Министерство образования и науки Российской Федерации

ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет»

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Сборник научных трудов

Выпуск 4

Иваново
Издательство «Ивановский государственный университет»
2013

УДК 82: 09
ББК 83.3(2Рос-Рус)5-8
О-777

А. Н. Островский : материалы и исследования : сб. науч. тр. / отв. ред., сост. И. А. Овчинина. — Иваново : Иван. гос. ун-т, 2013. Вып. 4. — 168 с. — ISBN 978-5-7807-1025-7

Представлены исследования о творчестве А. Н. Островского, а также статьи, посвящённые проблемам языка и стиля, текстологии, научного комментирования произведений драматурга. Значительную часть сборника составляют материалы, апробированные на прошедшей в Ивановском государственном университете 17—18 мая 2013 года Международной научной конференции «А. Н. Островский в движении времени».

Материалы сборника могут быть полезны учёным, студентам, аспирантам, учителям и учащимся, а также всем, кто интересуется творчеством А. Н. Островского.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Ивановского государственного университета

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. **И. А. Овчинина** (отв. редактор)
д-р филол. наук, проф. **Н. Л. Ермолаева**
д-р филол. наук, проф. **Ю. В. Лебедев**
д-р филол. наук, проф. **Н. Г. Михновец**
д-р филол. наук, проф. **В. В. Тихомиров**
д-р филол. наук, проф. **Л. В. Чернец**

Рецензенты:

кафедра русской и зарубежной литературы филологического факультета Педагогического института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых

доктор филологических наук, профессор **Н. Г. Коптелова** (Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова)

© Овчинина И. А., составление, редакция, 2013
© ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет», 2013

ISBN 978-5-7807-1025-7

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И КОММЕНТИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО

И. А. Овчинина *(Иваново)*

Создание Полного собрания сочинений и писем А. Н. Островского как научная проблема*

Собрания сочинений Островского издавались неоднократно. Так, после смерти драматурга вышли в свет два издания «Собрания сочинений А. Н. Островского в 10-ти томах» (СПб., изд. В. Думнова, 1890 и 1896) без критической проверки текстов.

В 1904—1905 под редакцией М. И. Писарева (СПб., изд. «Просвещение») вышло «Полное собрание сочинений в 10-ти томах», дополненное двумя томами «Драматических сочинений А. Н. Островского, Н. Я. Соловьёва и П. М. Невежина» (СПб., изд. «Просвещение», 1909), где были сделаны исправления по рукописям и первым журнальным публикациям. В конце каждого тома содержатся Примечания, в которых указаны дата и место первой публикации, приводятся варианты пьес, даты первых представлений и имена участвовавших в них артистов.

После Октябрьской социалистической революции 1917 года было выпущено четыре многотомных собрания произведений Островского. Это «Сочинения в 11-ти томах» (Пб.; Л., 1919—1926) под ред. Н. Н. Долгова (тт. 1—10), а также Б. В. Томашевского и К. И. Халабаева (т. 11). Но выверка текстов не проводилась, что не могло не сказаться на качестве этого издания. При подготовке «Полного собрания сочинений в 16-ти томах» (М.: Гослитиздат, 1949—1953), которым по сей день пользуются специалисты, к которому обращаются читатели, большим коллективом учёных была проведена серьёзная текстологическая работа. В состав его вошло всё известное к тому времени наследие Островского.

© Овчинина И. А., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

Каждое новое издание — это шаг вперёд, это реализация научных и издательских принципов, которыми руководствуются исследовательские коллективы. В популяризации творчества Островского, в обеспечении доступности его произведений для читателей несомненно положительную роль сыграло и «Собрание сочинений в 10-ти томах под редакцией А. И. Ревякина, Г. И. Владыкина и В. А. Филиппова (М.: Гослитиздат, 1959—1960)». Однако, как справедливо отмечает Ю. В. Лебедев, работа по устранению некоторых текстологических промахов предыдущего Полного собрания сочинений «не была проведена систематически и до конца, без достаточных оснований редакция избрала основным источником текста последнее прижизненное издание (Н. Г. Мартынова), над которым Островский фактически не работал»[1].

Большим событием явилось новое издание — 12-томное Полное собрание сочинений А. Н. Островского (под общей редакцией Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина, В. И. Маликова, А. Д. Салынского, Е. Г. Холодова. М., 1973—1980). В него впервые включены письма Островского к жене — М. В. Островской, письма к Н. А. Некрасову, А. Н. Серову и другим лицам. Но это всего лишь часть эпистолярного наследия драматурга. В это издание вошли не все переводы и переделки Островского с латинского, французского, немецкого, испанского, итальянского, английского языков.

Все тексты в собрании сопровождаются комментариями, которые в настоящее время уже не могут полностью удовлетворить взыскательного читателя, так как в них чувствуются идеологические установки, которым должны были следовать авторы в ту эпоху.

Научные коллективы, ранее работавшие над собраниями сочинений Островского, проделали большую работу, заслуживающую искреннюю признательность, так как благодаря их усилиям современный читатель может познакомиться с основным корпусом произведений драматурга. Но со временем появляется

---

[1] *Лебедев Ю. В.* Издания Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 176.

потребность в новом, научном, издании, в котором были бы устранены различные искажения и неточности, в издании, включающем в себя новые, развёрнутые комментарии, написанные с учётом достижений науки об Островском.

До настоящего времени нет такого издания, в котором были бы собраны воедино все произведения А. Н. Островского, включая переводы и переделки, оперные либретто, статьи, письма. Изданная в 2012 году энциклопедия «А. Н. Островский» создала базу для Полного собрания сочинений и писем великого драматурга. Для результативной работы необходимо объединить усилия историков литературы, текстологов, лингвистов, искусствоведов, учесть богатый опыт по изданию произведений Островского, выработать современные научные принципы. В будущем Полном собрании сочинений и писем А. Н. Островского должны быть представлены все известные произведения, все сохранившиеся письма Островского к разным адресатам.

Одна из главных проблем — это проблема составительская. В соответствии со сложившейся практикой будущее издание должно быть представлено двумя сериями: Сочинения и Письма.

Как расположить сочинения? В какой последовательности? Можно строго следовать хронологии, шаг за шагом прослеживая литературную деятельность писателя. Такой подход является научным и целесообразным. Но в науке сложилась и другая практика, в основу которой может быть положен жанрово-хронологический принцип. Такой подход позволит объективно передать во временной последовательности характер творчества Островского и в то же время, допуская некоторые незначительные отклонения, сгруппировать произведения таким образом, чтобы целостно представить какой-либо вид творчества, максимально удобно для читателя. Поэтому отдельными томами должны быть изданы, например, оперные либретто («Вражья сила», «Гроза», «Сват Фадеич» и др.), переводы и переделки, произведения, написанные Островским в соавторстве с другими писателями, а также статьи, выступления, речи, заметки.

Издавая произведения в хронологическом порядке, необходимо учитывать время написания или, если дата не установле-

на, — время первой публикации. Произведения должны печататься по последнему авторизованному изданию с учётом тех исправлений, которые были сделаны текстологами, работавшими над созданием других собраний сочинений, а также в отдельных случаях — по 12-томному Собранию сочинений А. Н. Островского.

При подготовке Полного собрания сочинений и писем потребуется тщательная т е к с т о л о г и ч е с к а я работа. Необходимо самым внимательным образом рассмотреть все автографы, сличить их, сопоставить с первыми публикациями, в которых тексты подвергались цензурным искажениям, содержали редакторские и типографские ошибки, неточности, опечатки. Кроме того, необходимо учесть и писарские копии, куда сам драматург вносил исправления. Между тем работа с автографами — непростой труд. Не всегда удаётся верно прочитать слово. Иногда от одной только буквы зависит смысл, только одна буква может определять содержание высказывания и характер интонации. А таких тёмных мест в текстах драматурга осталось немало.

Особые трудности возникнут при подготовке текстов оперных либретто, поскольку не все автографы сохранились до настоящего времени. Кроме того, «оперное либретто является составным элементом оперы, крупного синтетического жанра, время окончания которого датируется только при завершении работы композитора над музыкой»[1]. Если мы располагаем автографом «Свата Фадеича» и опубликованным текстом либретто[2], то иначе обстоит дело, например, с «Грозой». По всей видимости, публиковать текст либретто придётся по изданию П. И. Юргенсона[3].

Ещё один вопрос необходимо решить при подготовке нового издания. С того времени, когда жил и творил Островский, язык претерпел значительные изменения. Поэтому с особой осторож-

---

[1] *Рахманькова Е. А.* А. Н. Островский — либреттист. Шуя, 2011. С. 24.

[2] *Островский А. Н.* Сват Фадеич [Публикация Е. А. Рахманьковой] // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 2. Шуя, 2008. С. 260—299.

[3] Гроза. Опера в 4-х действиях. Либретто. М.: Изд-во П. И. Юргенсона, 1867.

ностью необходимо отнестись к вопросу о том, как, сохраняя индивидуальные особенности, присущие языку Островского, печатать тексты по правилам современной орфографии и пунктуации. Современный читатель должен знать, как правильно произносить имена персонажей. Окоёмов или Окоемов? Ренёва или Ренева? Отказ от буквы **ё** вносит путаницу. В эпоху культурной интеграции, глобализации, в эпоху интенсивного культурного обмена, когда проявляется интерес к русскому языку за рубежом, надо помнить о проблемах восприятия текста иностранным читателем. Но трудности с произношением персонажей возникают и у отечественных читателей, актёров и даже у специалистов. Поэтому в будущем Полном собрании сочинений и писем А. Н. Островского, как в самих текстах, так и в комментариях, написание должно быть адекватным.

Островский свои произведения писал преимущественно для сцены, обладая абсолютным «драматургическим слухом», он очень точно передавал через речь сложные взаимоотношения между людьми, их общение, поведение, разнообразие типов, лиц, характеров, культуру сообщества. То есть социальную реальность, динамичную, изменчивую, предельно наполненную событийно, эмоционально, психологически. Поэтому внимание к написанию слова в текстах драматурга, внимание к каждой букве должно быть продиктовано сугубо научными и общекультурными задачами.

Перед составителями будущего собрания сочинений Островского стоит сложнейшая задача — подготовка научных комментариев. В комментариях (реальных, историко-литературных) предполагается подробно осветить творческую историю произведения, литературный и театральный контексты и, привлекая письма самого Островского и его адресатов, объективно представить основные суждения современной Островскому литературной и театральной критики, без каких-либо идеологических предпочтений, с указанием источников, а также проанализировав отчёты цензоров. В своё время Д. С. Лихачёв справедливо заметил: «Точность истолкования произведения — это один из элементов сохранения его текста как такового, охрана нашего

литературного наследия»[1]. Работа по созданию комментариев предстоит кропотливая, масштабная, многоуровневая. В поле зрения исследователей должны быть многочисленные издания XIX века, в которых были опубликованы статьи и рецензии, содержащие оценки произведений драматурга. Этот обширный материал необходимо осмыслить, систематизировать, научно интерпретировать. В лингвистических комментариях требуется разъяснение слов и выражений, непонятных для современного читателя. А таких с каждым десятилетием, отделяющим нас от XIX столетия, становится всё больше.

Многие представления о творчестве Островского в настоящее время устарели. Сейчас требуется по-новому расставить акценты. Коллективу предстоит большая работа по выявлению различных фактов, связанных с творческой деятельностью драматурга, пояснению в текстах сложных для современного читателя имён, слов, выражений, цитат из художественной и духовной литературы. По широте охвата материала работа является уникальной, поскольку требует комплексного подхода, многоаспектного осуществления замысла.

Каждый том может сопровождаться компактной обзорной статьёй о творчестве Островского определённого периода, в которой должны быть отражены особенности творческих поисков драматурга, поэтики его произведений, при этом она не должна напоминать жанр вузовской лекции или научной монографии.

Можно констатировать, что наука об Островском стоит на пути к научно осмысленному и корректно подготовленному будущему Полному собранию сочинений и писем.

---

[1] *Лихачёв Д. С.* Избранные работы: в 3 т. Т. 3. С. 227.

А. А. Виноградов *(Кострома)*

Критический комментарий к первому рассказу А. Н. Островского*

«Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или От великого до смешного только один шаг» при жизни автора не печаталось. Впервые опубликовано М. Д. Беляевым в сборнике «Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи» (Л., 1924). Черновой автограф имеет точную дату — 15 декабря 1843 года. «Сказание…» построено на анекдотической фабуле, развёрнутой с помощью литературных реминисценций, пародийно переосмысленных. Написанный в манере реалистической школы, рассказ является ярким свидетельством влияния Гоголя.

Эти сведения, взятые из прежних комментариев к «Сказанию…», обладают фактической точностью. Вместе с тем возникает необходимость к уже существующим комментариям дать пояснение, а ряду слов и выражений в художественном тексте назначить отдельный комментарий.

В 16-томном Полном собрании сочинений А. Н. Островского (далее — ПСС-16) под редакцией А. И. Ревякина «Сказание…» размещено в XIII томе в отделе примечаний со следующим пояснением: «Писатель оставил работу над рассказом, позднее он воспользовался его темой и отдельными эпизодами (например, разговором купчихи с будочником) для очерка “Иван Ерофеич”, опубликованного в 1847 году под названием “Записки замоскворецкого жителя”»[1]. В 12-томном Полном собрании сочинений А. Н. Островского (далее — ПСС-12) комментатор более категоричен: «Позже имеющаяся в “Сказании” сцена разговора купчихи с будочником была использована Островским в очерке

© Виноградов А. А., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. XIII. М., 1953. С. 357.

“Иван Ерофеич”»[1]. В энциклопедии «А. Н. Островский» в статье А. И. Журавлёвой, посвящённой рассказу, повторяется вывод Е. И. Прохорова: «О том, что Островский не собирался публиковать “Сказание…” свидетельствует перенесение диалога купчихи и будочника в очерк “Иван Ерофеич”»[2].

Между тем «перенос» указанной сцены имеет стилистическую трансформацию, связанную с изменением жанра: в «Сказании…» перед читателем возникает сценический диалог, а в очерке «Иван Ерофеич» рассказ ведётся от имени стороннего наблюдателя в манере психологической прозы (далее курсив мой. — *А. В.*).

Разговор купчихи с будочником («Сказание…»):

— Скажи же, голубчик, сделай милость, развяжи меня, с вечёрен ищу, с Зацепы шла.

Будочник, почёсывая затылок.

— Шляпа-то важная.

— Да говори же скорей, измаялась, вся душа изныла.

Толкает его под бок.

Будочник.

— Та що ты дерёшься; не в указные часы по вулицам шатается, та ещё и дерётся, та ещё, може, так, потаскуша якая (С. 30).

Разговор Марьи Гурьевны с будочником («Иван Ерофеич»):

«Вот я смотрю, что за разговор у будки. Вижу, женщина какая-то спрашивает у будочника: — Где тут живет Иван Яковлич? — А, дескать, это про меня, думаю я себе, послушаю, что дальше будет. У будочника один ответ: — Та Бог его знае, как его знать, чего не знаешь.— Чай, ведь видишь, говорит она ему, поутру в присутствие ходит. Мундир на нем такой зелёный с светлыми пуговицами. — А как, говорит, его знать; много, говорит, их тут в мундирах ходит. Кто его знае! — Скажи, говорит, кавалер, сделай милость, развяжи ты меня, с вечерен ищу, с Зацепы шла» (С. 43).

---

[1] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. I. М., 1973. С. 494. Далее ссылки на 1-й том этого издания даются в тексте с указанием страницы.

[2] *Островский А. Н.* Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 404.

