не максималистский вывод, а руководство для творческой лаборатории молодого автора. В написанной по заказу Корша комедии «Иванов» без Шекспира не обошлось; хотя и без Николая Соловьёва тоже. Чехов, как бы оттолкнувшись от «Дикарки», сделал из вальяжного враля-балагура Михаила Тарасовича Боева не менее болтливого и самоуверенного Мишу Боркина (судя по имени-отчеству, Михаил Михайлович — родное детище Михаила Тарасовича). Из старого Фальстафа возник молодой. Пустозвон, жуир, любимец дам и всего «общества», которое утонет в беспросветной скуке, не будь этого неутомимого поставщика скандалов и развлечений.

В «Дикарке» мы видим, как Боев методом «самопомощи» грабит управляющего именем Зубарева: не отдаёт ему триста рублей, полученные с крестьян за аренду луга. «Вот смотри: три радужные! Это моё “христианство православное” платит тебе за аренду Кривого луга. Понял? Ты с них очень дорого берёшь: ну, вот за это я и оставляю деньги у себя на некоторое неопределённое время; они мне нужны очень. (*Прячет бумажник.*)» (VIII, 144). В «Иванове» схожая ситуация: первая же сцена комедии показывает главную привычку Боркина без церемоний растрчивать чужие деньги, не имея своих: «Помещики тоже, чёрт подери, землевладельцы... Рациональное хозяйство... Тысяча десятин земли и ни гроша в кармане... Винный погреб есть, а штопора нет... Возьму вот и продам завтра тройку! Да-с... Овёс на корню продал, а завтра возьму и рожь продам. (*Шагает по сцене.*) Вы думаете, я стану церемониться? Да? Ну нет-с, не на такого напали...» (С XI, 220).

Аналогия Боев — Боркин примечательна и с психологической стороны: бесцеремонный напор, утратив барственные нотки, пополнился тонами лакейского пренебрежения к барам (нелестный, однако характерный новый штрих в манерах лиц, усвоивших пореформенные поветрия). Есть нечто вулканическое в том, как залихватски Боркин разоряет имение Иванова, как обличает «психопата», «нюню» Иванова за отсутствие, «понимаете ли,

взмаха... Этак бы размахнуться, чтобы чертям тошно стало...» (С XI, 222). Боркин кипит пренебрежением. И буря эмоций выплёскивается в проектах усовершенствований, которые, все до единого, начинаются и заканчиваются требованием денег. ...Нужны 82 рубля для оплаты рабочим; требуются 2300 рублей, чтобы купить участок земли на противоположном берегу реки; на свадебном рауте Боркин надоедает гостям своей идеей собрать по одной-две тысячи со всех присутствующих для открытия конного завода...

Немалые денежки можно взять в приданое за купчихой Бабакиной, и вот, как рифма конный — законный, у Боркина выскакивает мысль о законном браке с «Марфунчиком». *Шафер* превращается в *женеха*. Ещё одна метаморфоза? Нет, камень преткновения. Казавшаяся неостановимой активность новоявленного Фальстафа натывается на непреодолимую преграду. В мужьях у Марфы Бабакиной Боркин будет то же самое, что и Зююшкин супруг (однако же, без свойственного Павлу Кириллычу Лебедеву добросердечия).

На фоне «Дикарки», взятой как источник и эталон портретирования социальных типов, видно, что антиномия *управляющий* — *грабитель* вовсе не буффонадный ход. Сюжетные функции Боева и Зубарева переданы одному лицу — и в таком обличье пореформенная «новизна» не внушает особых упований на нарождающийся капитал. Комедия Соловьёва – Островского заканчивалась апофеозом Малькова. Чехов дал в параллель мальковскому финалу финал иваново-боркинский. Такая динамика метаморфоз и сдвоеный придаёт особые краски фигурам, однако не служит обрисовке типов как таковых: проступает оптика взгляда, не замыкающегося на содержании социальных ролей.

Что это за оптика? Когда смотришь на трагикомедию жизни Платонова сквозь призму сразу нескольких коллизий («лишнего человека», Гамлета, Дон Жуана...), складывается понимание объективной текучести жизни. Любые амплуа относительно, «типы» меняют со временем свой облик, общественное реноме — как всё живое, типы старятся и рано или поздно становятся уходящей натурой. В «Безотцовщине» молодой автор пытался уловить грани призмы, сквозь которую проступает нечто всеобщее; проверял такую возможность, переключая смысл то в план «Гамлета» (эпизод, когда Серж Войницев предлагает ставить Шекспира), то в план «Каменного гостя» (одну из героинь-возлюбленных зовут Анной; от руки другой, похожей на беломраморную статую, Мишелю суждено погибнуть).

В «Иванове» сквозь такую же призму пропущен следующий набор типов и коллизий:

- разлюбленная жена и напористая молодая энергичная героиня, не на шутку увлечённая пожилым героем;
- последние могикане разорившегося дворянства и новая генерация образованного купечества;
- крепнущая взаимосвязь хозяйственной и земской деятельности;
- сухой расчёт и меркантилизм при выборе спутницы жизни и положенного за ней приданого;
- крупные хозяйственные нововведения в помещичьих угодьях и взаимоотношения с крестьянами, работающими по найму;
- музицирование и чтение как элементы усадебного досуга;
- новое и стародавнее традиционное в обычаях барского гостеприимства.

За перечисленной совокупностью сюжетных ходов угадывается вполне конкретная комедия Соловьёва – Островского, но «Иванов» не воспринимается как перепев или пародия на неё. Почему? Объясним на примере сдвоения типов *Боев и Зубарев*. Сдвоение выставляет наружу, как бы выдавливая из привычных рамок характеристики «бездельничающего барства» и «трудолюбивого накопительства». Клише и границы «типов» нарушены, что отчасти обескураживает, но и освобождает восприятие от диктата ярлыков. Зритель поставлен перед необходимостью самостоятельно, без сторонних подсказок искать единство отношения к происходящему в жизни и на сцене. Перед ним в ёмком свободном пространстве живут, реализуют свои возможности, но как бы не соприкасаются с рамками строгих дефиниций сущности, свободные от лекал. Иногда о подобном эффекте говорят: Чехов распредмечивает театральное действие.

Антон Павлович говорил, что нет смысла начинать пьесы «исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдёшь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам. Поневоле начнёшь выжимать из головы...» (П II, 137–138). И в письме к брату Александру от 24 октября 1887 г. отметил, что в «Иванове» не ставит целью кого-то обвинить, кого-то оправдать.

Короленко слышал несколько иное объяснение того же самого. Чехов произнёс утроенное имя героя — Иван Иванович Иванов: «Понимаете? Ивановых тысячи... обыкновеннейший человек, совсем не герой...»<sup>7</sup> О заурядности других действующих лиц читаем в том же письме брату: «не вывел ни одного злодея, ни одного

<sup>7</sup> *Короленко В.Г.* Антон Павлович Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. С. 143.

ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов)» (П II, 138). Шуты вроде вулканического Боркина — пружина трагикомедии, в которой человеку средних достоинств суждена лишь напрасная растрата сил и гибель от непреодолимой усталости. Итог грустный, но объективный.

В дни работы над комедией «Иванов» Антон Павлович пытался говорить с Короленко не только о центральном своём герое, но и о методе: о «пустоте», открывающей возможность свободного умозрения. Владимир Галактионович через много лет по памяти воспроизвёл фрагмент разговора, запись которого представляет огромный интерес, хотя, как мы думаем, Короленко неверно толкует суть раздумий Антона Павловича.

Чехов сам пошёл на диалог — задержал Короленко, который, узнав, что тот занят, хотел поскорее уйти, не отвлекать от работы. Антон Павлович начал вслух размышлять о следующем: «Бывает ли, спросил он, — у вас так: во время работы, между двумя эпизодами, которые видишь ясно в воображении, — вдруг пустота...» Из начатой фразы вовсе не следовало, что пустоту надо чем-то заполнить, а не сохранить, оставив место созерцательной работе ума. Но Короленко закончил фразу по-своему: пустота, «через которую <...> приходится строить мостки уже не воображением, а логикой?» И, уводя в прямо противоположную сторону, ответил: «Да, бывает, но я тогда бросаю работу и жду». Получилось, что надо приостановить работу и ждать, когда в уме выстроятся *логические мостки* между ясно видимыми эпизодами.

Антон Павлович обдумывал возможность отказаться от дидактики, хотя не стал противоречить собеседнику и ответил, очень мягко обозначив сомнение: «Да, а вот в драме без этих мостков не обойдёшься...»<sup>8</sup> Судя по письму к брату Александру (10–12 октября 1887 г.), отразившему следы разговора с Короленко, автор «Иванова», заботясь о «сильных и ярких местах», не последовал совету выстроить логику их взаимосвязи: «Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные и яркие места; мостики же, соединяющие эти места, ничтожны, вялы и шаблонны» (П II, 128).

Без мостков дидактики шире простор для созерцательной работы ума. Ради этого Чехов последовательно устранял проговариваемую кем-либо из героев логику сюжета: шёл к апофатической, вне слов и действий, передаче смысла. Н.И. Ищук-Фадеева в связи со спецификой такого метода сказала: «О молчании как единственной награде за несостоявшуюся судьбу мечтает и просит Елена

<sup>8</sup> Там же. С. 134.

Андреевна. Молчанием отвечает Раневская на все деловые предложения Лопухина»<sup>9</sup>. Основа речевой сферы чеховской драматургии — презумпция молчания — в эссе Ищук-Фадеевой ««Вишнёвый сад» как документ культуры покаяния» названа «глухим диалогом». Подчёркнуто, что такой способ выражения смысла необычен для профессиональной сцены, но традиционен для русского непрофессионального театра, или пратеатра, то есть юродства. Со ссылкой на тезис, что ««молчание юродивого» — это своеобразная <...> речь-молитва, обращённая к себе и к Богу»<sup>10</sup>, исследовательница пояснила: «Высказывания юродивого всегда кратки и невразумительны, часто прерываемы молчанием, которое воспринимается более содержательным, нежели слова»<sup>11</sup>.

В негативной теологии апофатика служит утверждению трансцендентной сущности. Свойства поэтики Чехова близки к апофатике как средству постижения абсолюта.

С позитивистской точки зрения столь необычные для театра свойства кажутся аномалией. «Если расположить русских писателей XIX столетия по трудности их исследования, то первым в подобном списке окажется Чехов. Именно он; о том, кто последует дальше можно спорить. Но приоритет Чехова — мерцающего, неуловимого, составляющего в стройной, казалось бы, линии развития русской литературы неброскую, очень корректную, но, тем не менее, совершенно несомненную аномалию, — окажется бесспорным», — писал В.Н. Турбин о риторических жанрах у Чехова<sup>12</sup>. В XX столетии у философов культуры не было единого мнения по соответствующим проблемам. Одни испытывали недоверие к знанию, извлечённому из сходств и подобий (М. Фуко считал такое знание зыбким, ибо процесс поиска сходства никогда не заканчивается: каждое найденное сходство отсылает к другому, и так до бесконечности), другие не отрицали возможности говорить об абсолюте беззвучным голосом (по Ж. Деррида, *la voix blanche*)<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* «Вишнёвый сад» как документ культуры покаяния // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 13–15.

<sup>10</sup> *Панченко А.М.* Смех как зрелище // *Д.С. Лихачев, А.М. Панченко.* Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 123.

<sup>11</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* Указ. соч. С. 14.

<sup>12</sup> *Турбин В.Н.* К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.

<sup>13</sup> *Деррида Ж.* Оставь это имя (Постскрипtum). Как избежать разговора: денегации // *Гурко Е., Деррида Ж.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. С. 205–250.



В пользу апофатики свидетельствует и то, что А.П. Чехов говорил И.Н. Потапенко: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней всё перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и поработаны рутинной и никак не можете с ней расстаться»<sup>14</sup>. В данном контексте получается, что требовать сюжета — рутина. Антон Павлович в период создания комедии «Леший» делился с И.Л. Леонтьевым (Щегловым) (письмо от 7 ноября 1888 г.) соображениями о том, что театр не должен ничего навязывать жизни: «А я Вам <...> скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое» (П III, 60).

Как ни зыбок путь сходств и подобий, но только таким путём можно уловить в прозвище *Леший* аллюзию на Семёна Семёновича Залешина из «Светит, да не греет». Судьбы персонажей окликаются друг в друге. Михаил Хрущов страдает от любви к Соне Серебряковой так же, как Залешин от любви к Ренёвой. Налицо реплика, вариация на ту же тему. В драме «Светит, да не греет» тема непреодолимой власти любовных чувств развёрнута в прошлое и несёт в себе роковое, гибельное начало. Всколыхнувшаяся память о юношеской любви перечеркнула спокойствие героя, он готов бежать из постылого семейного уюта, но этот душевный порыв знаменует падение (изначально значившаяся у Соловьёва фамилия героя *Завалишин* явственно подчёркивала это). У Чехова в «Лешем» тема сердечной привязанности помогает раскрыть богатство личности Хрущова, развитие смыслов направлено иначе. Стеснительное, без расчёта на взаимность, чувство к Соне оказывается взаимным; прозвище *Леший* подчёркивает из глубин природы идущее увлечение делом, которому он целиком принадлежит. Во всём этом чувствуется устремлённость вверх.

Как объективную доминанту эту устремлённость в комедии «Леший» воплощает сквозной мотив — разговоры о птицах. Упоминания о пернатых обитателях неба и всплывающие из глубин архетипа представления о тайных обитателях водного и лесного мира создают смысловой фон, при котором названное мифологическое существо — леший — обязательно ведёт за собою не названное — русалку<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Потапенко И.Н.* Несколько лет с А.П. Чеховым: к 10-летию со дня его кончины // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит. 1960. С. 351.

<sup>15</sup> *Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 92–93.

Не исключено, что к желанию возвысить и «доразвить» эту сквозную линию Чехова подвигли недоработки в художественной семантике комедии «Дикарка», где заметен диссонанс смысловых полей слова *птица* в устах разных героев (Варя, Зубарев, Мальков). В монологах Вари это слово негативно характеризует Вершинского — её жениха, к которому девушка чувствует антипатию: «Взглянула я на него — чистая птица какая-то: в своём сюртучке, на тоненьких ножках, эти очки... У! Птица! Убежала домой, спряталась, так он и уехал»; «В а р я. Он — птица. А ш м е т ь е в. Как она мила, как она мила!.. Птица! Это прелестно и очень метко! Птица! (*Смеётся.*)» (VIII, 129, 137) и т. д. Зубарев называет птицей саму Варю, свою непоседливую дочку, и в этом слышна заботливая любовь и тревога: «Да схватился свою птицу-то... а её и дома нет, и ночь не ночевала... укатила, значит, с вечера. У сестры её нет...» (VIII, 167). Ну а Мальков, когда Варя обозвала его «грубым материалистом», посмеивается: «Да ты знаешь ли, что такое материалист? <...> Ну, что же это: зверь, птица, рыба?» (VIII, 163).

Лейтмотив *птицы* в «Лешем», развитый органично и глубоко, окликнулся затем в «Трёх сёстрах», где есть подполковник Вершинин (реплика Вершинского) и монолог о юности и чистом девичьем счастье: «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего? <...> Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня всё ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить». Так радуется дню своих именин двадцатилетняя Ирина, на что старик Чебутыкин откликается трогательным жестом:

«Ч е б у т ы к и н (*целуя ей обе руки, нежно*). Птица моя белая...» (С XIII, 122–123).

Так в творческой переработке Чехова преобразился Варин рассказ о себе и своих чувствах:

«В а р я. Ничего я не знаю: какие это люди есть, что это на свете... Зачем, что, как?»

А ш м е т ь е в. И дай бог, чтоб ты как можно дольше ничего этого не знала. Узнаешь свет, людей, и исчезнет твоя резвость, твоя весёлость! Твоё неведение бесценно; это так редко, так ново, им налюбоваться нельзя.