Данный диалог не является единственным сюжетным элементом, перенесённым из «Сказания…» в очерк «Иван Ерофеич». К сожалению, указание, сделанное автором комментария в ПСС-16, где сцена разговора купчихи с будочником дана в качестве примера, не получило развития в последующих комментариях. При этом в очерке «Иван Ерофеич» использована сцена разговора купчихи с Иваном Ивановичем.

Разговор купчихи с Иваном Ивановичем из «Сказания…»:

Вдруг дверь растворяется настежь, и московская купчиха является в передней. Иван Иванович прыгнул туда же, захлопнул за собою дверь и заслонил своей персоной.

— Так-то ты, бездельник, делаешь, так-то ты за мою хлеб-соль да за доброе сердце благодаришь, и глаз не кажешь, и не видать тебя, с вечёрен ищу, с Зацепы шла, — и она прослезилась. Иван Иванович хотел говорить, но язык прильнул к гортани.

— Так ты меня совсем покинуть хочешь, нет, не позволю, не дам себя в обиду, чтобы ты надо мною, над беззащитной вдовой, насмеялся, до енарала пойду (С. 31).

Разговор Мавры Гурьевны и Ивана Ерофеича («Иван Ерофеич»):

<…> Я глядь, а это Мавра Агуревна. Иван Ерофеич так и обмер: ни жив ни мёртв, без языка человек совсем. — Так-то ты, начала она, за мою хлеб-соль да за доброе сердце со мной поступаешь. Ишь куда тебя нелёгкая-то занесла! с вечёрен ищу, с Зацепы шла! И полились у неё слезы в три ручья. Иван Ерофеич хотел что-то сказать, да язык у него не ворочался. — Скажи, говорит, варвар, ты меня совсем, что ли, покинуть хочешь? Так нет, говорит, не позволю, не дам себя в обиду. Чтоб ты надо мной, над беззащитной вдовой, насмеялся после! Ты думал, говорит, что ты дуру нашёл? Нет, говорит, погоди, не на такую напал. Ты дёшево со мной не разделаешься. А хочешь ты, я, говорит, завтра к вашему енаралу пойду?» (С. 43).

И в первом, и во втором отрывке раздражённая героиня ведёт разговор на повышенных тонах со своим слабохарактерным кавалером. Островский лишь изменил стилистическую окраску и имена персонажей: купчиха — Марья Гурьевна, Иван Иванович — Иван Ерофеич. Таким образом, комментарий Е. И. Прохорова

следует дополнить: «Позже имеющийся в “Сказании” диалог купчихи с будочником и сцена её разговора с Иваном Ивановичем были использованы Островским (с учётом жанровой трансформации) в очерке “Иван Ерофеич”».

В 12-томном издании Е. И. Прохоров даёт комментарии к следующим словам и выражениям из «Сказания…»: Зацепа, Сухарева башня, Сиротский суд, романсы «Безумная и «Талисман», «Литературный кабинет», будочник, «Бар-Бар», А. П. Славин. Часть из них требует уточнения, а некоторые значительного дополнения.

Несмотря на то, что в тексте Островского указаны три московские улицы (Мясницкая, Сретенка и Зацепа), Прохоров комментирует только одно название: «Зацепа — улица в б. Коломенской ямской слободе Москвы, названа так потому, что была перегорожена таможенной цепью, за которой осматривались возы, въезжавшие в Москву» (С. 494). По всей видимости, это пояснение основано на легенде, воспроизведённой А. А. Мартыновым: «Здесь был устроен вал, или цепь, за которою досматривались от Корчемной таможни въезжавшие в город воза и свидетельствовались острым длинным железным прутом, или щупом — нет ли между сеном, соломой и другой поклажей, вина, то местность эта и названа Зацепою, то есть находящейся за названной нами цепью, а где была сторожка корчемного сторожа, стоявшего со щупом, то место это названо Щупком, переделанным в Щипок[1]. Комментарий Прохорова следует признать лаконичным, но требующим незначительного уточнения.

Для читателя может оказаться непонятно, почему Островский заставляет купчиху постоянно повторять, что она «шла с Зацепы». Причем этой фразой героиня желает вызвать сочувствие у будочника, а у Ивана Ивановича даже угрызения совести. Для того чтобы в этом разобраться, необходимо обратиться к тексту. Как указывает автор «Сказания…», дом Ивана Ивановича находился «на пересечении Мясницкой и Сретенки»:

1) Мясницкая — «улица зафиксировала название Мясницкой слободы Москвы, где жили царские мясники. В XIX веке

---

[1] *Мартынов А. А.* Названия московских улиц и переулков с историческими объяснениями. М., 2011. С. 66.

Мясницкая была самой модной, шумной, буржуазной улицей города»[1];

2) Сретенка — «улица в Панкратьевской слободе Москвы. Название происходит от церковнославянского слова «сретать», что означает встречать, повстречать, идти навстречу. На Сретенке никогда не было ни одной дворянской усадьбы, ни одного богатого магазина, зато было множество мелких магазинчиков и лавок»[2].

Теперь, когда названия улиц получили разъяснение в историческом контексте, по маршрутной карте Москвы XIX века можно определить, что расстояние от улицы Зацепа до пересечения Мясницкой и Сретенки составляет около шести километров. Это вполне объясняет взвинченное состояние купчихи и является в тексте яркой художественной деталью, имеющей тройной повтор.

Некоторые комментарии отражают то историческое время, в которое они написаны. Примером может служить объяснение выражения «Сухарева башня».

Комментарий Прохорова 1973 года: «…у Сухаревой башни… — одно из самых известных в Москве зданий, находилось на Сухаревской (ныне Колхозной) площади; вокруг башни был рынок с книжным развалом» (С. 494). Действительно, на заре советской власти Сухаревская площадь была переименована в Колхозную, а сама башня уничтожена. Но 1990-е годы площади было возвращено историческое название, которое должен отразить современный комментарий: «…Сухарева башня — архитектурное сооружение, находилось на Сухаревской (сейчас Малой Сухаревской площади). Башня была сооружена по инициативе Петра I, разрушена по предложению Л. М. Кагановича в 1934 году. В XIX веке вокруг башни был рынок с книжным развалом».

Следующую группу комментариев составляет профессиональная лексика. В «Сказании…» перед читателем возникает образ купчихи третьей гильдии, квартального надзирателя, титулярного советника, будочника. Прохоров даёт пояснение только

---

[1] *Аверьянов К. А.* История московских районов. Энциклопедия. М., 2008. С. 77.

[2] Там же. С. 76.

одному из них: «Будочник — полицейский (от полицейской будки, где находился его пост)» (С. 494). Этот комментарий можно было бы признать достаточным, если бы автор не указал на одну особенность в поведении героев: «вдруг является квартальный надзиратель, поддерживаемый будочниками» (С. 31). Почему Островский употребляет именно слово «поддерживаемый», а не «сопровождаемый» или, скажем, «гонимый»? Ответ кроется в иерархии полицейского управления, где будочник — «низшее должностное лицо городской полиции в Российской империи, полицейский сторож, стоящий на посту у караульной будки»[1], а квартальный надзиратель — «должностное лицо в городской полиции, следившее за порядком в определённом квартале. Подчинялся частному приставу и Управе благочиния, имел в подчинении квартальных поручиков и ночных сторожей. Должность соответствовала X классному чину Табели о рангах»[2]. Таким образом, квартальный надзиратель являлся прямым начальником будочников, поэтому они, как преданные служащие, нежно «поддерживали» своего подвыпившего командира.

В этой связи интересно наблюдение над следующим предложением: Иван Иванович «имеет знак беспорочной службы и уж чуть-чуть не титулярный» (С. 28). Титулярный советник — это гражданский чин IX класса Табели о рангах. Следовательно, Иван Иванович был коллежским секретарём (гражданский чин X класса). Подобный комментарий поясняет желание Островского столкнуть в «Сказании…» равноправных по социальному положению героев — чиновников X класса: квартального надзирателя и коллежского секретаря.

По словам купчихи, Иван Иванович носил «зеленый мундир со светлыми пуговицами» (С. 28). Согласно «Расписанию, в какие дни в какой быть форме» (1845), «…большая часть гражданских мундиров тёмно-зеленого сукна, ибо тёмно-синий цвет присвоен только Министерству народного просвещения, местам, в состав оного входящим, Академии художеств, горному ведомству, гражданским чиновникам ведомства путей сообщения и

---

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. I. М.; СПб., 1905. С. 334.

[2] *Борисов А. Б.* Большой юридический словарь. М., 2010. С. 422.

публичных зданий и Департамента духовных дел иностранных исповеданий; красное же сукно остаётся для одних парадных мундиров сенаторов»[1]. Автор указывает, что Иван Иванович работал в Сиротском суде, то есть форма его одежды полностью соответствовала «Расписанию…». Поскольку в «Уставе о Знаке отличия беспорочной службы» сказано, что «Знак… приобретаемый трудами и постоянной нравственностью, никогда не снимается», то, зная привычку Ивана Ивановича следовать правилам, можно подсчитать, сколько времени он проработал в суде[2]. Дело в том, что «Знаком отличия беспорочной службы» (учрежден в 1827 году) награждали несколько раз — за 15 лет, за 20, 25, 30, 40 и 50 лет службы (лишь с мая 1859 года по новому статуту этот «Знак отличия» стал жаловаться только за выслугу не менее 40 лет), а Иван Иванович, которому «от роду лет сорок», обладал, по всей видимости, единственной наградой. То есть герой проработал в суде от пятнадцати до двадцати лет.

Другой вопрос, который может вызвать у читателя недоумение: почему Иван Иванович стесняется перед друзьями своих отношений с купчихой третьей гильдии? В середине XIX века купеческая гильдия — основная форма организации людей, занятых торговлей. «После проведения гильдейской реформы 1775 года купечество было разделено на три гильдии сообразно размеру объявляемого капитала. В зависимости от гильдии, купцы пользовались различными привилегиями и имели различные права на производство торговли и промыслов. Все купцы могли вместо рекрутского набора платить деньги. Купцы первых двух гильдий освобождались от телесного наказания. Купцы 1-й гильдии имели право на внешнюю и внутреннюю торговлю, 2-й — на внутреннюю, 3-й — на мелочную по городам и уездам. Купцы 1-й и 2-й гильдий имели право ездить по городу парой, а 3-й — только на одной лошади»[3]. Ясно, что Иван Иванович, который «имеет

---

[1] *Шепелёв Л. Е.* Титулы, мундиры и ордена Российской империи. М., 2005. С. 120.

[2] Там же. С. 122.

[3] *Козлова Н. В.* Гильдейское купечество в России и некоторые черты его само сознания в XVIII в. // Торговля и предпринимательство в феодальной России. М., 1994. С. 215.

претензию на ум» и хочет выглядеть в глазах друзей молодым образованным человеком, тяготится «низкой» связью.

Подобной философией обладает и Анисья Павловна, которая вышла замуж «из интересу», а теперь не может равнодушно смотреть, когда по переулку «едет офицер с чёрным или белым пером» (офицера с белым пером можно встретить в «Семейной картине»). Можно пояснить, что «в начале XIX века в состав формы русских офицеров (кроме носивших полковую форму гвардейской кавалерии) входила шляпа. Ниспадающий султан из петушиных перьев был чёрным у офицеров пеших войск и белым у кавалеристов»[1]. Анисью Павловну совершенно не интересует цвет перьев, её привлекает звание офицера армии, что, кроме романтического ореола, имеет ещё и социальную подоплёку: штаб-офицерские чины приравнивались к чиновникам IX—V класса Табели о рангах.

Еще одну группу составляют литературные комментарии.

В «Сказании…» Островский называет три романса, которые исполняет Анисья Павловна: «Она слывет в околодке дамой образованной... И на фортепьяне забавляется, поёт “Безумную” и “Ты не поверишь” без нот и половину романса “Талисман” по нотам» (С. 28). Но Прохоров даёт комментарий только к романсу «Безумная» (музыка А. Е. Варламова, слова В. П. Горчакова) и «Талисман» (музыка Н. А. Титова, слова А. С. Пушкина)[2]. Следует назвать также и цыганский романс на стихи неизвестного автора «Ты не поверишь, как ты мила».

Некоторые слова и выражения имеют устаревшее значение:

1) Царство Плутона — «царство мёртвых, царство теней, ад»[3];

2) крамболя наделаю (в «Семейной картине» звучит вариант этого фразеологизма: «кранболя сделаю»; в «Бедной невесте» — «кранболь идёт») — «учинить скандал»[1];

---

[1] *Малов-Гра А. Г.* Штабные офицеры Русской армии 1812 г. // Рейтар. Военно-исторический журнал. № 54 (4/2011). М., 2011. С. 160.

[2] Там же. С. 494.

[3] *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь: Своё и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: в 2 т. Т. II. СПб., 1900. С. 551.

3) околодок — «околоток — район города, подведомственный околоточному надзирателю (в Российском государстве до 1917 г.»[2];

4) развязывать — «кончить с кем дело, освободить, дать волю, простор, свободу»[3].

Такие выражения, как «хлеб насущный», «грех не велик», «дело тёмное» и подобные фразеологизмы, а также литературные названия («Библиотека для чтения», «Граф Нулин») и бытовая лексика (разговор будочников на украинском языке), кажется, не требуют пояснения.

В результате текстологического исследования первого рассказа Островского, а также проверки прежних комментариев, произведено значительное (более чем на пятьдесят процентов) дополнение и уточнение топонимических, профессиональных и литературных комментариев, что позволит читателю первого тома нового собрания сочинений драматурга воспринимать исторический текст с наименьшими затруднениями.

---

[1] *Ефремова Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. Т. I. М., 2006. С. 862.

[2] Там же. Т. II. С. 730.

[3] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. III. М.; СПб., 1905. С. 1492.

Л. В. Чернец *(Москва)*

Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся!» в зеркале примечаний*

При составлении новых примечаний к этой комедии, имеющей трудную судьбу на пути к читателю, полезно изучить предшествующий опыт. Пьеса, впервые опубликованная в 1850 году в «Москвитянине» (№ 6), вошла в пять прижизненных собраний сочинений Островского без каких-либо пояснений от издателя, хотя различия в текстах были существенными[1].

Напомню кратко основные факты *цензурной истории текста.* Будучи завершена автором в 1849 году, пьеса не прошла через театральную цензуру (запрещение от 23 ноября 1849), но была, стараниями М. П. Погодина, разрешена к печати в его журнале (общая цензура была намного либеральнее театральной); **тогда же вышел и отдельный оттиск**. В начале апреля 1850 года, после рассмотрения уже напечатанной пьесы **на заседании негласного «Комитета 2-го апреля 1848 г.», попечитель Московского учебного округа В. И. Назимов по поручению министра народного просвещения П. А. Ширинского-Шихматова (а на самом деле по предписанию Комитета)** внушал ему, что «благородная и полезная цель таланта должна состоять не только в живом изображении смешного и дурного, но и в справедливом его порицании», а также в утверждении того, «что злодеяние находит достойную кару *ещё и на земле*»[2]. Резолюция Николая I на

© Чернец Л. В., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] Приводим библиографические описания этих пяти изданий сочинений А. Н. Островского: Сочинения: в 2 т. Пб., 1859 (изд. Г. А. Кушелев-Безбородко); Сочинения: в 5 т. Пб., 1867—1870 (изд. Д. Е. Кожанчиков); Собрание сочинений: в 10 т. Пб., 1874—1884 (изд. Д. Е. Кожанчиков); Полное собрание сочинений: в 8 т. Пб., 1885 (изд. Н. Г. Мартынов); Полное собрание сочинений: в 10 т. Пб., 1885 (Н. Г. Мартынов).

[2] Цит. по: *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1976. С. 122.

заключении Комитета гласила: «Совершенно справедливо, напрасно печатано, играть же запретить, во всяком случае уведомя об этом Князя Волконского»[1].

Подготавливая текст для двухтомника 1859 года, Островский учёл правку театрального цензора и, кроме того, изменил финал: теперь в последнем явлении пьесы «по душу» Подхалюзина приходит Квартальный (действие 4, явление 6). Этот текст (т. е. вторая редакция) печатается во втором и третьем собраниях сочинений. Но в четвёртом и пятом собраниях (изданных в 1885 года) восстанавливается, хотя и не полностью, текст первой редакции.

В соответствии с этими метаморфозами складывалась и сценическая судьба комедии: в 1861 году в Александринском и Малом театрах (16 и 31 января соответственно) играли вторую редакцию **(по разрешению цензора А. Л. Нордстрема)**, а в 1881 году (30 апреля) в московском театре А. А. Бренко («Пушкинском») — первую (на этот раз разрешение на постановку, но только в *частных* театрах, предшествовало пропуску в печать).

XX век отмечен бурным развитием таких филологических дисциплин, как *творческая история произведения* и *текстология* (оба термина предложены в 1920-е годы, первый — Н. К. Пиксановым[2], второй — Б. В. Томашевским[3]). Творческая история произведения шире истории текста, поскольку предполагает изучение «довербального», иногда очень продолжительного, периода вынашивания **замысла и пр.** Развитие литературоведения в названных направлениях непосредственно влияет на *культуру издательской деятельности*, что наглядно обнаруживается при сопоставлении последующих собраний сочинений Островского.

---

[1] См.: Там же. С. 122. Согласно В. Я. Лакшину, запятые расставлены придворными чиновниками.

[2] См.: *Пиксанов Н. К.* Три века русской литературы. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы // Искусство. 1923. № 1; *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1928.

[3] См.: *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. Л., 1928.

Не рассматривая здесь все издания, где есть примечания, остановлюсь на четырёх, наиболее известных[1].

Издание, подготовленное «артистом императорских театров» М. И. Писаревым, было воистину переломным: здесь в специальной таблице представлены все различия между первой и второй редакциями (с. 478—498). Видно, как Островский последовательно исключал или смягчал простонародные, в особенности бранные, выражения, например: «Ах ты собачий огрызок!» (Аграфена Кондратьевна — Липе, д. 1), «А сама-то я нынче вся как веник растрёпана» (Липочка), «Да что я за скотина!» (Подхалюзин, 2 д.); опускает подробности правонарушений, выпады против церкви: «Да такие ли я дела делал, да с рук сходило» (Рисположенский, д. 1), «Вот сухоядцы-то, постники! И Богу-то угодить на чужой счет норовят» (Большов, д. 1), «А там обвертим да и вся недолгá!» (Устинья Наумовна, д. 2) и др.[2] Кроме того, издатель приводит тексты афиш (с распределением ролей) первых представлений комедии в Александринском и Малом театрах, а также в театре А. А. Бренко. Как иронически завершает свои примечания Писарев, игравший в последнем спектакле роль Большова, «квартального на этот раз уже на афише не значилось.

---

[1] Приводим библиографические описания сопоставляемых собраний сочинений Островского: Полн. собр. соч. Т. I—XII. Критически проверенный текст, биография, приложение, примечания, портреты автора, его fax-similé и проч. / под ред. М. И. Писарева. Пб., «Просвещение», 1904—1909; Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Гослитиздат, 1949—1953; Собр. соч.: в 10 т. / под общей ред. Г. И. Владыкина, А. И. Ревякина, В. А. Филиппова. М.: Гослитиздат, 1959—1960; Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общей ред. Г. И. Владыкина, И. В. Ильинского, В. Я. Лакшина, В. И. Маликова, А. Д. Салынского, Е. Г. Холодова. М.: Искусство, 1973—1980. — «Свои люди…» и примечания к ним во всех изданиях — в первом томе.

[2] Подробный анализ авторской правки (по следам красного карандаша цензора) см.: *Ревякина И. А.* О первом издании комедии «Свои люди — сочтёмся!»: Завершающая правка или автоцензура? // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX—XX вв. / Отв. ред. А. А. Ревякина. М., 2003. С. 56—68.

Ему не пришлось изображать добродетель, карающую порок»[1]. Таким образом, М. И. Писарев положил начало освещению в примечаниях вопросов *текстологии* и *сценической истории* «Своих людей…».

А теперь перенесёмся в 1949 год и прочтём пятистраничные примечания к комедии, составленные Г. И. Владыкиным, в 16-томном Полном собрании сочинений Островского (с. 402—407). По сравнению с примечаниями Писарева расширена тематика: освещаются не только *цензурная история* текста и начало *сценической судьбы* комедии, но сказано (правда, очень кратко) и о *творческой истории произведения* (смена заглавий: «Несостоятельный должник», «Банкрот», «Свои люди — сочтёмся!»), упомянута *публикация* «Несостоятельного должника» в «Московском городском листке» (1847, № 7), охарактеризовано *восприятие пьесы современниками*: приведены восторженные мнения слушателей, присутствовавших на чтениях Островским, П. М. Садовским, М. С. Щепкиным зимой 1849—1850 гг. рукописи пьесы, а также отзывы о ней — в воспоминаниях, письмах, критике — А. Я. Панаевой, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, Л. Н. Толстого, А. Ф. Писемского.

К недостаткам этих примечаний следует отнести *отсутствие ряда ссылок* (не указаны источники цитат из Чернышевского, Толстого, Писемского), а также *некоторых инициалов* (в особенности это досадно в случае с театральным цензором **Гедеоновым);** *не сказано о двух подписях* под публикацией «Несостоятельного должника» (А. О. и Д. Г.), вообще о Д. А. **Гореве-Тарасенкове** не упомянуто. Но более существенными представляются два упущения: во-первых, явно не хватает чётких разъяснений (особенно необходимых для широкого читателя) о *разных цензурных ведомствах* (театральной экспедиции в составе Третьего отделения и общей цензуре) и, во-вторых, *не указано, какую именно редакцию текста* читали такие ценители комедии, как Добролюбов, Толстой. А сделать это нужно: ведь читатель середины 20 века, как правило, знал только первую редакцию текста,

---

[1] Примечания // А. Н. Островский. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1904. С. 499.

в то время как критики в основном читали вторую редакцию (напомню подзаголовок статьи Н-бова «Тёмное царство»: Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859).

В следующем, 10-томном издании 1959—1960 гг., вдвое увеличен объём примечаний (они занимают с. 385—395). Составитель — А. И. Ревякин, внёсший огромный вклад в изучение биографии и творчества Островского. Он сохранил структуру примечаний, помещённых в 16-томнике, значительно шире осветив некоторые темы. Кратко сказав о *творческой истории произведения* (смена заглавий), он подробно остановился на *цензурной истории текста*, а также на *восприятии пьесы современниками:* приведены цитаты из воспоминаний Н. В. Берга (наблюдавшего за Н. В. Гоголем, который присутствовал на чтении комедии в доме М. П. Погодина 3 дек. 1849), из письма В. Ф. Одоевского (от 20 авг. 1850), из статей А. В. Дружинина (1859), Д. Коропчевского (1886), отмечен и отрицательный отзыв И. И. Давыдова, считавшего, что в пьесе «нет действия». Достоинством этой подборки отзывов является их *датировка, ссылки на первоисточники.* Сильно расширено А. И. Ревякиным изложение *сценической истории комедии.* Рассмотрены рецензии на спектакли разных лет (М. П. Розенгейм, В. И. Родиславский, Е. Н. Эдельсон, А. Н. Баженов, А. Р. Кугель), в которых театральные критики подробно обсуждают игру актёров, успех одних (прежде всего это П. М. Садовский) и неудачи других (не только Ф. А. Бурдина или В. И. Живокини, но и самого М. С. Щепкина в роли Большова); отмечены также лучшие спектакли советского времени. Ценным дополнением к примечаниям является *лингвистический и одновременно реальный комментарий*, включающий 11 позиций (с. 394—395): здесь разъясняются диалектизмы, профессионализмы, просторечная лексика, (а также комментируются исторические реалии) (*голицы, отымалка, сухоядцы, дисконт, Конкурс* и др.). Но толкования не унифицированы в соответствии с традициями лингвистических словарей. Напомню, что ещё в 1950 году был подготовлен и даже набран (в небольшом числе экземпляров) «Словарь к пьесам А. Н. Островского» Н. С. Ашукина, С. И. Ожегова, В. А. Филиппова, так что сама потребность в та-

ком комментарии остро ощущалась. Однако набор был рассыпан из-за «запрета со стороны вышестоящих правительственных органов» (как написано в официальном письме к Ожегову из редакции ВТО); издан словарь лишь в 1993 году[1].

При всех достоинствах комментариев А. И. Ревякина, отмеченные выше недостатки примечаний Г. И. Владыкина у него устранены не полностью: по-прежнему не указаны две подписи под публикацией «Несостоятельного должника», нет инициалов у театрального цензора Гедеонова, не объяснено различие между театральной и общей цензурами. Сразу после упоминания о выходе «Своих людей…» **отдельным** изданием в 1850 году следуют отзывы современников (в том числе Добролюбова и Дружинина — без указания на то, что ими оценивалась вторая редакция), после чего комментатор возвращается к цензурной истории, к заключению «**Комитета 2** апреля 1848 года», объясняющему появление второй редакции текста в двухтомнике 1859—1860 гг. Т. е. отзывы современников на первую и вторую редакции текста не разведены. Есть в примечаниях и утверждения, не подтверждённые какими-либо фактами. Например: «Островский долго не решался печатать пьесу в журнале консервативного направления (т. е. в «Москвитянине». — *Л. Ч.*), но, не надеясь иным путем получить разрешение цензуры, вынужден был согласиться на это предложение» (с. 387). Очевидно, на исследователя влияла насаждаемая в те годы негативная репутация славянофильского направления. Показательно, что в сборник «А. Н. Островский в русской критике», вышедший в 1948 году (2-е издание — в 1953 году) и составленный Г. И. Владыкиным, не включены статьи А. А. Григорьева, Б. Н. Алмазова, Н. Н. Страхова, а также А. В. Дружинина, П. В. Анненкова, П. Д. Боборыкина и др.

Перехожу к последним по времени (1973 год) примечаниям в 12-томном Полном собрании сочинений, составленным Е. И. Прохоровым (редактор тома В. Я. Лакшин). По объёму (с. 505—519) они на 4 страницы превышают примечания

---

[1] См.: *Ашукин Н. С., Ожегов С. И., Филиппов В. А.* Словарь к пьесам А. Н. Островского. Репринтное издание. М., 1993.

А. И. Ревякина. Возросший за двадцать с лишним лет уровень текстологии отразился на более *чёткой структуре примечаний.* Они разделены на части (без внутреннего оглавления): вначале дана *справка* о рукописных источниках текста, с указанием мест их хранения, перечислены исправления «москвитянинского» текста, **в соответствии с текстологической экспертизой** (их 15). Далее следует первая повествовательная часть, знакомящая с *творческой историей.* Здесь уже сказано о Д. А. Гореве, о двух подписях под «Несостоятельным должником», дана ссылка на ценную статью А. И. Ревякина об отношениях Островского и Горева[1]. Главное же и новое в этой части: шире открывается дверь в *творческую лабораторию* Островского, в его работу над сюжетом и композицией: сначала «пьеса начиналась с монолога Тишки перед зеркалом, и только во втором действии появлялась Липочка» (с. 505), в ходе работы был устранён мотив пьянства Большова и, таким образом, подчёркивалось, что его решение объявить себя банкротом принято «совершенно трезво и сознательно» (с. 506) и др. С отсылками на первоисточники изложена *цензурная история* текста пьесы, её двух редакций. Однако о *различии между театральной и общей цензурами* опять-таки внятно не сказано. По-моему, в новом собрании сочинений это сделать необходимо, и подспорьем может служить посвящённое цензуре Приложение в пятом томе биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917»[2].

Цензурные мытарства комедии излагаются с некоторыми уточнениями и дополнениями по сравнению с предшествующими примечаниями (у Гедеонова наконец появляются инициалы **(А. М.), к сожалению, неверные: театральным цензором был М. А. Гедеонов, сын директора императорских театров**

---

[1] См.: *Ревякин А. И.* А. Н. Островский и Д. А. Горев: К спорам об авторстве комедии «Свои люди — сочтемся!» // Русская литература. 1963. № 4. С. 180—196.

[2] См.: Приложение. Цензура в России XIX — начала XX вв. // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 775—791.

А. М. Гедеонова. Приведён отзыв члена Главного управления цензуры А. Г. Тройницкого, пропустившего в печать вторую редакцию текста, но под старым заглавием (Островский хотел в 1858 году дать пьесе новое название — «За чем пойдёшь, то и найдёшь»). Приводя *отзывы современников* о комедии, Прохоров стремится развести в примечаниях высказывания *слушателей* пьесы, которую Островский «со товарищи» читали «по ролям» до её публикации в «Москвитянине»; оценки *читателей* первой редакции; *критические статьи* по выходе двухтомника в 1859—60 гг.

Разбивка отзывов слушателей и читателей первой редакции (о слушателях говорится в первой части примечаний, о читателях — во второй) представляется излишней: ведь все они воспринимали *один и тот же текст,* и во второй части возникает ощущение повтора. По-моему, эти отзывы лучше дать рядом, разбивка мешает сосредоточиться на главных темах этих частей примечаний: творческая и цензурная история (тема первой части); оценки комедии читателями и критиками-современниками Островского (тема второй части). Вторую часть примечаний лучше всецело посвятить читателям и критикам. В то же время *разграничение читательских и критических отзывов о первой и второй редакциях* Прохоров проводит чётко, в отличие от составителей предшествующих комментариев. Это достижение, безусловно, нужно удержать и закрепить в новых изданиях.

В подборке отзывов, особенно читательских, приводятся новые, по сравнению с предшествующими примечаниями, цитаты из воспоминаний и писем П. В. Анненкова, И. И. Панаева, Е. П. Ростопчиной, П. М. Садовского, А. И. Герцена, П. А. Плетнёва, С. В. Максимова и др. Гораздо менее репрезентативен обзор *критики* «Своих людей…»: не рассмотрены «Сон по случаю одной комедии» Эраста Благонравова, критическая дуэль между Добролюбовым и Ап. Григорьевым, критика 1870—80-х годов и др., вообще в обзоре критики много лакун и мало анализа. Не указаны известные сборники критической литературы об

А. Н. Островском, подготовленные Н. Ф. Денисюком[1], В. А. Зелинским[2].

Третья часть примечаний повествует о *сценической истории комедии*, в основном при жизни Островского. Используются воспоминания актёров, театральные рецензии, отмечаются любительские спектакли, в которых играл сам драматург (он исполнял роль Подхалюзина), называются ранее неизвестные постановки (например, в Иркутске в ноябре 1857 году). В связи с имеющимися *репертуарными* ***сводками*** **по** Александринскому и Малому театрам, было бы интересно выяснить частотность исполнений комедии по сравнению с другими пьесами драматурга[3]. Завершаются примечания Е. И. Прохорова, как и у А. И. Ревякина, *лингвистическим и одновременно реальным комментарием* (в словнике 30 позиций). В будущих изданиях следует учесть, помимо вышеупомянутого «Словаря к пьесам А. Н. Островского», новые словари языка писателя[4].

Перед составителем новых примечаний встает много вопросов, но закончу риторическим: как вместить всё, что хочется сказать, в ограниченный объём текста?

---

[1] См.: *Денисюк Н. Ф.* (сост.). Критическая литература о произведениях А. Н. Островского. Вып. 1—4. М., 1906—1907.

[2] См.: *Зелинский В. А.* (сост.). Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей. Ч. 1—5. М., 1894—1897.