В а р я. Так ничего и не знать, ничего не понимать? Да ведь это страшно. Жить, как ночью.

А ш м е т ь е в. Не ночь это, не ночь; это весеннее майское утро, полное свежести и блеска» (VIII, 137).

Эксперсы в целостный массив чеховской драматургии можно продолжать, поскольку от «Иванова» и «Лешего» мотивные нити расходятся в художественную ткань, как лучи от умело огранённой драгоценности. Мир не раскрывает своей загадки, но являет её каждому по-своему. Эхо жизненных испытаний, оказавшихся не под силу Николаю Иванову, отдаётся в замечании Ермолая Лопухина о людях, с которыми приходится иметь дело («...я вижу, какие кругом люди. Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей» — С XIII, 223–224). Создания Чехова-драматурга наполнены любовью, тревогой и сочувствием к жизни, которой суждено пройти через утрату старых дворянских гнёзд, через напористость новых хозяев (купцы, капиталисты-процентчики, заводчики), усталость людей разочарованных (Иванов, Войницкий, Треплев) и кипучий энтузиазм неофитов (любых, от Боркина до Лопухина). Всё это тоже парадоксальным образом уравновешено.

Уже в «Безотцовщине» новый драматург перенимал от Пушкина и Шекспира не «сюжеты», а огранку внутреннего кристалла умозрения. Такое смысловое целое способно вбирать новые и новые аллюзии, но на гармонично отцентрованном перекрестье разных импульсов жизни, благодаря откликам и аналогиям, краски приобретают прозрачность, становятся независимы от источника тем и сюжетов.

Сформулируем на основе приведённых в статье наблюдений общий вывод: новаторство драматургического метода Чехова обусловлено установкой на апофазис, поэтикой умолчания. В пьесе «Иванов» немало реплик на коллизии и типы комедии «Дикарка», однако к тандему ученик / учитель Чехов примкнул не на уровне Соловьёва. Он реализовал соавторство на уровне того, что говорилось о школе в «Застольном слове о Пушкине», произнесённом Островским 7 июня 1880 г. на обеде Московского общества любителей российской словесности в дни Пушкинских торжеств.

Антон вместе с братом Николаем присутствовал на открытии памятника Пушкину, читал речь Островского, размышляя, создаст ли патриарх сцены свою школу. В «Застольном слове...» единственно достойной была названа школа Пушкина. Островский настаивал на том же, что и Гоголь, уверявший в 1840-х гг., что никакого «гоголевского направления» нет, поскольку сам он ни к какому иному направлению, кроме пушкинского, не принадлежит.

«Пушкин, — сказал Александр Николаевич Островский, — оставил школу и последователей <...> Он завещал им искренность,

самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским» (XII, 166–167). Идея о том, что искренность, самобытность, смелость, оригинальность позволяют идти по верной стезе, была наставлением на путь, с которого Чехов не сворачивал.

## ЛИТЕРАТУРА

*Елеонский С.Ф.* К истории драматического творчества А.Н. Островского. Предвосхищённый замысел «Вишнёвого сада» // А.Н. Островский. 1823–1923». Иваново-Вознесенск, 1923. С. 105–114.

*Гончаров И.А.* Материалы, заготавливаемые для критической статьи об Островском // *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Гослитиздат, 1955. С. 170–182.

*Данилова Л.С.* Последняя пьеса А.Н. Островского и Н.Я. Соловьёва // Русская и советская литература: Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 273. Л.: Наука, 1965. С. 50–70.

*Данилова Л.* Две пьесы // Театр. М.: 1985. № 1. С. 182–184.

*Деррида Ж.* Оставь это имя (Постскрипум). Как избежать разговора: денегации // *Гурко Е., Деррида Ж.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. С. 205–250.

*Дунаева Е.Н.* Островский в переписке Н.Я. Соловьёва и К.Н. Леонтьева // Литературное наследство. Т. 88: А.Н. Островский: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 568–575.

*Звиняцковский В.Я.* Трагедия и комедия о Чайке (А.Н. Островский и А.П. Чехов) // Судьба жанра в литературном процессе. Вып. 2. Иркутск, 2005. С. 75–84.

*Ищук-Фадеева Н.И.* «Вишнёвый сад» как документ культуры покаяния // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 13–15.

*Катаев В.Б.* О литературных предшественниках «Вишнёвого сада» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М.: Книга, 1976. С. 131–150.

*Короленко В.Г.* Антон Павлович Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. С. 135–148.

*Леонтьев К.Н.* Новый драматический писатель // *Леонтьев К.Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М.: Изд-во В.М. Саблина, 1912. С. 89.

*Миночкина Л.И.* К.Н. Леонтьев о драматургии А.Н. Островского в пьесах, написанных совместно с Н.Я. Соловьёвым («Женитьба Белугина», «Дикарка») // Проблемы изучения литературы: Сб. науч. тр. Вып. 1. Челябинск, 1999. С. 120–125.

*Ранчин А.* «Вишнёвый лес»: А.Н. Островский и А.П. Чехов // Литература. М., 2003. 16–31 июля (№ 27–28). С. 18–19. (Прил. к газ. «Первое сентября»).

*Островский А.Н., Соловьёв Н.Я.* Дикарка // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Искусство, 1977. С. 115–182.

*Островский А.Н.* Застольное слово о Пушкине // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М.: Искусство, 1977. С. 166–167.

*Панченко А.М.* Смех как зрелище // *Лихачёв Д.С., Панченко А.М.* Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 123.

*Паперный З.С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 285.

*Потапенко И.Н.* Несколько лет с А.П. Чеховым: к 10-летию со дня его кончины // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 307–363.

*Турбин В.Н.* К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бялый Григорий Абрамович** (1902–1987) — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Ленинградского государственного университета (Ленинград).

**Волчкевич Майя Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва). *mayavol@mail.ru*

**Гапоненков Алексей Алексеевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *gaponenkova@info.sgu.ru*

**Головачёва Алла Георгиевна** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва). *alla.golovacheva@list.ru*

**Гульченко Виктор Владимирович** (1944–2018) — театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва).

**Доманский Юрий Викторович** — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета, старший научный сотрудник ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва). *domanskii@yandex.ru*

**Егоров Борис Фёдорович** — доктор филологических наук, профессор, литературовед, историк, главный научный сотрудник-консультант Института истории РАН (Санкт-Петербург). *borfed@mail.ru*

**Едошина Ирина Анатольевна** — доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Музея-усадьбы А.Н. Островского «Щельково» (Кострома). *tettixgreek@yandex.ru*

**Захаров Кирилл Михайлович** — доктор филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *zahodite@mail.ru*

**Звизняцковский Владимир Янович** — доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе частной школы «Афины» (Украина, Киев). *vyaz57@ukr.net*

**Иванова Наталья Фёдоровна** — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород). *nfi@inbox.ru*

**Киреева Елена Владимировна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *kireevaevv@yandex.ru*

**Коренькова Татьяна Викторовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы РУДН (Москва). *tkorenkova@mail.ru*

**Лексина Анна Владимировна** — кандидат филологических наук, доцент ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет» (Московская область, г. Коломна). *leksina.a@ya.ru*

**Мокина Наталия Васильевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *pat.mokina2011@yandex.ru*

**Муренина Елена Константиновна** — российский и американский литературовед, директор междисциплинарной программы по русистике в Хэрриот Колледже Искусств и Наук Университета Восточной Каролины (США, Гринвилл). *mureninae@ecu.edu*

**Новикова Наталья Владиславовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *novikovanv@mail.ru*

**Островская Раиса Ильинична** — заведующая отделом «Дом-музей М.Н. Ермоловой» ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Москва). *raisaostrovsky@mail.ru*

**Прозоров Валерий Владимирович** — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего литературоведения

и журналистики, научный руководитель Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). *prozorov@sgu.ru*

**Скафтымов Александр Павлович** (1890–1968) — выдающийся учёный-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944).