[3] См.: Репертуарная сводка // История русского драматического театра: в 7 т. / гл. ред. Е. Г. Холодов. М., 1980. Т. 4, 5; *Андрейчикова О. И, Гуляева Н. М., Михновец Н. Г., Семёнова В. В., Фоменко Д. О.* Театр и Островский. Свод сведений о постановках пьес Островского… // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 435—440.

[4] См.: Частотный словарь языка А. Н. Островского / под ред. Н. С. Ганцовской // А. Н. Островский. Энциклопедия; Словарь языка А. Н. Островского: в 4 т. / науч. ред. И. А. Овчинина, А. А. Хуснутдинов. Шуя, 2012.

Н. В. Капустин *(Иваново)*

Из текстологических наблюдений над черновым автографом комедии «Не в свои сани не садись»*

На сегодняшний день известны три рукописных источника комедии А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» (1852). Это черновой автограф пьесы, хранящийся в Рукописном отделе Российской государственной библиотеки, авторизованная театральная копия («режиссёрская» копия) из Музея Малого театра и авторизованная писарская копия, местом хранения которой является Пушкинский Дом. В отличие от «режиссёрской» копии Малого театра, две другие рукописи содержат следы большой авторской правки. Важны, разумеется, все названные источники, но особенно — черновой автограф, в деталях раскрывающий движение и направленность мысли Островского, особенности его творческого процесса. По этой причине он и будет в центре внимания.

К изучению чернового автографа комедии уже обращались, особенно результативно Н. П. Кашин, оставивший кропотливо сделанные текстологические наблюдения во втором томе своих «Этюдов об А. Н. Островском» (М., 1912). Ряд важных позиций обозначен Э. Л. Ефременко, публикатором и комментатором комедии в первом томе 12-томного Собрания сочинений Островского (М., 1973). Необходимость повторного обращения к рукописи продиктована тем, что её исчерпывающий текстологический анализ — дело чрезвычайно сложное и не под силу одному или даже нескольким исследователям.

В самом общем виде черновой автограф представляет собой рукопись объёмом 43 листа (86 страниц), содержащую многочисленные изменения. Текст написан карандашом и чернилами разного цвета. Как отмечает Э. Л. Ефременко, «первая редакция пьесы содержится в нижнем слое этого автографа (написанном карандашом и более светлыми чернилами). В результате поправок,

---

© Капустин Н. В., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

существенно изменивших первоначальный текст комедии, появилась вторая её редакция (верхний слой автографа)…»[1] Несколько забегая вперед, заметим, что Э. Л. Ефременко выделяет и третью редакцию комедии, но не в тексте чернового автографа, а в испещрённой многочисленными авторскими поправками писарской копии. С учётом сложности анализа чернового автографа предметом внимания в настоящей работе будут лишь заглавие, список действующих лиц («Лица», как обозначал Островский) и, главным образом, первое действие пьесы.

Относительно заглавия. В комментариях к 12-томному Собранию сочинений Островского безоговорочно сказано, что раннее название комедии — «От добра добра не ищут». К этой точке зрения склонялся и Н. П. Кашин, который, однако, допускал оговорку: «Сначала, по-видимому, комедия имела название: “От добра добра не ищут”, а потом оно было зачёркнуто и над ним надписано теперешнее заглавие»[2]. Но нельзя исключить, что название «От добра добра не ищут» появилось уже вслед за имеющимся и потом, по некотором размышлении, было аккуратно зачеркнуто. В пользу этого отчасти говорит месторасположение заглавия «Не в свои сани не садись» на странице и особенности его написания (в отличие от других случаев оно написано на свободном месте вверху страницы, крупным, чётким почерком и не сопровождается часто встречающейся при правке последующего текста кривой линией, обозначающей вставку). Разумеется, эта аргументация не безукоризненна, но для безоговорочного утверждения о том, что раннее название комедии — «От добра добра не ищут», оснований ещё меньше. По этой причине в комментарии к новому Собранию сочинений драматурга, касающемся истории заглавия комедии, должна остаться оговорка «вероятно» или «по-видимому», которую находим в работе Н. П. Кашина.

---

[1] *Ефременко Э. Л.* Комментарий // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 1. Художественная проза. Пьесы (1843—1854). М., 1973. С. 535. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

[2] *Кашин Н. П.* Этюды об А. Н. Островском. Т. II: К истории текста произведений А. Н. Островского. М., 1912. С. 135.

Что касается афиши, то черновой автограф дает гораздо больше разночтений с основным текстом комедии[1], чем зафиксировано Н. П. Кашиным и другими комментаторами пьесы. Эти разночтения могут быть сведены к шести группам.

1. В афише не названы некоторые лица, которые войдут в её окончательный текст (таковы Андрей Андреич Баранчевский и Степан, слуга Вихорева). Хотя Баранчевский в списке комедии не назван, далее в действии, как заметил ещё Н. П. Кашин, он участвует, но только под другим именем: «сначала его имя было обозначено буквой П. (в III действии, явл. 7-ом его фамилия — Петренков), а во 2-ом действии — буквами М. Ф.»[2]. К этому стоит добавить, что, вероятно, на самой ранней стадии работы имя Баранчевского — Алексей. Степан на страницах чернового автографа так и не появится.

2. В автографе обозначены персонажи, которые из окончательного текста комедии исчезнут. Такова Антоновна, ключница Русакова.

3. Изменениям подверглись имена некоторых героев. Селиверст Потапыч Маломальский первоначально имел отчество Иванович. Иван Петрович Бородкин поначалу был Петром Ивановичем Бородкиным. Виктор Аркадьич Вихорев обозначен как Фёдор Фёдорович Ганц. Заметим, что с этим именем он и действует в черновом автографе, хотя на отдельных листах, относящихся к первому действию, этот персонаж выведен под фамилией Вольфов.

4. Иным был порядок размещения действующих лиц. На первое и второе место изначально (это не подверглось изменениям) были вынесены имена Максима Федотыча Русакова и Авдотьи Максимовны, его дочери. Но далее, в отличие от основного тек-

---

[1] В качестве *основного* принимается текст комедии, опубликованный в издании Г. А. Кушелева-Безбородко (Островский А. Н. Сочинения: в 2 т. СПб.: изд. Г. А. Кушелева-Безбородко, 1859), поскольку бесспорно установлено, что только для этого издания Островский пересмотрел и исправил тексты своих ранних пьес. Следование принципу последней авторской воли определило выбор этого издания публикаторами ранних пьес названного выше 12-томного Собрания сочинений Островского.

[2] *Кашин Н. П.* Указ. соч. С. 135.

ста, шли Маломальский, его жена Анна Антоновна и Бородкин. Имя сестры Русакова — Арины Федотовны названо после имени Бородкина. Впоследствии оно вполне логично будет поставлено рядом с именами её родственников.

5. В окончательный текст афиши были внесены уточнения, касающиеся социального статуса персонажей и некоторых иных характеристик. Селиверст Потапыч (в черновом автографе — Иванович) Маломальский поначалу был просто «содержателем гостиницы»[1], впоследствии он — «содержатель трактира и гостиницы». Иван Петрович Бородкин сначала предстаёт как «молодой купец», но в окончательном варианте характеристика конкретизирована: «молодой купец, имеющий мелочную лавочку и погребок». Фёдор Фёдорович Ганц (будущий Вихорев) первоначально был «проезжим офицером», но впоследствии превращен в «отставного кавалериста». Арина Федотовна, сестра Русакова, поначалу названа «пожилой девицей», в окончательном варианте она — «пожилая девушка». Наконец, половой (и это вновь свидетельствует о тенденции к конкретизации) впоследствии фигурирует как «половой в гостинице».

6. Несколько выходя за пределы обозначенного для рассмотрения материала, стоит заметить, что впоследствии Островским будет изменено название уездного города, где происходит действие: в афише это Малинов, а несколько дальше в тексте — Черёмухин (название, которое будет сохранено в окончательном тексте).

Первое действие начиналось с явления, которое в основном тексте стало вторым. Кроме того, рукопись первого акта изобилует другого рода изменениями, особенно в речи героев, в меньшей степени — в ремарках.

Изменения в речи действующих лиц шли в нескольких направлениях. С одной стороны, Островский увеличивал высказывания персонажей, а с другой — сокращал. Одно из наиболее существенных изменений такого плана — снятие «уединённого» монолога Ганца в том месте первого акта, которое впоследствии стало 7-м явлением. Были и такого рода замены, которые сколь-

---

[1] РО РГБ. Ф. 216. Картон 3098. Ед. хр. 1. Л. 1. Далее номер листа указывается в скобках после цитаты.

ко-нибудь заметного влияния на объём текста не оказывали. При этом все случаи корректировок свидетельствуют о том, что изменения в речи персонажей и в ремарках определялись стремлением к углублению их характеристики, нередко за счет психологических речевых деталей, к созданию необходимого лексического и интонационного колорита реплики, сценической природой текста. Вот несколько наиболее выразительных примеров.

В диалоге Бородкина и Маломальского (в явлении, которое в основном тексте стало вторым) в реплики Бородкина несколько раз добавлены почтительные обращения «Селиверст Потапыч» (л. 2 об., 4), поначалу отсутствующие. Это объясняется тем, что заинтересованный в участии Маломальского в сватовстве к Авдотье Максимовне Бородкин несколько заискивает перед ним, рассчитывая на нужный для него разговор Маломальского с Русаковым. Известная зависимость Бородкина от Маломальского заметна и в измененной ремарке: вместо «садятся к столу» (л. 2 об.), фиксирующей равенство того и другого в данной ситуации, появляется «садится за стол», относящаяся к Маломальскому и подчеркивающая зависимое положение Бородкина. При этом, вероятно, Островский мог руководствоваться и стремлением к тому, чтобы за счёт упомянутого выше обращения придать репликам Бородкина более разговорный характер.

Примечателен и штрих, характеризующий поведение полового. В сцене, когда он прислуживает Бородкину и Маломальскому, Островским была удалена эмоционально-экспрессивная частица «с». Зато она изначально наличествовала и осталась в диалоге полового с Ганцем (Вихоревым). В данном случае также возможно твёрдое объяснение произведённой замены. Половой снисходительно-презрительно относится к Маломальскому и Бородкину, воплощающим для него «необразованность», и, наоборот, заискивает перед Ганцем и Баранчевским. Это подтверждает основной текст, но особенно наглядно вариант, впоследствии снятый драматургом, вероятнее всего, из нежелания отвлекаться на подробные характеристики второстепенных лиц. Отвечая на вопрос Ганца, бывал ли он в столицах, половой сообщает, что «в Москве жил два года у Ивана Семёновича Печкина» (л. 7 об.). Наличие или отсутствие в речи полового частицы «с» становится

понятным, если учесть, что одна из центральных тем комедии — противопоставление мнимого невежества и мнимой образованности, соотносимое с оппозицией «столица / провинция».

Более тонкий случай замены слов касается одной из реплик Маломальского. В ответ на предложение Бородкина выпить он поначалу говорил: «Что ж… ничего, можно» (л. 2 об.). В окончательном тексте иные акценты: «Я, брат, ничего… я выпью» (I, 282), появляется местоимение «я», а вместе с ним саморефлексия выпивающего человека.

Другая отчётливая тенденция при правке текста — замена Островским нейтральной лексики словами с просторечной окраской: не то / не токма; сначала / сперва-наперва. Иногда особый колорит речения достигается заменой не одного слова, но целой словесной группы. Было: «Ко мне зашла Авдотья Максимовна» (л. 11, слова Анны Антоновны, обращённые к Ганцу). Стало: «Ваш предмет у меня теперь сидит; она собирается домой, так вы погодите, я её здесь проведу» (I, 292). В последнем случае сходная реплика преображается, приобретая особый, свойственный речи Островского характер.

Встречаются и такие случаи, которые связаны с логико-интонационной правкой, внешне, кажется, незначительной, но для «слуховика» Островского имеющей, по-видимому, принципиальное значение. В речи Бородкина первоначально было: «Так это он врёт: а кто меня видел пьяным» (л. 3), но затем частица «а» в рукописи оказалась зачёркнута, отчего интонация фразы незаметно, но меняется.

Снимает Островский и не вполне вяжущиеся с отношениями героев характеристики. Так, поначалу, Анна Антоновна с панибратской фамильярностью, как «своего», ударяла Ганца рукой по плечу (л. 11).

Видимо, на последнем этапе работы над рукописью появляются чисто «технические» уточнения, касающиеся действий персонажей («Анна Антоновна входит», половой «приносит бутылку» и др.).

Наконец, последнее, касающееся трудностей прочтения рукописи и необходимости крайне осторожного комментаторского подхода. На каком-то этапе автор этих строк был твёрдо убеждён

в том, что в текст комедии в том виде, как он изначально публиковался и публикуется, должна быть внесена небольшая, но существенная поправка. Речь идёт о фразе Маломальского по поводу качества вина, которым его угощает Бородкин:

Б о р о д к и н. Пожалуйте-с.

Берут бокалы и пьют.

Как на ваш вкус?

М а л о м а л ь с к и й. Ничего… живёт… <…> (I, 284).

Ответ Маломальского не что иное, как «тёмное место»: действительно, объяснить, почему вино «живёт», в данном случае затруднительно. Кажется, всё встанет на свои места, если признать, что публикаторами пьесы допущена ошибка, которая возникла ещё в 1853 году — времени появления текста в пятом номере журнала «Москвитянин». Истоки её, как казалось, не только в том, что Островский не проявлял большого интереса к публикациям своих произведений, но и в том, что слово, которое должно быть в реплике Маломальского, в черновом автографе написано не очень разборчиво, хотя можно определённо сказать, что это либо глагол «живёт», либо «живит». Выбирать из этих вариантов, на первый взгляд, не приходится, предпочтение должно быть отдано глаголу «живит», вполне подходящему к смыслу реплики Маломальского: вино, которое он пьёт, «живит», а не «живёт». Однако первоначальное решение неожиданно осложнилось, после того как выяснилось, что в подобного рода бытовых контекстах до сих пор сохраняется специфический смысл глагола «живёт», который становится прозрачным, если привести производные от него «прижилось» или «приживается». Кроме того, как утверждают специалисты, есть вино «живое» (не передержанное) и вино «мертвое». В итоге уверенность в необходимости замены слова сменилась сомнением, которое должно быть разрешено повторным обращением к рукописи.

Таковы лишь некоторые, хотя и наиболее существенные, наблюдения, сделанные, как было замечено, на ограниченном материале. Дальнейшее изучение чернового автографа, несомненно, даст дополнительные результаты, отчего творческая история комедии «Не в свои сани не садись» обретёт большую полноту и определённость.

Н. Л. Ермолаева *(Иваново)*

О культуре героев комедии А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» (вопросы комментирования)*

Тема культуры героя — одна из вечных тем литературы. Обращение к ней в творчестве А. Н. Островского помогает автору ярко охарактеризовать героев, противопоставить и сопоставить их в ходе сценического действия, ввести в произведение разнообразные сюжетные ходы, активно использовать юмор. В ряде пьес драматурга: «В чужом пиру похмелье», «Грех да беда на кого не живёт», «Невольницы», «Бешеные деньги» — тема культуры героя перерастает в проблему, на которой в значительной мере строится конфликтная ситуация[1].

В произведениях Островского нашла отражение культура дворянства, купечества, мещанства, а с ростом капитализма — культура деловых людей и тех, кто их обслуживает (приказчики, слуги, ресторанные и другого рода служащие). В позднем творчестве драматурга появляются пьесы об актёрах, духовная культура которых во многом соответствуют их сценическому образу, их амплуа. Наиболее актуально для Островского противостояние носителей двух культурных традиций — европейской и русской, дворянской и народной. И в этом смысле его творчество развивается в русле национальной традиции. Проблема противостояния двух сословий в России как проблема несовпадения их культурных ориентаций стала актуальна для всех, кому дороги были интересы нации ещё в XVIII веке. Проблема эта в центре внимания в пьесах Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль»; А. С. Гри-

---

© Ермолаева Н. Л., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] См. об этом мои статьи «О культуре героев в творчестве А. Н. Островского» (Щелыковские чтения. 2010: А. Н. Островский в контексте культуры. Кострома, 2011. С. 58—69) и «О культуре героев пьесы А. Н. Островского “Бесприданница”» (Литература в школе. 2006. № 9. С. 11—13).

боедов заявлял её в качестве насущной для современного общества, горячо восклицая: «Каким чёрным волшебством сделались мы чужие между своими!»[1]; волновала она и А. С. Пушкина в «Евгении Онегине», М. Ю. Лермонтова в «Герое нашего времени».

Островский глубоко убеждён, как убеждёны в этом были и его предшественники, что духовная культура дворянства — это культура высокая, она неотъемлема от духовной культуры нации, корнями своими уходит в народную культуру, нравственно привлекательную, соединившую в себе добро и красоту. Однако в творчестве Островского, в отличие от Пушкина, Лермонтова, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и ряда других современников, отсутствует высокий герой-дворянин. Все симпатии драматурга были всегда на стороне демократической части населения, а его творчеству, по словам А. И. Журавлёвой, свойствен «антидворянский» пафос[2]. Драматург смеётся над амбициозностью представителей дворянства, купечества и других сословий, для которых народная культура — это культура «низкая», недостойная внимания и компрометирующая человека в глазах образованного общества; в мире Островского духовная приобщённость к народной культуре всегда положительно характеризует героя.

Первой пьесой драматурга, в которой лицом к лицу поставлены два сословия — дворянство и народ, — противопоставлены носители двух культур — европейской и русской, — является комедия «Не в свои сани не садись». В исследованиях об Островском её проблематика чаще всего характеризуется как нравственная и бытовая. Однако А. И. Журавлёва в своей работе «А. Н. Островский-комедиограф» обращается именно к проблеме культуры в пьесах москвитянинского периода и определяет конфликт комедии «Бедность не порок» как «драматическое столкновение тысячелетней общенародной, укоренённой культуры с преломлением новой европейской культуры в сознании тёмной и самодурной массы купечества…»[3]. Думаю, что эту формулиров-

---

[1] *Грибоедов А. С.* Собрание сочинений: в 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 81.
[2] *Журавлёва А. И.* А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981. С. 47.
[3] Там же. С. 88.

ку, несколько скорректировав её, можно отнести и к пьесе «Не в свои сани…». Конфликт её можно определить как «драматическое столкновение тысячелетней общенародной, укоренённой культуры с преломлением новой европейской культуры» в сознании полуобразованных представителей дворянства. На фоне Русакова, Бородкина, Дуни, за плечами которых вековая народная духовная культура, Вихорев — «фитюлька», герой, недостойный серьёзного к себе отношения как по причине его поверхностной приобщённости к европейской культурной традиции, так и по причине недалёкого ума. Личностная несоразмерность персонажей в комедии, на наш взгляд, и может служить объяснением очёвидного невнимания учёных к проблеме противостояния в ней представителей разных культурных традиций.

Культура героев Островского нашла отражение прежде всего в их языке. Однако к настоящему времени произошло «вымывание смысла из классических текстов», из живого языка ушли «многие слова, исчезли предметы, понятия, идеи, которые эти слова обозначали»[1]. Произошло то, что в отношении к текстам Островского предсказал ещё А. В. Дружинин: «Язык, которым говорит бóльшая часть его действующих лиц, через пятьдесят лет будет забыт в тех самых классах, которые на нём говорят ныне; и чтобы уразуметь в нём самое смешное и меткое, понадобится комментарий, скучный, сухой комментарий!»[2] В настоящее время стоит проблема толкования смысла не только ушедших из современного языка, но и некоторых, казалось бы, вполне привычных слов и понятий. Это такие слова и выражения, как «из **русских**-с»; «душа у ней **русская**»; «**простенькая** девушка»; «девушка **простая**».

Впервые слово «**русский**» в пьесе употребляет стремящийся угодить «благородным» посетителям, соответствовать уровню

---

[1] *Гуськов С. Н.* Невидимый миру смех // И. А. Гончаров: Материалы международной научной конференции, посвящённой 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 261—262.

[2] [Дружинин А. В.] Письмо Иногороднего подписчика о русской журналистике // Библиотека для чтения. 1853. Т. CXIX. Май. Смесь. С. 72.

их понятий половой в гостинице. На вопросы Вихорева о Ване Бородкине половой отвечает: «Здешний купец-с»; «Как есть из русских-с»; «Одна необразованность…» (I, 291, 292)[1]. Контекст, в котором появляется выражение «из русских-с» свидетельствует о том, что его нужно понимать в соответствии с толкованием слова «русак» самим драматургом в «Материалах для словаря русского народного языка»: «Купец и купчиха, которые не носят немецкого платья» (X, 512). Ваня Бородкин действительно принадлежит купеческому сословию и не носит «немецкого», то есть соответствующего европейской моде, платья. Арина Федотовна скажет о нём: «Какой ты кавалер? И с бородой, и необразованный?»; «Как есть деревня!»; и неоднократно назовёт героя мужиком (I, 297, 298, 299). Однако, имея капитал и увеличивая его, Бородкин, по выражению Маломальского, «действует» «в правиле», то есть принадлежит старинному купечеству, ведущему «правильную торговлю уже несколько поколений»[2]. Бородкин унаследовал капитал от отца, потому ему обидно слышать в свой адрес слово «мужик», обозначающее человека самого низкого сословия: «Да вы что ж такое, в самом деле!.. Всё мужик да мужик!..» (I, 299) — восклицает герой в ответ героине. Претендующие на образованность Вихорев, Анна Антоновна, Арина Федотовна называют словом «мужик» и Максима Русакова, и Маломальского.

---

[1] Здесь и далее тексты произведений А. Н. Островского цитируются по следующему изданию: *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: в 12 т. М., 1973—1980. В скобках указываются римской цифрой том, арабской — страница.

[2] В «Материалах для географии и статистики России, собранных офицерами Генерального штаба. Костромская губерния» (Сост. Я. Крживоблоцкий. СПб., 1861) ведущее «правильную торговлю уже несколько поколений, как например купечество костромское и галичское» противопоставляется купечеству, вышедшему «в продолжении последних 25 лет из крестьян прямо в миллионеры, как например вичугские купцы, живущие в сёлах и деревнях при своих фабриках, но записавшиеся в гильдию по разным уездным и заштатным городам Костромской губернии». См. об этом: *Верба И. П.* Лексика «Материалов для словаря русского народного языка» в пространстве пьес А. Н. Островского // Щелыковские чтения 2008. Кострома, 2009. С. 176.

Для Вани Бородкина, как и для Максима Русакова, важны в человеке прежде всего его нравственные качества. Устами Бородкина Островский выскажет очень важную для всего своего творчества мысль о том, что «люди всё одне-с» (I, 297), независимо от того, где они живут — в Москве или в провинциальном Черёмухине. По этому поводу А. И. Журавлёва пишет о значительности для русской культуры после петровских реформ «концентрического характера» культурной жизни с центром в столице, в связи с чем «оппозиция “столица — провинция” становится не только географической, экономической категорией, но и категорией духовной жизни». «Именно Островский завершает разрушение оппозиции “столица — провинция”, начатое Пушкиным», — говорит А. И. Журавлёва, которая считает, что «сущность человека определяется для Островского тем, что он сам представляет собой. Совершенно очевидна связь такого представления о человеке со старой, допетровской полицентричной культурой Руси»[1].

«Душа у ней **русская**» (I, 287), — скажет о своей дочери Максим Русаков, имея в виду прежде всего «любовь да кротость» в её характере, смирение перед волею отца. Однако поведение Дуни в пьесе свидетельствует и о других качествах её русской души. Это героиня страстная и самоотверженно любящая, чуткая сердцем, открытая, прямая, решительная, честная, совестливая, — это первая в творчестве Островского героиня с горячим сердцем. Её привязанность к отцу основана не на страхе, а на глубоком чувстве уважения к тем нравственным принципам, которым он верен и которые в полной мере разделяет она сама. Нравственной чуткостью объясняется, с точки зрения современного человека, странное поведение Дуни в отношении к Вихореву. Влюбившись в него с первого взгляда, предполагая, что и он, дворянин, её любит, героиня всё-таки испытывает не радость, а смутное предчувствие беды: «…как увидала я этакого красавца, так у меня сердце и упало; ну думаю, быть беде» (I, 300). Ване Бородкину о себе Дуня говорит: «…как к смерти приговорённая, не веселит меня ничто, не глядела б я ни на кого» (I, 300).

---

[1] *Журавлёва А. И.* А. Н. Островский — комедиограф. С. 42, 46, 47.

Чувство к Вихореву для Дуни подобно дьявольскому наваждению, напасти, а сам герой — бесу-искусителю: «Словно я к нему приворожённая»; «А он, как нарочно, такой ласковый, такие речи говорит» (I, 300). Поведение Вихорева подобно поведению «врага рода человеческого» в характеристике Максима Русакова: «…он тебя будет всяким соблазном соблазнять, всяким прельщением» (I, 301). Не случайно Л. М. Лотман писала о том, что сюжет пьесы — это «история русской девушки, возроптавшей на “естественный порядок” своей жизни, проявившей своеволие и увезённой прекрасным возлюбленным, который оказывается разбойником, дьяволом или даже мертвецом…»[1]

Авантюрист Вихорев, которому нужны лишь деньги Русакова, уговаривает Дуню уехать с ним, приводя, как ему кажется, в её глазах веский аргумент: «Тятенька вас любит, он простит. Мы к нему сейчас приедем после свадьбы, знаете; по русскому обыкновению, ему в ноги... Ну, старик и того...» (I, 293) И Вихорев и Дуня знают, что свадьба «увозом» во многих местностях России была делом обычным. В «Путешествии по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» Островский писал: «В Торжке ещё до сей поры существует обычай *умыкания*[2] невест. Считается особым молодечеством увезти невесту потихоньку, хотя это делается почти всегда с согласия родителей. Молодые на другой день являются с повинной к разгневанным будто бы родителям, и тут уж начинается пир горой. Такой способ добывать себе жён не только не считается предосудительным, но, напротив, пользуется почётом. “Значит, уж очень любит, коли увёз потихоньку”, — говорят в Торжке» (X, 344). Однако, в отличие от Вихорева, Дуня убеждена, что брак без родительского благословения не принесёт ей счастья, она боится отцовского проклятия: «Он проклянёт меня!.. Каково мне тогда будет жить на белом свете! До самой смерти у меня будет камень на сердце» (I, 294). Именно поэтому она противится побегу и на постоялом дворе несколько раз обращается к

---

[1] История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. До 1917 г. Л., 1987. С. 71.

[2] Курсив А. Н. Островского.

Вихореву с горячей, непонятной герою просьбой о том, чтобы он отпустил её к тятеньке.

Дуня понимает и то, что своим побегом она опозорит отца и навлечёт на себя дурную славу в городе. Максим Русаков всегда гордился тем, что воспитывал дочь в соответствии с теми правилами, что записаны в «Домострое»: «Если дочь у тебя — и на неё направь свою строгость, тем сохранишь её от телесных бед: не посрамишь лица своего, если в послушании дочери ходят… Ибо если выдать дочь свою беспорочной, — словно великое дело совершишь, в любом собрании будешь гордиться, из-за неё никогда не страдая»[1]. На требование Вихорева: «Выпроси у отца сто тысяч, так я, пожалуй, женюсь на тебе. Будешь барыня!» — прозревшая Дуня гордо отвечает: «Да отсохни у меня язык, если я у него попрошу хоть копейку!» (I, 315). Уходя от Вихорева, она знает, что теперь её судьба — затворничество и одиночество, и снова возвращается к мысли об отце: «Вы у меня всю жизнь отняли. Мне теперь легче живой в гроб лечь, чем домой явиться: родной отец от меня отступится; осрамила я его на старости лет; весь город будет на меня пальцами показывать» (I, 315).

Страстность «русской души» Дуни проявляется и в её любви к Вихореву. О своём чувстве к нему она говорит: «Без него мне не мил белый свет! Я от тоски да от слёз в гроб сойду!» (I, 308), а в тот момент, когда отец отказывает ей в просьбе выдать её за Вихорева, героиня падает в обморок, и отец пугается её вида: она похожа на покойницу-мать. Страх за жизнь дочери заставляет Максима Русакова уступить её просьбе. О горячем сердце Дуни знает и любящий её Ваня Бородкин: он беспокоится о её душевном состоянии в тот момент, когда она приходит домой и от Арины Федотовны узнаёт о том, что отец узнал о побеге и поехал её искать, Ваня упрекает Арину Федотовну: «Надо вам было говорить!» (I, 322), — и решает сам поговорить с Максимом Федотычем: «А то расстроите его, да и сами от чувств даже больны можете быть» (I, 323). И Дуня, и Ваня Бородкин, и Максим Русаков как представители русской национальной культуры придают

[1] Домострой. СПб., 2000. С. 159.

очень большое значение слову, они знают, что словом можно не просто обидеть, но убить человека. Именно поэтому в конце пьесы отец просит прощения у несправедливо обиженной им дочери: «Дунюшка, словечко-то у меня давеча в сердцах вырвалось, маленько оно обидно, так ты его к сердцу не принимай. Самому было горько, ну и сказал лишнее» (I, 327).

Для Вихорева же страстность героини, не умеющей скрыть свои чувства, — свидетельство её недалёкого ума, потому он характеризует её словом «**простенькая**» (I, 295). Слово «простенький» Островский в «Материалах для словаря русского народного языка» толкует как «дурачок», сопровождая его пометкой «учтивое» (X, 509). Вихорев прямо не называет Дуню дурочкой, но знает, что «с такой женой нельзя в столицу показаться» (I, 295). А вот проницательный Максим Русаков уверен, что над дочерью его, девушкой простой, невоспитанной, родные и знакомые Вихорева «все будут смеяться… как над дурой», а потому не соглашается отдать Дуню «на такую «каторгу» (I, 306)

Будучи дочерью очень богатого купца, Дуня говорит о себе, что она «девушка **простая**» (I, 315), имея в виду свою открытость, необразованность, бесхитростность, неумение общаться с представителями дворянского сословия, отсутствие светского воспитания. Однако «простота» Дуни не означает отсутствия ума — героиня умна сердцем. Н. А. Шалимова пишет о том, что «не примитивность, не элементарность, а именно подлинность внутреннего мира означает простоту» героинь драматурга, что «*простые души* Островского не склонны ни к каким сложным “подтекстовым” формам человеческого общения. Они естественны и правдивы в каждом своём жесте, взгляде, слове, интонации — в каждом душевном движении»[1]. По мнению А. И. Журавлёвой, человек «простого сознания» выступает в пьесах драматурга в роли героя-идеолога[2]. Действительно, если рассматривать «конфликт этой пьесы не внутри семьи, а во внешнем мире,

---

[1] *Шалимова Н. А.* Человек в художественном мире А. Н. Островского. Ярославль, 2007. С. 48.

[2] *Журавлёва А. И.* А. Н. Островский-комедиограф. С. 47.

столкновение людей народной морали с дворянским прожигателем жизни»[1], то можно утверждать, что Дуня Русакова, Ваня Бородкин, Максим Русаков являются носителями «Божьего слова», то есть, в контексте творчества драматурга, «правил поведения, предписываемых религией»[2], носителями народной нравственности и житейской мудрости.