**Скафтымова Людмила Александровна** — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург). *lskafi@mail.ru*

**Стрельцова Елена Ивановна** — кандидат искусствоведения, заведующая отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова ГЦТМ имени А.А. Бахрушина (Москва). *streltsovaei@gmail.com*

**Третьякова Елена Юрьевна** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва. *drevo\_rechi@mail.ru*

**Тютелова Лариса Геннадьевна** — доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью факультета филологии и журналистики социально-гуманитарного института Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва (Самара). *largenn@mail.ru*

**Чернец Лилия Валентиновна** — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва). *cherli65@yandex.ru*



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Amicus (псевд.) 353  
Aristotle 287
- Bayaliev U. 392–393  
Bernhardi T. 77  
Byaly G.A. 103
- Chekhov A.P. 3, 103, 128, 140, 174,  
195, 211, 221, 237, 260, 271, 280,  
287, 297, 318, 324, 359, 433,  
Chernets L.V. 324
- Domansky Yu.V. 287  
Dreyfus A. 393, 432
- Edoshina I.A. 359  
Egorov B.F. 14  
Ermolova M.N. 339  
Evlakhov A.M. 14
- Gaponenkov A.A. 91  
Gogol N.V. 103  
Golovacheva A.G. 103, 237  
Goncharov I.A. 280, 285  
Gulchenko V.V. 194
- Ivanova N.F. 280
- Kireeva E. V. 174  
Korenkova T.V. 271
- Lazhechnikov I.I. 280  
Leksina A.V. 318
- Marchelli E.J. 392–393  
Merzlyakov A.F. 280  
Meyerhold V.E. 392  
Moguchy A.A. 392–393  
Mokina N.V. 297  
Murenina E.K. 392
- Novikova N.V. 140
- Ostrovskaya R.I. 339  
Ostrovsky A.N. 3, 91, 103, 128, 140,  
174, 195, 211, 221, 231, 237, 260,  
271, 280, 287, 297, 318, 324, 339,  
359, 383, 392, 393, 402, 432, 433
- Pirandello L. 194  
Prozorov V.V. 128  
Pushkov V.V. 383
- Rahman K.S. 402, 432
- Skaftymova L.A. 383  
Solovyov N.Ya. 433  
Streltsova E.I. 3
- Tairov A.Ya. 392  
Tyutelova L.G. 221
- Umanskaya M.M. 91
- Volchkevich M.A. 211
- Zakharov K.M. 231  
Zvinyatskovsky V.Ya. 260
- Авдошина Е.В. 426, 430  
Аверкиев Д.В. 97  
Австриевских С. 408  
Адамов А. 376, 379  
Александр II 428, 432  
Александр III 428  
Алексеев М.П. 43–45, 94  
Алексеева К.И. 356  
Алперс Б.В. 343–344, 357  
Альбов М.Н. 141  
Амфитеатров А.В. 205  
Андреев Л.Н. 33

- Андреев Н.А. 365  
 Андреева М.Ф. 363  
 Аникст А.А. 325–326  
 Анненков П.В. 425  
 Антипова О. 419  
 Антропов Л.Н. 333  
 Аполлинер Г. 198  
 Аппельрот В. 290, 296  
 Аристотель 11, 263, 265–266, 268,  
 287, 290, 292, 294, 296  
 Артемьева Л.С. 208–209  
 Артюхова В. 404  
 Асафьев Б.В. 391  
 Астафьев А.П. 93  
 Ауэр А.П. 319, 323  
 Афанасьев А.Н. 64, 328, 338  
  
 Бабичева Ю.В. 271, 278, 306, 316,  
 332, 337, 360, 380, 427, 430  
 Балухатый С.Д. 44, 127  
 Баранцевич К.С. 141  
 Баратынский Е.А. 261  
 Барклай де Толли М.Б. 77  
 Барт Ф.Г. 83–84  
 Баргенов П.И. 78  
 Баталов А.В. 384  
 Бахтин М.М. 268, 270, 307  
 Баялиев У.Т. 12, 392, 394, 398,  
 405–407, 409–411, 414–416, 418,  
 420–424, 426  
 Беккет С. 368, 375–376, 378  
 Белинский В.Г. 8, 62, 64, 96, 101,  
 105, 109, 111, 133, 136, 139, 154,  
 173, 176, 185, 190–191, 193  
 Белицкий Ю. 51  
 Бельчиков Н.Ф. 67  
 Беляев Ю.Д. 205, 209  
 Бень Е.М. 362, 382  
 Берковский Н.Я. 399, 430  
 Бернгарди Т. 77–78  
 Бертельс Е.Э. 72–73  
 Билибин В.В. 265  
 Бирбом Три Г. 326  
 Бицилли П.М. 106  
 Бичевин Л.А. 416  
  
 Благой Д.Д. 92, 94  
 Бланк А.Д. 279  
 Блок А.А. 397  
 Боборькин П.Д. 272  
 Богачёва И.П. 386  
 Богомоллов К.Ю. 420  
 Богомоллов Н.А. 362, 382  
 Борисов Ю.Н. 129, 133, 139, 174,  
 193  
 Боцяновский В.Ф. 288  
 Бочкарёв В.А. 94  
 Браз И.Э. 365  
 Брессон Р. 394, 431  
 Брик О.М. 400, 430  
 Бродский Н.Л. 30–31, 33  
 Бунин И.А. 97  
 Бурдин А.Ф. 329  
 Буренин В.П. 272  
 Буренин П.Д. 434  
 Бутурлин Д.П. 78  
 Бялик М.Г. 386, 391  
 Бялый Г.А. 6–8, 11, 12, 103–106,  
 114, 124–125, 127, 446  
  
 В.П. (псевд.) 348  
 Вайль П.Л. 199–200  
 Вайман С.Т. 406, 430  
 Ваняшова М.Г. 93, 101  
 Варнеке Б.В. 94  
 Васильев (Флёров) С.В. 238, 240  
 Введенский А.И. 59–60  
 Верховский Г.П. 93  
 Викторов А.В. 360, 382  
 Вильдбрант А. 239  
 Виноградова Е.А. 9, 13, 334, 337,  
 360–361, 380  
 Витвицкая Н.А. 426, 430  
 Вишневская И.Л. 360, 380  
 Вознесенский А.Н. 46, 55, 61, 71,  
 73, 88, 90  
 Волкострелов Д.Е. 420  
 Волчкевич М.А. 10, 211, 275, 446  
 Волькенштейн В.М. 330, 337  
 Высотский М.Т. 280  
 Высоцкий В.С. 261

- Гапоненков А.А. 7, 91, 100, 131, 139, 446  
 Гауптман Г. 29, 32–33, 324  
 Гедеонов С.А. 98  
 Гейне Г. 71  
 Гелескул А. 198  
 Генис А.А. 199, 200  
 Геласимов А.В. 294, 296  
 Герасимов С.А. 383  
 Гербель Н.В. 249, 259  
 Герцен А.И. 55, 176, 191, 193, 425, 434–444  
 Гёте И.В. 37  
 Гиероглифов А.С. 395, 430  
 Гиппиус В.В. 108  
 Глинка М.И. 280  
 Глущенко Н.В. 271  
 Гнедич П.П. 51  
 Гоголь Н.В. 6, 8, 62–64, 96, 103–105, 108–112, 114, 155, 156, 176, 190–193, 225, 230, 291, 361, 395, 402, 417, 443  
 Голенищев-Кутузов А.А. 97  
 Головачёва А.Г. 6, 10, 103, 237, 311, 314, 316, 446  
 Головин А.Я. 396  
 Голсуорси Дж. 83, 84  
 Гончаров И.А. 114, 280, 284–285, 370, 444  
 Горбатов А. 415  
 Горький М. 182, 324  
 Грибанова С. 403  
 Грибоедов А.С. 60, 211, 221–222, 368  
 Григорович Д.В. 284  
 Григорьев А.А. 10, 395–396, 405–406, 411, 416, 425, 430  
 Григорьев Л.Г. 386, 391  
 Громов М.П. 360, 382  
 Гроссман Л.П. 30–31, 395, 430  
 Гуковский Г.А. 44–46  
 Гульченко В.В. 9, 190, 194, 322–323, 446  
 Гушанская Е.М. 277–278  
 Да Винчи Л. 33, 61–62  
 Давыдов А.Ю. (Давидов) 59  
 Даль В.И. 148  
 Девек С. 72–73  
 Демиховская О.П. 93  
 Державин Г.Р. 200  
 Деррида Ж. 440, 444  
 Дзержинский И.И. 391  
 Димитров Л. 360, 380  
 Добролюбов Н.А. 96, 117, 122, 363, 395, 405, 407, 416, 425, 429  
 Доманский Ю.В. 11, 287, 294, 296, 334, 337, 446  
 Донауров С.И. 238  
 Достоевский М.М. 425  
 Достоевский Ф.М. 30–31, 71–72, 77, 81, 114–115, 174–176, 202, 209, 211, 218–219, 279, 297, 301–303, 306, 308–309, 316, 393–395, 402, 417, 431  
 Дотцауэр М.Ф., см. Уманская М.М.  
 Дотцауэр Ф.К. 91  
 Драбкина В.Б. 208–209  
 Дризен Н.В. 94, 274  
 Дубинская А.И. 94  
 Дунаева Е.Н. 435, 444  
 Дурылин С.Н. 94, 342, 349–351, 353, 355–358, 362–363, 380–381  
 Дю Гар Р.М. 88  
 Дюканж В. 334  
 Евгенийев-Максимов В.Е. 44–45  
 Евлахов А.А. 55–60, 62–65, 69, 70–73, 76–79, 89  
 Евлахов А.М. 4, 5, 7, 14–16, 18, 20, 24–27, 29, 31, 33, 34, 36–51, 53–58, 60–70, 72–76, 79–82, 84–89, 90, 105, 459  
 Евлахов О.А. 64–65  
 Евлахова А.А. 65, 77–89  
 Егоров Б.Ф. 4, 14, 446  
 Егоров О.Г. 361, 380  
 Едошина И.А. 7, 12–13, 236, 334, 337, 359–361, 363, 366, 371–372, 380–381, 446

- Елеонский С.К. (Миловский С.Н.) 361, 381, 433–444  
 Ермолаева Н.Л. 130, 139  
 Ермолова М.Н. 12, 205, 210, 262, 273, 339–358, 394, 436
- Женовач С.В. 406  
 Жук А.А. 130–131, 366, 382  
 Журавлёва А.И. 231, 361, 381
- Заславский Г.А. 405, 430  
 Захаров К.М. 10, 231, 446  
 Захарьин Г.А. 104  
 Звенияцкий В.Я. 10, 260, 434–444, 447  
 Зеленов Н.Г. 93  
 Зименко Д.Б. 419  
 Зюзин А.В. 15, 174, 193
- Ибсен Г. 71, 324–326, 337, 397  
 Иван Грозный 98  
 Иванов Вяч. И. 82  
 Иванова Н.Ф. 12, 280, 447  
 Ивин А.А. 361, 381  
 Измайлов А.А. 97  
 Измайлов Н.В. 94  
 Ильин А.А. 275, 278  
 Ионеско Э. 378  
 Исаев С. 376, 379  
 Ищук-Фадеева Н.И. 360, 380–381, 439, 440, 444
- Кабыкина Ю.В. 271, 278  
 Кавелин К.Д. 97  
 Калидаса 71  
 Капитанов И.П. 419  
 Каплинский В.Я. 29  
 Капустин Н.В. 306, 316, 370, 381  
 Карабанов П.М. 280  
 Карамзин Н.М. 97  
 Карасёв Л.В. 300, 313, 316  
 Каратыгин В.А. 364  
 Катаев В.Б. 100–101, 288, 296, 307, 312, 315–316, 361, 381, 434–444  
 Качалов В.И. 330
- Кашин Н.П. 94  
 Кашин Д.Н. 280  
 Келдыш Ю.В. 391  
 Кибальник С.А. 301, 316  
 Киреева Е.В. 8, 9, 174, 447  
 Киселёв А.П. 59  
 Киселёва М.В. 368  
 Книппер-Чехова О.Л. 107, 365  
 Коваленко Г.В. 375, 382  
 Козинцев А. Г. 310, 317  
 Козловский О.А. 280  
 Коломлина Н.А. 232, 236  
 Кольцов А.В. 387  
 Комиссаржевская В.Ф. 10, 204–206, 209–210, 266, 272  
 Кондратьев А.М. 349  
 Кони А.Ф. 127  
 Коонен А. Г. 12, 395, 399, 418, 430  
 Коренькова Т.В. 11, 271, 273, 279, 447  
 Королёв А.В. 196, 197, 209  
 Короленко В.Г. 141, 438–439, 444  
 Короленко С. 404  
 Корш Ф.А. 237, 436  
 Костелянец Б.О. 205–206, 209  
 Костомаров Н.И. 97  
 Коточигова Е.Р. 333, 337–338  
 Кочуров Ю.В. 384  
 Кошелев В.А. 360, 381  
 Красков Ю.В. 416  
 Красов В.И. 208  
 Крегжде Е.В. 406–407, 409, 413–414, 418, 422, 426  
 Кронеберг А.И. 249, 259  
 Кронин А. 83–84  
 Кротков Н. 58  
 Крылов (Александров) В.А. 239–240, 259, 350  
 Крючков Н.А. 384  
 Кузнецов А. 404  
 Куколев В.Е. 38–39  
 Кукольник Н.В. 97  
 Кулапина О.И. 385, 391  
 Куликова Е.И. 95, 101  
 Куролесов В.В. 360, 381  
 Кутанин М.П. 50–51, 54–55

- Кутузов М.И. 76–78, 81  
 Кюри П. 71
- Лаврецкий А. 94  
 Лавров М.И. 341  
 Лажечников И.И. 77, 280–282, 285  
 Лакомб П. 83–84  
 Лакшин В.Я. 361, 382, 412, 431  
 Лампрехт К. 83–84  
 Латенас Ф. 405  
 Лебедев Ю.В. 130, 139, 361, 381, 413–414, 431  
 Лейкин Н.А. 265  
 Лексина А.В. 12, 318, 447  
 Ленин В.И. 100, 365  
 Ленин М.Ф. 356  
 Ленский А.П. 335  
 Леонтьев И.Л. (Щеглов И.) 141, 237–238, 259, 370, 441  
 Леонтьев К.Н. 435, 444  
 Лермонтов М.Ю. 64, 68–69, 91–93, 98, 101, 261  
 Лесков Н.С. 116, 187, 284, 370  
 Лессинг Г.Э. 340  
 Лешковская Е.К. 348  
 Липовецкий М.Н. 424, 431  
 Ломоносов М.В. 200  
 Лосский Н.О. 59–60, 82  
 Лотман Л.М. 301–302, 317  
 Лотман Ю.М. 4, 299, 310, 317  
 Лукичева Л.Н. 49, 55–58, 60, 62–65, 69, 71, 89  
 Луконин А.Ф. 94  
 Луначарский А.В. 34, 398
- Майский И.М. 85  
 Макарова О. 364, 382  
 Макарова Т.Ф. 384  
 Манн Ю.В. 108  
 Маноцков А.П. 403  
 Маркович Б.М. 434  
 Маркс К. 77  
 Мартынов В. 403  
 Марчелли Е.Ж. 12, 394, 398, 414–415, 419–423, 426
- Маслов А.Н. 141  
 Машинский С.И. 94  
 Медведев А.П. 18  
 Медведева Л.П. 131  
 Мей Л.А. 93, 97  
 Мейерхольд В.Э. 392, 394–398, 401, 403, 424–425, 427, 430–431  
 Мельников-Печерский П.И. 395, 413, 425, 431  
 Мендельсон Н.М. 346  
 Меньшов В.В. 415  
 Мерзляков А.Ф. 12, 280–285, 406  
 Метерлинк М. 397  
 Мизинова Л.С. 208  
 Миллер В.Ф. 94  
 Мин Д.Е. 42  
 Минин К. 200  
 Миронов Е.В. 426  
 Михайлова А.Н. 68–69  
 Михайловский Н.К. 337–338, 370, 381  
 Михаловский Д. 249, 259  
 Могучий А.А. 12, 394, 397, 402–403, 405, 420–421, 424, 430  
 Мокина Н.В. 10, 12, 297, 447  
 Морозов П.О. 94  
 Москвина Т.В. 413, 416, 431  
 Моцарт В.А. 71  
 Мочалов П.С. 364  
 Музиль Н.И. 326, 351  
 Мураткина Е.Л. 271, 279, 289, 296  
 Муренина Е.К. 12, 392–393, 431, 447  
 Мурьянов М. Ф. 202, 209
- Набоков В.В. 10, 225, 230  
 Невежин П.М. 355  
 Некрасов Н.А. 93, 121  
 Нелидов В.А. 349  
 Немирович-Данченко Вл. И. 181, 342, 354, 395  
 Нестеренко О. 409  
 Низами Г. 79  
 Никитина А.В. 300, 317  
 Никитина Е.П. 174, 193