Герои пьесы «Не в свои сани не садись» Максим Русаков, его дочь Дуня, Ваня Бородкин представляют народную духовную культуру в её «чистом», неискажённом виде. В этом смысле их духовный потенциал является своеобразный «камертоном» для нравственной оценки всех персонажей будущих пьес драматурга, потому именно с этой пьесы и начинается народный театр Островского.

---

[1] *Журавлёва А. И.* «Не в свои сани не садись» // А. Н. Островский: Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 282.

[2] *Ашукин Н. С., Ожегов С. И., Филиппов В. А.* Словарь к пьесам А. Н. Островского. М, 1993. С. 195.

В. В. Тихомиров *(Кострома)*

Опыт комментария к комедии А. Н. Островского «Бедность не порок»*

В отличие от прежних пьес Островского, печатавшихся первоначально в периодических изданиях (преимущественно в «Москвитянине»), комедия в трёх действиях «Бедность не порок» была опубликована в январе 1854 г. (цензурное разрешение от 23 декабря 1853 г.) отдельным изданием, поскольку автор не смог договориться о сумме гонорара с издателем журнала М. П. Погодиным. Творческая история комедии и сравнение её разных редакций подробно изложены Н. П. Кашиным[1]. Достаточно подробный комментарий к комедии «Бедность не порок» был дан Э. Л. Ефременко в первом томе 12-ти томного собрания сочинений А. Н. Островского (1974 г.), на него мы опираемся с некоторыми дополнениями и исправлениями. Рукописные источники текста комедии: черновые наброски (РГБ), черновой автограф (РГБ), писарская копия с авторскими поправками (ИРЛИ), писарская копия, одобренная театральной цензурой для представления в Александринском театре от 17 декабря 1853 года (СПбТБ), театральная писарская копия — режиссёрский экземпляр Малого театра, датированная 20 января 1854 года (ММТ).

Свою задачу автор комедии видел в том, чтобы соединить «высокое с комическим»[2]. В качестве примера Островский упоминает именно «Бедность не порок». Этой мысли соответствует более позднее высказывание драматурга: «Реальное получило преобладание, но оно не исключило и возвышенного лиризма <…>. Реальное не значит низменное, реальное значит правдивое,

---

© Тихомиров В. В., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] *Кашин Н. П.* Этюды об А. Н. Островском. Т. 2. М., 1912.

[2] *Островский А. Н.* Письмо к М. П. Погодину 30 сент. 1853 г. // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1953. Т. 14. С. 39.

верное, но ведь и лиризм, и возвышенные чувства существуют в человеке, значит, и они реальны»[1]. Жанр «Бедности не порок» традиционно определяется как «народная комедия» (А. И. Журавлёва) на основании того, что вся образная структура этой пьесы подчинена стремлению художественно осмыслить сущность народной культуры, народных характеров. У этой комедии имеется своё неповторимое качество, определяющее её жанровую специфику: её можно назвать «святочной комедией» по аналогии с рождественскими рассказами Ч. Диккенса, известными в России с 1840-х годов. В комедии «Бедность не порок» не только сюжет связан со святками, но и благополучный, традиционный для святок финал.

Комедия «Бедность не порок» была написана довольно быстро: задуманная, судя по черновым записям драматурга, в июле 1853 года, начата в августе, к концу октября была завершена, а в ноябре Островский читал её друзьям и знакомым у себя дома и по всей Москве. В начале декабря пьеса была послана в Петербург Ф. А. Бурдину с просьбой провести её через театральную цензуру и похлопотать о постановке в Александринском театре. В конце декабря того же года Островский специально съездил в Петербург, чтобы ускорить подготовку спектакля, читал пьесу актёрам Александринки, очень хотел, чтобы комедия была поставлена в январе, во время святок, поскольку именно в эти дни происходит действие «Бедности не порок». Однако в Петербурге премьера пьесы состоялась только в сентябре 1854 года в отсутствие автора, зато в Москве его пожелания сбылись: комедия была впервые поставлена вскоре после святок, 25 января 1854 года, с успехом шла в Малом театре вплоть до масленицы и в дальнейшем стала одной из самых репертуарных пьес Островского.

Отношение актёров Малого театра к новой пьесе Островского оказалось неоднозначным. Поклонники «высокой комедии» (А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя), например, М. С. Щепкин, И. В. Самарин, С. В. Шумский, не приняли бытовой, как им казалось, сниженный характер содержания пьесы «Бедность не порок»,

---

[1] *Островский А. Н.* [Дополнения к театральным запискам] // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1952. Т. 12. С. 318—319.

большинство же артистов, прежде всего П. М. Садовский, с энтузиазмом восприняли новаторскую комедию.

За спектакли «Бедности не порок» Островский впервые стал получать гонорар, правда, незначительный: двадцатую часть от двух третей выручки. Таковы были порядки в императорских театрах.

Комедия «Бедность не порок» вызвала оживлённую дискуссию в литературной и театральной критике, которая продолжалась в течение нескольких лет. Почти всеобщее одобрение публикой изображённых в комедии народных характеров, русского быта, народного творчества подогревалось состоянием патриотического подъёма, связанного с Крымской войной, во время которой пьеса была написана и ставилась в театрах. В дискуссии достаточно чётко определились альтернативные суждения «за» и «против» новой комедии Островского.

Участники так называемой «молодой редакции» «Москвитянина» высоко оценили комедию. Самым восторженным сторонником «нового слова» Островского (он же был и автором этой формулы) стал А. А. Григорьев, выразивший свой энтузиазм, особенно по отношению к характеру Любима Торцова в исполнении П. М. Садовского, в оде «Искусство и правда»[1]. Григорьев горячо одобрил созданные Островским художественные образы, потому что в них — русская правда, православные традиции, широта характеров, нравственная глубина: «Но эта правда не похожа / На правду прежнюю ничуть; / Она простее, но дороже, / Здоровей действует на грудь <…> / Великорусская на сцене жизнь пирует, / Великорусское начало торжествует, / Великорусской речи склад / И в присказке лихой и в песне игреливой, / Великорусский ум, великорусский взгляд — / Как Волга-матушка, широкий и гульливый».

Более подробный анализ новой комедии Островского от имени сочувствующих драматургу литераторов дал Е. Н. Эдельсон[2]. Рецензент объясняет причины обращения автора комедии к

---

[1] «Москвитянин». 1854. Т. 1. № 3—4. Смесь. С. 79—80.

[2] *Э-н Е.* [Эдельсон Е. Н.] «Бедность не порок», комедия А. Н. Островского // Москвитянин. 1854. Т. 2. Март. № 5. С. 1—18.

изображению купечества. В этом сословии «встречаются все формы жизни и обычаев, выработавшихся в нашем отечестве». Примером неоднозначного русского характера, по мнению Эдельсона, явился в комедии Любим Торцов, в котором «сохранилось ещё много дорогих человеческих свойств, которые не допустили его дойти до преступлений и по временам, в торжественных случаях, вспыхивают с такою свежестью и яркостью, что способны дать урок иному весь век безукоризненному человеку». «Светлая сторона комедии» — в обилии найденных в купеческом быту характеров, однако Островский нашёл в нём «другое зло»: «Это фальшивая цивилизация, подражание внешним формам и привычкам образованного класса, в свою очередь заимствованным».

Эдельсон одним из первых обратил внимание на новую, необычную особенность авторской позиции Островского — противостояние двух культур, русской патриархальной и внешне соблазнительной, но несущей разрушительные для человека последствия европейской, воспринятой поверхностно и поэтому бесплодной.

В противовес положительной оценке комедии «Бедность не порок» «москвитянинцами» западники оценили новое произведение Островского негативно, прежде всего, очевидно, по причине симпатии драматурга к патриархальности. Это проявилось как со стороны радикальной партии «Современника», так и в более умеренных по своей общественной позиции «Отечественных записках».

В «Современнике» (№ 5 за 1854 г.) появилась по-настоящему разгромная статья Н. Г. Чернышевского — рецензия на отдельное издание комедии[1]. Чернышевский порицает драматурга за «неумеренную», «неудачную идеализацию» «устарелых форм» жизни, «апотеозу старинного быта». Иронически пересказывая содержание пьесы, рецензент утверждает, что «почти вся пьеса состоит из ряда несвязных и ненужных эпизодов, монологов и повествований». Критерием художественности объявлена про-

[1] [Чернышевский Н. Г.] «Бедность не порок», комедия А. Н. Островского. М., 1854 // Современник. 1854. № 5. Библиография. С. 14—24.

грессивная авторская идея, которая должна чётко проявляться в литературном тексте. По мнению критика, «ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже и в чисто художественном отношении».

Не менее строго, но более доказательно охарактеризовал комедию «Бедность не порок» сотрудник «Отечественных записок» П. Н. Кудрявцев[1]. Рецензент сосредоточился преимущественно на художественной стороне новой комедии Островского и, иронично пересказав её содержание, сделал неутешительные выводы относительно её достоинств. Критик находит в пьесе уступку низким народным вкусам, персонажи, по его мнению, в основном сочинённые лица, отсутствует настоящий драматический конфликт, потому что страдающие герои (Митя и Люба) не борются, остаются покорными. «Что за драматическая пьеса, в которой нет действия, или где выдают за действие то святочные и маскарадные потехи, то идиллические картины, то глупые причуды бесхарактерных людей, которые сами не знают, чего хотят, то, наконец, выходки пьяных нахалов», — подчёркивает Кудрявцев. Действующие лица — «говорящие куклы», особенно слабы, по мнению рецензента, женские характеры, представляющие идеал женщины без личности (Пелагея Егоровна и Люба). Да и Митя — «женоподобие в мужском образе». Гордей Торцов непредсказуем в своём поведении, Любим слишком откровенно выражает авторскую идею. Обыгрывая ставшую широко известной мысль А. А. Григорьева о «новом слове» драматурга, Кудрявцев иронически констатирует, что «новое слово» — бедность не порок, а пьянство — добродетель.

Из всех персонажей комедии рецензенту наиболее удачным показался Африкан Коршунов, внешне вполне приличный человек, натура цельная, убедительная, соответствующая среде. Принадлежа грубой действительности, Коршунов вполне логично хочет купить любовь. Критик находит в комедии «Бедность не порок» не новое, а «последнее слово» старого направления в рус-

---

[1] [Кудрявцев П. Н.] Новые книги («Бедность не порок», комедия в трёх действиях А. Н. Островского. М., 1854 // Отечественные записки. 1854. Т. XCIV. № 6. Июнь. Отд. IV. С. 79—101.

ской литературе, когда «грязные стороны действительности» «возведены в достоинство идеалов». Очевидно, здесь намёк на традиции натуральной школы, впрочем, несправедливый. Критик «Отечественных записок» констатирует у автора комедии упадок художественного вкуса и советует ему выйти из того тесного круга, в который он заключил своё творчество.

Сторонники Островского, «москвитянинцы», не оставили без ответа критические суждения «западнических» петербургских журналов. Б. Н. Алмазов («Москвитянин». 1854. Т. 4. № 13) и Е. Н. Эдельсон («Москвитянин». 1854. Т. 4. № 14) выступили в защиту новаторства Островского — автора комедии «Бедность не порок» и против мнений Н. Г. Чернышевского и П. Н. Кудрявцева.

По отношению к комедии «Бедность не порок» высказывались мысли о том, что она производит различное впечатление как литературное произведение и как сценический спектакль. Театральные обозреватели нередко, отмечая «несостоятельность» комедии с литературной точки зрения, подчёркивали её достоинства на сцене (например, рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» в статье о спектакле в Александринском театре 22 сентября 1854 года). Восприятие пьесы во многом зависело от актёров, исполнителей, и не случайно драматург такое большое внимание уделял собственной работе с артистами. Особая ответственность падала на исполнителя роли Любима Торцова, который в значительной степени определял смысл всего спектакля. Сам Островский, многие зрители, театральные рецензенты высоко ценили в этой роли П. М. Садовского. И. И. Панаев в статье «Садовский в Петербурге» отметил: «Роль Любима Торцова есть торжество Садовского, вся сила, глубина и широта его таланта являются здесь во всём величии <…>. Счастлив писатель, нашедший такого истолкователя и исполнителя своих произведений, такое счастье не всем выпадает на долю; счастлив в свою очередь и актёр, нашедший писателя, доставившего ему возможность обнаружить перед публикою всю силу, великость и разнообразие своего таланта!»[1]. По своему смыслу это высказывание одного из редакто-

[1] *Панаев И. И.* Садовский в Петербурге // Современник. 1857. № 6. Смесь. С. 282—292.

ров «Современника» явно шло вразрез с оценкой комедии, данной прежде Н. Г. Чернышевским.

Новый всплеск интереса к комедии «Бедность не порок» возник в 1859 году в связи с выходом двухтомного собрания сочинений А. Н. Островского, изданного Г. А. Кушелевым-Безбородко. Снова критики принципиально разошлись в отношении к пьесе. Профессор-филолог Н. П. Некрасов, подобно П. Н. Кудрявцеву, осудил творчество Островского с эстетической точки зрения[1]. О комедии «Бедность не порок» рецензент пишет: это «…лжедрама между четырьмя лицами <…>. Где же комедия? Неужели в одной пошлой обстановке, а не в лицах, не в действии и не в идее произведения? Неужели весь комизм его заключается в глупых фразах и песнях Разлюляева, в разудалых манерах Анны Ивановны, в безобразнейшем маскараде медведя с козою? Всё это гадко, отвратительно, но отнюдь не смешно». Успех комедии в публике Н. П. Некрасов объясняет исключительно мастерским исполнением актёров, особенно П. М. Садовского: «Г. Садовский сделал то, что все едут в театр смотреть не комедию г. Островского, а г. Садовского в роли Любима Торцова. Но следует ли отсюда заключать, что Любим Торцов — лицо истинно художественное? Нисколько — Любим Торцов, отделённый от игры г. Садовского, не имеет никакого драматизма, ничего комического в самом произведении». Опять перед нами констатация несоответствия в восприятии литературного произведения и театрального спектакля.

Сотрудник «Отечественных записок» Н. С. Назаров в рецензии на двухтомник сочинений А. Н. Островского упрекнул драматурга в идеализации патриархальной старины и отсутствии устойчивого мировоззрения[2]. Он, как и Н. П. Некрасов, утверждает, что «вся пьеса держится одною ролью Любима Торцова, и то <…> благодаря удивительной игре г. Садовского». Рецензент

---

[1] *Некрасов Н. П.* Сочинения А. Островского. 2 тома. СПб., 1859 // «Атеней». 1859. Ч. II. № 8. С. 458—499.

[2] *Н., Н.* [Назаров Н. С.] Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859 // Отечественные записки. 1859. Т. CXXL. Июль. № 7. Русская литература. С. 1— 27; Август. № 8. Русская литература. С. 86—113.

одобрительно оценил язык всех персонажей комедии, «созданием которого автор может по справедливости гордиться и который он выработал до поразительного совершенства и естественности».

Оценка комедии «Бедность не порок» А. В. Дружининым[1] оказалась более объективной по сравнению с другими рецензентами. Критик не стремится извлечь какую-либо авторскую тенденцию из пьесы, а подчёркивает её художественные достоинства, в то же время не закрывая глаза и на просчёты драматурга. В «Бедности не порок» он констатирует «новый сценический триумф», но и неоспоримые «недостатки постройки»: «слишком крутую и прихотливую развязку <…>. Во множестве сцен и подробностей разлита поэзия <… > здоровая и сильная, от которой Русью пахнет». Особенно выделяется «святочный вечер в доме Торцова», — «простая и близкая нам поэзия». В целом отношение сторонника артистической критики к творчеству Островского было наиболее верным и адекватным. Дружинин согласен с мнением о «новом слове» в драматургии Островского, подчёркивая, что драматург нашёл «положительную и светлую сторону простой русской жизни», «русского купеческого быта».