- Николай II 107  
 Никулина-Косицкая Л.П. 10, 362, 394–395, 434  
 Ниман-Раабе Х. 325  
 Новиков М.В. 276, 279  
 Новикова Н.В. 8, 140, 174, 193, 447  
 Ноймайер А. 100–101
- Образцова А.Г. 326, 338  
 Олби Э. 379  
 Опульская Л.Д. 360, 382  
 Орбели Л.А. 85  
 Осокин Н.Е. 32  
 Островская (Бахметьева) М.В. 365  
 Островская Р.И. 12, 339, 447  
 Островский А.Н. 3, 4, 6–13, 62–64, 91–98, 100, 103–105, 108, 111–117, 119–126, 128–134, 136–138, 140–142, 146, 154–157, 161, 163, 165, 167, 170, 171, 174–176, 182, 183, 185, 186, 188, 190–194, 199–201, 203–205, 207, 211–216, 218, 220–228, 230–232, 235, 237, 241, 242, 244–247, 249–256, 258–262, 264–266, 269, 271, 272, 274, 275, 277, 280–284, 287–289, 291–294, 297–299, 301–303, 306–308, 312, 316, 318–324, 326, 327, 329–331, 333–336, 339–345, 347, 350–355, 357, 359–376, 379, 383, 387, 388, 390–395, 397–403, 405–407, 409, 411–416, 418, 421, 423–428, 430, 433–435, 437–438, 443–445  
 Островский М. Н. 362, 364  
 Островский Н.Ф. 362  
 Островский П.Н. 362  
 Остужев А.А. 356  
 Оутс К.Д. 378, 382
- Павлов И.П. 36, 68–69, 85  
 Палиевский П.В. 360, 382  
 Панченко А.М. 300–301, 317, 440, 445  
 Паперный З.С. 258–259, 336, 338, 441, 445
- Паскаль Б. 85  
 Пастернак Б.Л. 82  
 Патрик Кэмпбелл С. 326  
 Переверзев В.Ф. 30–31,  
 Перельмутер В.Г. 362, 382  
 Пересильд Ю.С. 422–423, 426  
 Перетц В.Н. 45  
 Перов В.Г. 365  
 Перфилова Т.Б. 276, 279  
 Петров А.П. 386  
 Петров Н.С. 327  
 Петрова М.К. 85  
 Пиксанов Н.К. 26–27, 30–31, 37–38  
 Пилатов П.Н. 93  
 Пиранделло Л. 194–195  
 Писарев Д.И. 96, 395, 425  
 Писарев М.И. 198, 202  
 Писемский А.Ф. 187, 435  
 Платек Я.М. 386, 391  
 Платонова Н. 290, 296  
 Плещеев А.Н. 119  
 Погодин М.П. 97  
 Подольская О.М. 271, 279  
 Покусаев Е.И. 131, 366, 382  
 Полозов Н. 97  
 Полонский Я.П. 284, 370  
 Полоцкая Э.А. 312, 317  
 Померанцева Г.Е. 362, 380  
 Попов П. 417  
 Портнов Г.А. 386  
 Потапенко И.Н. 441–445  
 Потехин А.А. 187  
 Пристли Дж.Б. 83–84  
 Прицкер (Лещинер) М. 104  
 Прозоров В.В. 7–8, 92, 100–101, 128–129, 131, 133, 139, 447  
 Пропп В.Я. 298, 304, 317  
 Проскурникова Т.Б. 378–379, 382, 402, 431  
 Прохоров Е.И. 280, 286  
 Пушкин А. С. 10, 64, 70, 82, 96, 99, 101, 261, 281, 368, 393, 404, 417, 443  
 Пушкин В.В. 12, 383–387, 389, 391  
 Пушкина М.В. 385

- Разумова Н.Е. 309, 317  
 Ранчин А.М. 11, 271, 279, 288–289, 292, 296, 434–444  
 Рафаэль С. 263  
 Ревякин А.И. 94, 201–202, 209, 278, 359–360, 380  
 Ревякина А.А. 359, 380  
 Ревякина И.А. 359, 380  
 Рейфилд Д. 364, 379, 382  
 Ремарк Э.М. 78  
 Рембрандт ван Р. 71, 263  
 Ремизов А.М. 397  
 Ренан Ж.Э. 80  
 Розанов И.Н. 281, 286  
 Розен Е.Ф. 97  
 Розенфельд Ф. 401  
 Романова Г.И. 291–293, 296  
 Рощина-Инсарова Е.Н. 395, 397  
 Рубинштейн С.Л. 53  
 Руднев В.И. 32  
 Руднев В.П. 198–199, 204, 209, 427, 431  
 Рудольф М.Н. 384  
 Руссо Ж.Ж. 75  
 Рыбкин Н.А. 59
- Савина М.Г. 205, 262, 350  
 Садовский М.П. 341, 348, 349, 434  
 Сакулин П.Н. 30, 31  
 Салтыков-Щедрин М.Е. 180, 284  
 Самойлов Н.В. 237  
 Сбоева С.Г. 393, 398, 399, 401, 431  
 Светлова А.А. 423  
 Свиридов Г.В. 386  
 Свистунович С.Г. 403  
 Свободин П.М. 363  
 Сельская Ф.С. 423  
 Семанова М.Л. 283, 286  
 Семёнов А.А. 93  
 Семякин Н. 97  
 Сергиевский И.В. 37–38  
 Серебров (Тихонов) А.Н. 204, 210  
 Серова В.В. 384  
 Сидоров А.А. 30–31
- Сихра А.О. 280  
 Скафтымов А.П. 4, 5, 7–9, 14–16, 18, 20, 24–27, 29, 31–34, 36, 38–51, 53–58, 60–76, 78–82, 84–92, 94–96, 98, 99, 100, 105, 111, 128–133, 135–137, 139, 140, 154–157, 171–193, 222–224, 227, 230, 298, 311, 313, 316–317, 334, 337, 366, 382, 407, 432, 448  
 Скафтымов П.А. 38, 39, 60  
 Скафтымова (Знаменская) О.А. 38, 39, 70–72, 87–89, 92  
 Скафтымова В. П. 66–68  
 Скафтымова Л.А. 12, 39, 92, 101, 383, 448  
 Скворцов С.С. 37, 58, 65, 76, 77  
 Скворцова М.А. 37  
 Скриб Э. 325  
 Слонимский С.М. 384, 386, 389, 391  
 Смирнов А.А. 377  
 Снеткова Ф.А. 394–395  
 Сократ 62, 64  
 Соловцов Н.Н. 266  
 Соловьёв С.М. 88, 97  
 Соловьёв Н.Я. 13, 361, 380, 433–438, 441, 443–444  
 Софокл 263, 290  
 Спешилов П.В. 61–62  
 Спиридонов В.С. 80  
 Спиридонова С.А. 79  
 Средин Л.В. 341, 343  
 Станиславский К.С. 272, 279, 324, 338, 346, 347, 358, 395, 398  
 Стенберг В.А. 400  
 Стенберг Г.А. 400  
 Стендаль 79–80  
 Степун Ф.А. 425  
 Стерн Л. 361–362  
 Стрелер Дж. 3  
 Стрельцова Е.И. 3, 361, 382, 400, 432, 448  
 Стрепетова П.А. 10, 124, 363, 374, 394  
 Стриндберг А. 324

- Суворин А.С. 9, 50, 51, 104, 187, 327, 335–336, 369, 376–377  
Сурков А.А. 72  
Сурпин М.Л. 93  
Сухих И.Н. 396, 430–432  
Сухово-Кобылин А.В. 187  
Сэлинджер Дж. 83–84
- Таиров А.Я. 12, 393–395, 398–401, 403, 409, 424, 425, 427  
Твердохлебов И.Ю. 280, 286, 360, 382  
Теляковский В.А. 107, 349  
Тираспольская Н.Л. 350  
Тихомиров Б.Н. 72  
Тихомиров С. 100–101  
Тихонов В.А. 240  
Товстоногов Г.А. 12, 369, 392, 394, 402  
Тойо Ода И. 71  
Толстой А.К. 93–95, 97  
Толстой Д.А. 385, 391  
Толстой И.Н. 225, 230  
Толстой Л.Н. 33–36, 40–41, 50–52, 75–77, 80, 81, 85, 180, 200, 212, 214, 267, 284, 324, 365, 370, 393, 395, 402  
Толь К.К. 78  
Толь К.Ф. 77–78  
Топорова Л.А. 271, 279  
Торопова В.Н. 362, 380  
Трамбицкий В.Н. 391  
Третьяков П.М. 365  
Третьякова Е.Ю. 13, 433, 448  
Трубецкой Е.Н. 315, 317, 412, 432  
Тумайкина О.В. 410, 413, 415  
Туманян Н. 408  
Туминас Р.В. 405, 426  
Туниманов В.А. 302  
Турбин В.Н. 440  
Тургенев И.С. 37, 66, 67, 104, 119, 120, 124, 214, 217, 393, 395, 400, 402  
Тютелова Л.Г. 10, 221, 448  
Тютчев Ф.И. 31
- Удальцова З.П. 107  
Уилсон Р. 404  
Ульянов И.Н. 276  
Уманская М.М. 7, 39, 91–94, 96–100  
Уманский В.А. 92  
Унбегаун Б.-О. 274, 279  
Уортман Р. С. 428, 432  
Успенский Б.А. 298, 317  
Успенский Г.И. 114  
Утин Е.И. 333, 337  
Ушинский К.Д. 98, 101
- Фадеева С.Н. 356  
Фатов Н.Н. 69–70  
Фёдоров-Юрковский Ф.А. 363  
Федосеев В.И. 386  
Федотов А.А. 346  
Федотова Г.Н. 205, 262, 340, 341, 343, 346, 348, 349, 356, 394  
Федотова О.В. 276, 279  
Фейхтвангер Л. 74–75  
Феодект 290  
Флобер Г. 200  
Фонвизин Д.И. 291  
Франклин Б. 71  
Фуко М. 440
- Хайкин В.Э. 385  
Халецкий А.М. 66–67  
Хармс Д.И. 278  
Хейфиц И.Е. 383  
Хичкок А. 100–101  
Ходасевич В.Ф. 362, 366–367, 377, 382  
Холодов Е.Г. 135, 139, 332, 338,  
Хрущёва-Сокольников А.И. 277
- Цитович Е.Н. 39
- Чаев Н.А. 97  
Чайковский П.И. 6, 44, 55  
Чарский В.В. 351  
Челпанов Г.И. 59–60



- Чернец Л.В. 12, 324, 327, 331, 338, 448  
 Чернов С.Н. 29,  
 Черногубов М.П. 92  
 Чернышевский Н.Г. 40–41, 96, 100, 417  
 Чернякевич Т.В. 71  
 Чехов А.П. 3–13, 16, 30, 40, 48–52, 54, 55, 80, 84, 85, 97, 103–107, 109, 111, 119, 124–132, 137, 138, 140–142, 157, 159, 161, 165, 167, 171–194, 196, 201, 202, 206, 208, 211–213, 215, 219–223, 227–230, 237–240, 243, 249, 250, 252–260, 265–267, 271–274, 277, 278, 280, 283, 284, 287–289, 293, 294, 297, 298, 306, 307, 309, 311, 312, 314–316, 318–324, 326, 327, 334–337, 359–370, 372, 374–379, 393, 395, 400, 402, 407, 424, 433–439  
 Чехов Ал.П. 184, 277, 438–443  
 Чехов Н.П. 363, 443  
 Чехова М.П. 364  
 Чешихин-Ветринский В.Е. 30–31  
 Чинарѐв П.А. 420  
 Чирков Н.М. 301, 317  
 Читау М.М. 363  
 Чуковский К.И. 11
- Шамбинаго С.К. 94  
 Шателен М.М. 364  
 Шах-Азизова Т.К. 267, 270, 360, 382  
 Шевеленко И.Д. 428, 432  
 Шевченко Т.Г. 42  
 Шекспир У. 51, 194, 242, 249, 259, 266, 268, 273, 279, 329, 354, 368, 393, 424, 436–437, 443  
 Шелгунов Н.В. 412  
 Шиллер Ф. 343, 354–355  
 Шипилов А.В. 276, 279  
 Шишмарѐв В.Ф. 44–45  
 Шкловский В.Б. 106  
 Шмеман А.Д. 182, 190, 193  
 Шницлер А. 32–33
- Шнуров С.В. 419  
 Шопенгауэр А. 75–77, 218–219  
 Шостакович Д.Д. 386  
 Шоу Дж. Б. 71, 324–326, 338  
 Шпажинский И.В. 106  
 Штейн А.Л. 232, 236, 266, 270
- Щеглов И., см. Леонтьев И.Л.  
 Щеглова С.А. 46  
 Щепкина К.П. 340  
 Щепкина-Куперник Т.Л. 352, 358  
 Щербачѐв В.В. 384
- Эйхенбаум Б.М. 44, 45  
 Элиаде М. 196, 210  
 Энгельс Ф. 77, 78  
 Эсслин М. 375, 379, 382  
 Эфрос Н.Е. 343, 355, 356
- Южин (Сумбатов) А.И. 348, 349, 356, 357  
 Юмов О.Л. 409  
 Юрьев С.А. 201  
 Юрьев Ю.М. 345, 358
- Ямпольский И.Г. 94  
 Яначек Л. 200, 391  
 Янсон Ю.Э. 277  
 Яцевич А.С. 385, 386, 391

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Н. ОСТРОВСКОГО

- Бедная невеста 119, 331  
Бедность не порок 246, 322, 328, 341, 364, 370, 371  
Без вины виноватые 9, 236, 299, 335, 355–357, 370, 371, 376  
Бесприданница 114, 194, 202, 204, 236, 262, 266, 271, 272, 297, 299, 302, 318, 331, 346, 370, 372  
Бешеные деньги 10, 231, 258, 299, 331  
Богатые невесты 254  
В чужом пиру похмелье 236, 259  
Василиса Мелентьева 95  
Воевода (Сон на Волге) 369  
Волки и овцы 10, 237, 251, 253, 271, 329, 349, 364  
Гордым Бог противится 371  
Горячее сердце 10, 218, 237, 241  
Грех да беда на кого не живёт 331, 370–372  
Гроза 6, 10, 12, 121, 194, 198, 200, 204, 263, 280, 281, 283, 318, 331, 340, 364, 383–386, 391–394, 402, 405, 419, 420, 426, 428  
Дикарка 433, 434, 442, 443  
Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский 95, 97, 340  
Доходное место 457  
Женитьба Белугина 361, 380, 435, 444  
За чем пойдёшь, то и найдёшь (Женитьба Бальзаминова) 245  
Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время 457  
Застольное слово о Пушкине 445  
Картина семейного счастья 192  
Козьма Захарьич Минин, Сухорук 95, 97, 328, 368  
Комик XVII столетия 328  
Красавец-мужчина 245, 297, 299, 302, 372, 376  
Лес 8, 11, 121, 140–142, 146, 154, 157–159, 161, 163, 165, 167, 171, 211, 213–218, 236, 237, 251, 253, 287–289, 291–295, 322, 361, 364, 367, 398  
На бойком месте 367  
На всякого мудреца довольно простоты 10, 231, 232, 234, 236, 242, 329, 330, 333  
Не было ни гроша, да вдруг алтын 17, 370, 371  
Не в свои сани не садись 328, 370  
Не всё коту масленица 328, 329, 370, 371  
Не от мира сего 6, 7, 10, 123, 128, 130–133, 135–138, 331, 370, 371, 373, 374  
Не сошлись характерами! 10, 237, 244, 254, 255, 370, 371  
Не так живи, как хочется 220, 370, 372  
Невольницы 341, 350, 351, 370  
Неожиданный случай 245, 366  
От добра добра не ищут 370  
Официальное письмо Н.С. Петрову 457  
Поздняя любовь 64, 352  
Последняя жертва 113, 297, 299, 300, 302, 331, 336, 341–343  
Правда — хорошо, а счастье лучше 299, 303, 406  
Праздничный сон — до обеда 245, 258  
Приданое 371  
Пучина 9, 334, 335, 361, 383  
Светит, да не греет 361, 433, 434, 441  
Свои люди — сочтёмся! 291, 292, 329  
Свои собаки грызутся, чужая не приставай! 246, 247, 370  
Сердце не камень 335, 336, 370, 373, 376  
Снегурочка 341  
Старый друг лучше новых двух 256, 332  
Счастливым день 434  
Таланты и поклонники 223, 243, 331, 336, 341, 343, 345, 372, 373  
Трудовой хлеб 283  
Тушино 95, 328  
Усмирение своенравной 242  
Утро молодого человека 366  
Шутники 299, 303, 332