Подобное понимание смысла комедии «Бедность не порок» и в целом новаторства Островского-драматурга не могло удовлетворить радикальную критику, стремившуюся использовать его творчество в социальных обличительных целях. Это относится прежде всего к статье Н. А. Добролюбова «Тёмное царство»[2]. В отличие от более ранних прямолинейных и категоричных суждений Чернышевского, Добролюбов использовал тонкий стратегический приём при характеристике этой комедии, как и остальных «славянофильских» пьес: он воспользовался их содержанием, чтобы сделать необходимые для себя выводы. Критик констати-

---

[1] [Дружинин А. В.] Сочинения Островского. Два тома. СПб.: 1859 // Библиотека для чтения. 1859. № 8. Отд. III. С. 1—42.

[2] *-бов Н.* [Добролюбов Н. А.] Тёмное царство (Сочинения А. Островского. Два тома. СПб.: 1859) // Современник. 1859. Т. LXXVI. № 7. Современное обозрение. С. 17—78; Т. LXXVII, № 9. Современное обозрение. С. 53—128.

ровал в творчестве Островского противоречия между стремлением к изображению истины и «отвлечёнными» (патриархальными) взглядами автора, его «временными воззрениями», причём, по его мнению, «чувство художественной правды постоянно спасало» драматурга. Мысль о противоречии объективного смысла произведения и авторской позиции в нём, о преимущественном обличении Островским «тёмного царства» и самодурства явно шла вразрез с преобладающим пониманием комедии «Бедность не порок» зрителями и более объективными критиками.

В комментарии нуждаются некоторые устаревшие или простонародные слова, встречающиеся в комедии, а также многочисленные (свыше двадцати) фрагменты исполняемых персонажами песен. В определении источников песен мы опирались на работу Г. Т. Синюхаева «Островский и народная песня»[1], с некоторыми уточнениями по 12-томному изданию Собрания сочинений А. Н. Островского (Т. 1. М., 1974). Примечания приводятся в порядке, определяемом развитием действия в пьесе: «конторка» — высокий письменный стол с наклонной доской, за которым работают стоя; «Бова Королевич» — русская богатырская повесть, издавалась часто в виде лубочной сказки; «Красоты её не можно описать…» — слова из народной песни «Как за реченькой слободушка стоит…» (Соболевский А. И. Великорусские народные песни. Т. 2. СПб., 1896. № 440); «разные прелести делать» — прельщать чем-нибудь соблазнительным; «враг его смущает» — соблазняет нечистая сила, чёрт; «планида» — судьба, предначертание свыше; «Любить друга можно, нельзя позабыть…» — слова из народной песни «Никак невозможно без печали жить…» (Якушкин П. И. Сочинения. СПб., 1884. С. 604); «Что на свете прежестоко?» — вариант народной песни (Соболевский А. И. Великорусские народные песни. Т 3. СПб., 1897. № 386); «Одна гора высока…» — народная плясовая песня (Соболевский А. И. Т. 4. СПб., 1898. С. 25—26); «Нет-то злей, постылее…» — слова песни сочинил Островский, музыку написал

[1] Известия Академии наук. Отделение русского языка и словесности 1923 г. Т. 28. Л., 1924.

композитор В. М. Кажинский (Г. Т. Синюхаев, с. 23); «Ух! Как гусара не любить!» — плясовая припевка, источник которой неизвестен (Г. Т. Синюхаев, с. 15); «Размолодчики вы молоденькие…» — несколько вариантов этой песни опубликованы в сборнике А. И. Соболевского (Т. 2. С. 59 —64); «кургузая» — куцая, короткохвостая; «Уж и как это видно…» — песня напечатана в «Сказаниях русского народа» И. П. Сахарова (Т. 1. Кн. 3. 3-е изд. СПб., 1841. С. 210 —211). Островский мог слышать её в исполнении Л. П. Никулиной-Косицкой или Т. И. Филиппова; «Летал медведь по поднебесью…» — эту шуточную песню Островский, по-видимому, знал сам (см.: Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 16-ти т. Т. 14. М., 1953. С. 64), публикации её в сборниках не указаны; «Ах, бей в доску!» — первая часть — плясовая свадебная песня (см.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938. С. 290; вторая часть — шуточная припевка (см.: Смоленский этнографический сборник. Т. 4. СПб., 1898. С. 497); «кругла, да не девка, с хвостом, да не мышь» — репа (вариант — редька); «Вечор девки…» — Соболевский А. И. Т. 7. СПб., 1902. С. 43 —46; «Не цветочек в поле вянет…» — по мнению Синюхаева, песня сочинена самим Островским под влиянием песен А. В. Кольцова (Известия Академии наук. Отделение русского языка и словесности. 1923. Т. 28. С. 24); «бурнус» — пальто-накидка; «ломбард» — кредитное учреждение, где деньги выдают под залог вещей; «в частном доме не ночёвывал» — не подвергался аресту или заключению; «Шпилен зи полька…» (нем.) — играйте польку (танец); «Пей под ножом Прокопа Ляпунова!» — цитата из пьесы Н. В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Шуйский», акт пятый; «на лихачах с градом закатывал» — с громким стуком колёс по мостовой; «талер» — денежная единица, отсюда — «доллар»; «скоморох» — уличный музыкант, потешник; «артикулы» — здесь: шутливые приёмы, фокусы; «За реченькой, за быстрою…» — слова из народной песни «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет…» (см.: Соболевский А. И. Т. 2. С. 216); «Эх, тряхону ль я старину…» — стих о Фоме и Ярёме, переделанный из «Повести о двух братьях Ерёме и Фоме» (см.: Русская песня. Ч. 1. Лубок. М., 1939.

С. 54); «Ах, вожжи во Калуге…» — плясовая припевка (варианты см.: Новейший российский избранный песенник. СПб., 1819); «Сей, мати, мучицу…» — обрядовая народная песня (см.: Сахаров И. П. Сказания русского народа, с. 13); «Сидит воробей…» — святочная песня (см.: Сахаров И. П. Сказания русского народа, с. 15); «Как уж наши молодцы…» — вариант скоморошьей песни (см.: Орлов А. И. А. Н. Островский и фольклор Ивановской области. Иваново, 1948. С. 26—28); «Ах, патока, патка…» — начало распространённой у торговцев патокой песни (Соболевский А. И. Т. 4. С. 526); «Как у нас-то козёл…» — песня записана Островским (см.: Шейн П. В. Народная песня и Пушкин // Ежемесячные сочинения. 1900. № 5 — 6. С. 93); «А кто у нас холост…» — полный вариант песни известен в записи С. В. Максимова (Ласточка. 1884. № 4. С. 34); «Поблёкнут все цветики во саду…» — песня записана Островским и помещена им в сборнике К. П. Вильбоа «Русские народные песни» (СПб., 1860. № 1, «Свадебная»); «Ты родимая моя матушка…» — песня записана Островским и опубликована в сборнике К. П. Вильбоа (№ 2, «Свадебная»); «в хлопочках берегла» — холила, лелеяла (хлопочки — мягкая пакля, вата); «Один ведёт за рученьку, другой за другу, третий стоит, слёзы ронит, любил, да не взял» — строки из песни «Ломал мальчик черёмушку…», известной в Костромской губернии (Русская лирическая песня. Сост. Владимир Бахтин. СПб., 2004. С. 515); «такие пули отливает» — говорит небылицы, обманывает; «с пальцем девять, с огурцом пятнадцать» — выражение, вышедшее из московских цирюлен: у клиента спрашивали, как он желает бриться — с огурцом за щекой для удобства бритья, или с пальцем цирюльника; «У нас дело-то сделано…» — конец свадебной песни «Кони вы мои кони, кони вороные…» (см.: Новейший российский избранный песенник. Ч. 1. СПб., 1819. С. 20).

Н. Г. Михновец *(Санкт-Петербург)*

«Не так живи, как хочется» в прижизненной критике А. Н. Островского*

При жизни А. Н. Островского вышло более сорока как газетных, так и журнальных публикаций, в которых разбиралась пьеса «Не так живи, как хочется». Выход рецензий и критических статей был обусловлен её театральными премьерами в Малом и Александринском театрах (3 декабря 1854, 12 января 1855) и неоднократными возобновлениями постановок этой пьесы на сцене (1860, 1863, 1876, 1879, 1882)[1], а также двумя её публикациями (в журнале «Москвитянин» в 1855 г., в первом издании сочинений в 1859 г.). Повышенный интерес критиков к этой драме приходится на 1855—1856, 1859—1868 гг. Чаще других критиков к «Не так живи, как хочется» обращался Ап. Григорьев (в период с 1855 по 1864 г.).

Первые семь рецензий, увидевшие свет ещё до журнальной публикации пьесы в сентябре 1855 года, были театральными. Первый отзыв появился уже 18 декабря 1854 года. По мнению её автора, пьеса характеризовалась неестественным развитием событий, неопределённостью характеров, наличием лишних сцен, обилием разговоров. Следующие публикации относятся к 1855 году. В журнале «Библиотека для чтения» рецензент, воспользовавшийся псевдонимом «Петербургский житель», дал весьма тенденциозный пересказ спектакля, неизменно подчёркивая: почти каждый герой пьесы пьёт. Случались и курьёзные случаи: в январе 1855 года критик «Отечественных записок» пересказал, не посетив спектакль, содержание пьесы на основе отчёта о её первом представлении.

В центре внимания театральных рецензий была, как правило, поэтика пьесы, в оценке достоинств произведения рецензенты

© Михновец Н. Г., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] Пьеса «Не так живи, как хочется» шла ежегодно на театральной сцене в 1854—1855, 1860—1861, 1863—1865, 1882—1883 гг.

расходились. Критик «Библиотеки для чтения» писал: «Новое произведение г. Островского растянуто до крайности, …в нём нет ни одной сколько-нибудь замечательной сцены, …в нём много рутины, нет никакого интереса и ни одной свежей или, по крайней мере, хорошо выдержанной личности»[1]. Автор, по его мнению, переходит «из ряда лучших драматических писателей в ряды… скромных неизвестностей», его драма «упала сначала на московской сцене и, конечно, не подымется и на петербургской»[2]. Н. А. Некрасов, напротив, доброжелательно отнёсся к пьесе, отметив в ней и «живые и мастерски очерченные лица», и «верность языка»: «русский склад и в жизни и в речи дан г. Островскому более, чем кому-либо из современных писателей; он обладает им спокойно и вполне, и от всех его лиц, действительно, веет русским духом»[3].

Одной из особенностей разборов пьесы «Не так живи, как хочется» стало выделение того или иного героя. Чаще всего акцентировали внимание на образе Груши. Н. А. Некрасов отмечал: «Лучше и выдержаннее всех лиц — Груша. Кажется, так и видишь её, слышишь её смех. Это настоящая русская девушка, смышлёная, даже лукавая, но с душой, — беззаботно весёлая, но с характером»[4]. Заканчивая рецензию, критик вновь вспоминает о героине: «Одно лицо Груши чего стоит! <…> Все сцены, в которых она появляется, особенно последняя, в которой она на пиру с подружками принимает Петра… прекрасны»[5]. Позднее, в 1859 году, А. В. Дружинин напишет: Груша — «верх художественного совершенства и пленительнейшее женское создание изо всех женщин нашего автора»[6].

---

[1] *Петербургский житель*. Заметки петербургского жителя // Библиотека для чтения. 1855. Т. CXXIX. Февраль. Смесь. С. 163.

[2] Там же.

[3] [Некрасов Н. А.] Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года // Современник. 1856. Т. LV. № 2. Заметки о журналах. Декабрь 1855 и январь 1856 года. С. 211.

[4] Там же. С. 211—212.

[5] Там же. С. 213.

[6] Редакция [Дружинин А. В.] Сочинения Островского и проч. // Библиотека для чтения. 1859. Т. CLVI. Август. Отд. III. Критика. С. 32.

Н. А. Некрасов сделал несколько ценных замечаний. В образе Ерёмки он предложил разглядеть «начатки какого-то мещанского Мефистофиля», которые, к его сожалению, автор не развил, вследствие чего потенциально богатый образ предстал «лицом обыденным и чуть не пошлым».

Н. А. Некрасов критически отнёсся к авторской тенденции преднамеренно сужать себя современными театральными требованиями в духе Э. Скриба. Это приводит, как полагал критик, к тому, что Островский «жертвует для них полнотой и шириной своих лиц». Некрасов призвал драматурга, ценя его дарование, дать своим силам «полный простор и свободу». Автор драмы, как считает Некрасов, не может вступать в качестве судьи: «Это дело самой жизни, самих лиц. Глядите на них прямо и открыто, и они, как в чистом зеркале, отразятся в вашем произведении. И нравственный урок скажется сам собою». По мнению Некрасова, Островскому нет нужды «с археологическим рвением гоняться за точностью русского языка; ему, менее, чем кому-либо, следует бояться выпасть из русского тона: тон этот в нём самом, в свойствах ума его»[1].

Критик «Библиотеки для чтения» О. Колядин обратился к вопросу о жанре пьесы «Не так живи, как хочется». По его мнению, Островский, написав её, закономерно перешёл от жанра комедии к жанру драмы: во-первых, «автор старался вывести на сцену народный быт, в его положительной, общепоэтической безразличности, и проследил за психологическим процессом одной из чисто народных натур»[2], во-вторых, у него, в отличие от Гоголя, нет «энергически гражданской личности»[3], «строго проведённой общественной мысли», в его драме «описательный элемент преобладает над лирическим»[4]. Рецензент, указавший на отсутствие в пьесе «Не так живи, как хочется» идеи, «гоголевско-

---

[1] [Некрасов Н. А.] Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года. С. 212—213.

[2] *Колядин О.* [Рыжов А. И.] Журналистика // Библиотека для чтения. 1856. Т. CXXXVI. Апрель. Литературная летопись. Журналистика. С. 61.

[3] Там же. С. 62.

[4] Там же. С. 65.

го смеха из-за слёз», определил её как «водевильную драму в трёх действиях» и «неоконченный этюд»[1].

В феврале 1855 года была опубликована статья А. Григорьева, в которой он писал о новом слове драматурга в пьесе «Не так живи, как хочется». Эта пьеса — «ещё более смелая по мысли, широкая по содержанию, новая по характерам, и ещё более небрежная по формам, или, лучше сказать, пренебрегающая формами»[2]. Критика, по мнению Григорьева, оказалась не готова понять эту пьесу: «новость драм Островского, в особенности — смелая новость последней его драмы, есть чувствительное оскорбление одряхлевшей критике»[3]. Григорьев настаивал: «Новое слово Островского есть самое старое слово — народность: новое отношение его есть самое старое слово — народность»[4].

В 1856 году, уже после выхода печатного текста пьесы, завязалась дискуссия. Начало положила статья Т. Филиппова. По мнению критика, автор «Не так живи, как хочется» поставил в своём произведении вопрос «о правах личного чувства и о границах сих прав»[5] и предложил его решение, а также определил, что для русской народности закон — бесстрастное начало, регулирующее внутреннюю жизнь и «ограничивающее крайнее развитие какой-либо душевной силы»[6]. В ответной статье автор из журнала «Русский вестник» заявил, что необходимо разграничивать понятия «народное» и «простонародное». С его точки зрения, «Не так живи, как хочется» — скорее простонародная драма, хотя Островский и назвал её народною[7].

---

[1] Там же. С. 56, 61.

[2] *Григорьев А. А.* Обозрение деятельности Островского и отношений к ней критики // Москвитянин. 1855. Кн. I. № 3. С. 107.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 109.