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

- Ариадна 308  
Архиерей 297, 315, 364  
Барон 367  
Безотцовщина 13, 212, 372  
Весной 366  
Вишнёвый сад 7, 11, 49, 128, 188, 213, 215, 288, 289, 291, 334, 361, 376, 377, 379, 433, 440  
«Гамлет» на Пушкинской сцене 458  
Гость 366  
Дама с собачкой 30  
Два скандала 367  
День за городом 366  
Дипломат 366  
Драма на охоте 278  
Дядя Ваня 107, 173, 186, 188, 211, 213, 271, 369, 377  
Жёны артистов 367  
Иванов 8, 48, 55, 127, 140–142, 155, 157–159, 161, 163, 165, 167–171, 173, 177, 181–184, 186, 187, 212, 265, 308, 313, 335, 336, 363, 369, 377, 433–439, 443  
Интеллигентное бревно 366  
Контрабас и флейта 366  
Лебединая песня 366, 368  
Леший 141, 173, 186, 188, 369, 441  
Литературная табель о рангах 284  
Медведь 10, 237, 238, 273, 366  
Месть 367  
Моя жизнь 55, 79, 80  
На большой дороге 366, 367  
На страстной неделе 364  
Невеста 458  
Невольницы 457, 458  
Ненужная победа 240  
О вреде табака 366  
О драме 366  
О любви 278  
Огни 458  
Он и она 367  
Осенью 367  
Палата № 6 55, 79, 80  
Попрыгунья 11, 366  
После бенефиса 366  
Предложение 10, 237, 257, 366  
Психопаты 366  
Рассказ без конца 366  
Рассказ неизвестного человека 297, 307, 309, 313  
Свадьба 10, 237, 366  
Свадьба с генералом 119, 254  
Святой ночью 458  
Скучная история 297, 308  
Староста 366  
Стража под стражей 366  
Страх 309, 310  
Студент 364, 379  
Тайный советник 280, 283  
Татьяна Репина 369  
Трагик 365, 367  
Трагик поневоле (Из дачной жизни) 366  
Три года 273, 279, 361, 380  
Три сестры 186, 188, 297, 309, 313, 361, 377, 379  
Ты и вы 366  
Утопленник 366  
Чайка 6, 13, 125, 127, 177, 180, 186, 188, 195, 196, 206, 208, 229, 260, 266, 377, 379, 423  
Юбилей 253, 366

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Е.И. Стрельцова Господство самостоятельной мысли	3
---	---

## I. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А.П. СКАФТЫМОВА

Письма А.П. Скафтымова к А.М. Евлахову. <i>Публикация и примечания Б.Ф. Егорова</i>	14
--	----

## II. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ А.П. СКАФТЫМОВА

А.А. Гапоненков М.М. Уманская — исследователь драматургии А.Н. Островского	91
---	----

На пути к Чехову: Гоголь, Островский. Из конспектов лекций, прочитанных Г.А. Бялым в спецкурсе «Чехов и драматургия его времени» (1974) <i>Подготовка текста, предисловие, публикация А.Г. Головачёвой</i>	103
---	-----

В.В. Прозоров А.П. Скафтымов о мотивах любви и страдания в последних пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова	128
--	-----

Н.В. Новикова От «Леса» к «Дяде Ване»: об одном элементе поэтики А.Н. Островского и А.П. Чехова в свете драматургической концепции А.П. Скафтымова	140
---	-----

Е.В. Киреева А.П. Скафтымов о том, «кто виноват» в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова	174
--	-----

### **III. ПОЭТИКА ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА: ПЕРСОНАЖИ**

В.В. Гульченко  
Квартет Чаек (Офелия — Катерина — Лариса — Нина),  
или Отчего люди летают? 194

М.А. Волчкевич  
Образ «бедного родственника» в драматургии А.Н. Островского  
и А.П. Чехова («Лес» и «Дядя Ваня») 211

Л.Г. Тютелова  
О некоторых ролях «талантов» и «поклонников» в драматических  
сюжетах А.Н. Островского и А.П. Чехова 221

К.М. Захаров  
Глумов и другие 231

А.Г. Головачёва  
Мир Островского и водевильные персонажи Чехова 237

### **IV. ПОЭТИКА ОСТРОВСКОГО И ЧЕХОВА: ЖАНРЫ, ФОРМЫ, ИДЕИ**

В.Я. Звиняцковский  
Трагедия и комедия о «Чайке» (А.Н. Островский и А.П. Чехов) 260

Т.В. Коренькова  
Чеховские подтексты: цитата из «Бесприданницы»  
А.Н. Островского в «Дяде Ване» 271

Н.Ф. Иванова  
Об одном музыкальном моменте у Островского и Чехова  
(«Среди долины ровныя») 280

Ю.В. Доманский  
Смыслообразующая функция аристотелевской перипетии  
в «Лесе» Островского и «Вишнёвом саде» Чехова 287

Н.В. Мокина Мотив «веселья» и функции смеха в произведениях Островского и Чехова	297
А.В. Лексина Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского	318
Л.В. Чернец О сюжетных развязках в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова	324
<b>V. ИСТОРИЯ ТЕАТРА И ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
Р.И. Островская М.Н. Ермолова в ролях А.Н. Островского	339
И.А. Едошина Поэтика отрицания: Островский, Чехов, абсурдизм	359
Л.А. Скафтымова Опера В.В. Пушкина «Гроза»	383
Е.К. Муренина «Гроза» Островского на современной сцене: проблемы восприятия и интерпретации	392
Е.Ю. Третьякова Пьесы Островского – Соловьёва в творческой лаборатории Чехова	433
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>	446
<b>УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН</b>	449
<b>УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Н. ОСТРОВСКОГО</b>	458
<b>УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА</b>	459



Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный  
музей имени А.А. Бахрушина»  
Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского  
Институт филологии и журналистики

**А.П. Чехов и А.Н. Островский.** По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. — М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020.

Научный редактор Е.И. Стрельцова  
Ответственный редактор, составитель А.Г. Головачёва  
Литературный редактор И.Л. Алпатова  
Выпускающий редактор М.А. Назаретян  
Дизайн-макет, вёрстка В.С. Исаев

© Авторы статей, 2020

© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020

© Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, 2020

Все права защищены

На обложке воспроизведён фрагмент оформления полного собрания сочинений А.П. Чехова начала 1900-х годов. Художница Е.П. Самокиш-Судковская, издание «Товарищества А.Ф. Маркса» (СПб).

ISBN 978-5-6040956-6-9



9 785604 095669 >