[5] *Филиппов Т.* «Не так живи, как хочется» (Народная драма в трёх действиях. Сочинение А. Н. Островского. М., 1855) // Русская беседа. 1856. Т. I. Критика. С. 76.

[6] Там же. С. 93.

[7] *Ф. Д.* Несколько слов по поводу статьи г. Филиппова в «Русской беседе» // Русский вестник. 1856. Т. 3. № 5—6. Современная летопись. С. 149.

За 1859 год были опубликованы три статьи, посвященные разбору собрания сочинений Островского и его драмы «Не так живи, как хочется», в частности. Вопросы поэтики пьесы продолжали оставаться в центре внимания критиков. Н. П. Некрасов полагал: читатель пьесы не встречает «ни одной черты в действии, которая бы относила его непременно к концу XVIII столетия, а не к половине XIX»[1], в произведениях Островского герои больше говорят, чем действуют[2]. Другой автор заявлял, что автор пьесы идеализирует патриархальность и прежде всего стремится, чтобы «высказалась его тема», и потому создал не народную драму, а «неудачную пародию на драму, диссертацию в диалогической форме»[3].

Проблема финала пьесы «Не так живи, как хочется» — центральная в прижизненной критике Островского. В 1854 году в газете «Петербургские ведомости» прозвучала мысль о резкости и быстроте переходов в поведении Петра «от бешенства к кроткой мольбе, от кротости к бешенству, от бешенства к окончательному покаянию»[4]. В 1855 году журналисты отметили неправдоподобный характер нравственных превращений героев[5].

Душевное преображение главного героя чаще всего воспринималось весьма иронически: «Пётр приходит ночью домой и пьёт. Напившись, отправляется на реку отыскать и убить жену. Через минуту возвращается и даёт слово не пить больше»[6]. Критик перечисляет обстоятельства такой перемены: встреча с какими-то незнакомыми людьми, затем звон колокола: «Тогда Пётр

---

[1] *Некрасов Н. П.* Сочинения А. Островского, 2 тома. СПб., 1859 // Атеней. 1859. Ч. II. Апр. № 8. С. 488.

[2] Там же. С. 498.

[3] *Н. Н.* [Назаров Н. С.] Сочинения А. Островского. Два тома. СПб., 1859 // Отечественные записки. 1859. Т. CXXV. Август. Русская литература. С. 92.

[4] Петербургские ведомости. 1854. № 282. 18 декабря.

[5] *З. В. и Н. И.* Русская литература. Журналистика // Петербургские ведомости. 1855. № 281. 22 дек. Позднее эта мысль в тех же выражениях была повторена *Н. Н.* в августовской статье «Отечественных записок» за 1859 г.

[6] *Петербургский житель*. Заметки петербургского жителя. С. 162.

покаялся, возвратился домой, примирился с женою и решил исправиться»[1].

Критик «Отечественных записок» увязывал особенность финала с поэтикой пьесы: развязка драмы, по его мнению, «носит на себе, кажется, самый резкий отпечаток общей неоконченности произведения»[2]. На следующий год Филиппов высказался в том же духе: совершенно неожиданная для читателя развязка с крутым поворотом — «обычная слабость» в пьесах Островского[3]. Вместе с тем критик сделал ценное, с нашей точки зрения, замечание: такие переломы встречаются в народных сказаниях.

Н. А. Некрасов счёл необходимым пояснить пристрастие драматурга к неожиданным финалам: «крутая развязка» — следствие желания Островского «угодить сценическим условиям — избежать длиннот. Желание это приводит его до торопливости и преувеличенной сжатости и тем самым не достигает своей цели. <…> Внутренне чувство зрителя не может не смутиться при внезапной перемене возвращающегося Петра, и никакая игра актёра тут помочь не может. Отчего г. Островский не захотел показать нам самую эту ночную сцену на Москве-реке, со всей её фантастической и грозной обстановкой. Сценические условия этому препятствовали; да Бог с ними с этими сценическими условиями!»[4].

В критике отмечен интерес драматурга к психологии главного героя. Колядин заметил: «Не находя для пьес своих животрепещущего содержания и обращая главное внимание на развитие характеров, ниспосланных ему воображением или наблюдательностью, г. Островский обратился к психологическим этюдам, и как бы ограничился ими в некоторых пьесах своих, прекращая драматическую нить комедии в том месте, где завершалась, по-

---

[1] Там же. С. 163. В том же духе объяснялся финал пьесы и в газете «Петербургские ведомости» (1855. № 281. 22 декабря).

[2] Петербургские заметки // Отечественные записки. 1855. Т. XCVIII. Февраль. Отд. VII. С. 174.

[3] *Филиппов Т.* «Не так живи, как хочется» (Народная драма в трёх действиях. Сочинение А. Н. Островского. М., 1855). С. 95.

[4] [Некрасов Н. А.] Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года. С. 213.

видимому, заданная им себе задача»[1]. По мнению критика, в пьесах «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», «В чужом пиру похмелье» Островскому «хотелось изобразить необыкновенный перелом в жизни или в образе мыслей русского человека, явившийся так и в такую минуту, когда его никто не чаял. И в способе изображение этого процесса постепенно замечаются значительные совершенствования. <…> В комедии “В чужом пиру похмелье” почти тот же самый внезапный перелом совершается уже естественно»[2].

В 1859 году критик Н. П. Некрасов в связи с пьесой «Не так живи, как хочется» подчеркнул: «…превращение негодяя в православно-добродетельного человека всё-таки остаётся чудом»[3]. В жанре драмы, по мнению критика, необходимо показать психический процесс, так как чудо не может мотивировать перелом в поведении главного героя. В том же году Григорьев заметил, что Петр Ильич смиряется «по крайней мере, до новой масленицы и до новой Груши»[4].

Глубокое понимание пьесы «Не так живи, как хочется» и её финала принадлежит Дружинину. Он обратил внимание на связь пьесы с самыми известными и «поразительными по своей поэзии» народными рассказами. Драматург, как он полагает, выполнил весьма сложную задачу, дав их литературную обработку, в которой оживил «всю поэзию предания, в его самобытности, с его народными особенностями». Пётр «есть истинно русский, сильный человек, равно способный на подвиги добра и на отчаянные преступления, не знающий границ в разгуле и заблуждениях, но точно так же не знающий границ в проявлениях огненного раскаяния». Пётр — «существо родственное тем сподвижникам порывистого благочестия, раскаяния и христианского милосердия, которые изображены вдохновенным пером инока Парфения»[5].

---

[1] *Колядин О.* Журналистика. С. 64.

[2] Там же.

[3] *Некрасов Н. П.* Сочинения А. Островского, 2 тома. СПб., 1859. С. 491.

[4] *Григорьев А. А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. А. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 71.

[5] Редакция [Дружинин А. В.] Сочинения Островского и проч. С. 32.

Добролюбов дал свой пересказ финала пьесы, он воспринял главного героя драмы «Не так живи, как хочется» как самодура. Григорьев с такой трактовкой не согласился: «В Петре Ильиче далеко не самодурство существенная сторона характера»[1]. По мнению М. М. Достоевского, в финале у Петра «оставалось только два выхода из положения: утопиться или зажить новой жизнью»[2].

Григорьев в статье 1864 года назвал пьесу «Не так живи, как хочется» «высоко поэтической вещью», отличающуюся «широким размахом», «поэзией типов» и «бытовых подробностей»[3]. Вместе с тем критик определил её как одну из «недоделаннейших по выполнению драм Островского»: в ней проявился «недостаток смелости» драматурга в изображении народного быта[4]. Излишняя же осторожность Островского «сузила размеры драмы и лишила её густых красок»[5]. Однако задачу восполнить этот недостаток должен и может решить театр. Драма «Не так живи, как хочется», писал критик, «может быть воссоздана сценически во всей яркости при пособии музыки и блестящей обстановки»[6].

Именно Григорьев впервые обратил внимание на важнейшую роль масленицы в драме, и он справедливо настаивал: масленица должна «господствовать»[7] на сцене. Масленица — «один из многих, притом наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе ещё присущего нам язычества, пора полнейше плотской разнузданности. <…> С ударом нашего постного колокола к заутрене нечистые силы исчезают. Но до этой минуты тёмное божество с его тёмным весёлым и диким загулом — всевластно» [8].

---

[1] *Григорьев А. А.* После «Грозы» Островского // Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 98.

[2] *Достоевский М.* «Гроза» // Светоч. 1860. № 3. Критическое обозрение. С. 12.

[3] *Григорьев А. А.* Русский театр в Петербурге. (Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы каждому по заслугам) // Эпоха. 1864. № 3. Март. С. 230.

[4] Там же. С. 230, 231.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 231.

[8] Там же. С. 230—231.

Заметим, представление Григорьева о финале пьесы по сравнению с уже высказанным в 1859 году мнением изменилось.

В газетных и журнальных статьях 1864 года Е. Н. Эдельсона, В. Александрова (В. А. Крылова), А. Н. Баженова[1] вопрос об особенности финала пьесы остаётся в поле внимания, однако уже не рассматривается как проблемный.

Во второй половине 1860-х гг. наиболее интересную интерпретацию пьесы предложил критик А. М. Скабичевский. Он полагал, что драма «Не так живи, как хочется» стоит в творчестве Островского особняком: драматург взялся за сюжет, содержание которого изначально охватывает жизнь шире и глубже, и не воплотил это содержание. С другими драматическими вещами Островского подобное, по мнению критика, не произошло: в них сюжеты отвечали тому ограничению, которое драматург для себя избрал[2].

Главный герой пьесы «Не так живи, как хочется» не вмещается в рамки семейного круга. Он захвачен «рядом неудовлетворённых страстей», требующих выхода, его тянет «на какой-то широкий простор, на что-то праздничное, шумное, полное жизни и движений»[3]. И он впадает в «дикий» разгул «вырвавшихся на волю страстей». Явление подобного рода хорошо знакомо русскому народу.

В качестве претекстов произведения Островского критик называет «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о Горе-Злочастии». Народ, пишет Скабический, приводит своих героев через разгул к раскаянию, при этом герой не возвращается в семью, он находит приют в монастыре. Скабичевский указывает на философский смысл такого исхода: монастырь является местом «об-

---

[1] *Эдельсон Е. Н.* Русская литература // Библиотека для чтения. 1864. № 1; *Александров В.* Театральная хроника // Петербургские ведомости. 1864. № 246. 29 октября; *Баженов А. Н.* Сочинения и переводы: в 2 т. М., 1869. Т. I. С. 376. Впервые: Театральные афиши и антракт. 1864. № 205. 16 ноября.

[2] А. М. Скабический в качестве этого ограничения имеет в виду «анализ семейных начал», предпринимаемый Островским от пьесы к пьесе.

[3] *Скабичевский А.* Живая струя. (Вопрос о народности в литературе) // Отечественные записки. 1868. Т. CLXXVII. Апрель. Критика. С. 174.

щественного служения, выше, идеальнее которого народ не может себе представить»[1]. Есть, отмечает критик, и другие возможности: это раскольничий скит, пустынь, странническая жизнь по святым местам.

Герой пьесы Островского не может уместиться в узкие семейные рамки: в нём «кипят богатые силы». И, по Скабичевскому, это «прекрасный сюжет для трагедии» шекспировского размаха. Однако Островский финал пьесы решает в пределах мещанской морали. В результате глубокий смысл народной легенды утрачен, подменён «ходячей моралью». И Скабичевский упрекает Островского в том, что тот не взял народную легенду «в её чистом и глубоко философском виде»[2].

В 1870—1880-е гг. уже не появилось интересных статей, посвященных драме «Не так живи, как хочется». Однако именно в эти годы она находит отзвук в художественной литературе: в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского (образ Дмитрия Карамазова) и во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого (образ Никиты).

---

[1] Там же.

[2] Там же. С. 177.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

К. Ю. Зубков *(Санкт-Петербург)*

Островский, «обличительная» драматургия и цензура Третьего отделения*

В начале царствования Александра Второго всеобщее недовольство положением дел в стране, объединившее носителей самых разных идеологических установок, вызвало к жизни так называемую «обличительную» литературу, ставившую своею целью изображение пороков общественного устройства России. Среди излюбленных «героев» литературных «обличителей» были чиновники-казнокрады. Подобного рода сочинения не могли не привлечь внимания цензурного ведомства. Отношения литературных «обличителей» и цензоров, однако, ни разу не становились причиной специального исследования. Наиболее подробные материалы для изучения предоставляет историку литературы фонд драматической цензуры Третьего отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, хранящийся в Российском государственном историческом архиве. Именно на материалах этого фонда основано наше исследование. В связи со специфическим характером этих источников мы будем анализировать исключительно пьесы «обличительного» характера[1].

В отличие от обычных цензурных комитетов, драматическая цензура фактически осуществлялась не группой чиновников, а всего лишь двумя-тремя лицами. Во второй половине 1850-х го-

---

© Зубков К. Ю., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] См. подробнее об этих пьесах: *Лотман Л. М.* А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961. С. 191—244; *Тунимановъ В. А.* Сатирическая драматургия 1860-х годов. М. Е. Салтыков-Щедрин // История русской драматургии (Вторая половина XIX — начало XX в.) / отв. ред. Л. М. Лотман. Л., 1987. С. 223—267; *Журавлёва А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 144—147.

дов, в эпоху литературных «обличений», этими лицами были цензор драматических сочинений И. А. Нордстрем и руководители Третьего отделения А. Е. Тимашев и Л. В. Дубельт (последний управлял и Третьим отделением, и Корпусом жандармов). Эти чиновники по-разному относились к обличительной литературе: Нордстрем одобрял обличительную литературу, а Тимашев относился к ней отрицательно. Судя по всему, цензор Нордстрем считал общественное мнение важным для интересов правительства, а потому был готов допустить резкую критику старых порядков со сцены, чтобы поддержать введение порядков новых. Напротив, его начальники были склонны попросту запрещать любые отрицательные отзывы о чиновничестве со сцены. Нордстрему подчас удавалось манипулировать мнением вышестоящего начальства: Тимашев, и тем более Дубельт, не мог вникать во все подробности цензурования спорных произведений, а потому мог, судя по приёмам Нордстрема, разрешить очередную пьесу, если ему сообщали, что подобная пьеса уже была запрещена. Однако Нордстрем далеко не всегда мог самолично разрешить показавшуюся ему подходящей для сцены пьесу: ему постоянно приходилось иметь в виду мнение начальства.

«Обличительная литература», как полагали современники, началась с «Губернских очерков» М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина). Среди составивших этот цикл произведений нет ни одной большой пьесы, но есть несколько сочинений, которые ставились на сцене. Рассказ «Прошлые времена», первое из попавших на рассмотрение цензуры обличительных произведений, был запрещён Нордстремом 2 декабря 1856 года. Очевидно, сама возможность разрешить это произведение не могла прийти в голову цензору: «Обыкновенное чтение этих рассказов грустно; слышать же их со сцены должно быть ещё безотрадно»[1]. В следующем году, однако, ситуация изменилась. Резкие обличительные сцены Щедрина запрещались для сцены, однако более мягкие и юмористические уже казались допустимыми. 21 октября без объяснения причин цензор запретил «Утро Хрептюгина»[2], а 30 октября — сцены «Просители». Как и годом ранее, цензора смутила непривычность

[1] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 33. Л. 123.
[2] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 127.

пьесы, причём на сей раз неожиданным казался уже не факт изображения на сцене взяточничества, а масштабность показываемых преступлений: «На русской сцене не было ещё примера, чтобы губернатор представлен был с невыгодной стороны в административном отношении; впрочем, автор, выставляя в нём плохого администратора, нисколько не унижает характера его как человека, и притом нет повода полагать, что автор имел при этом в виду какую-нибудь личность»[1].

Уже в этом отзыве Нордстрем пытался сформулировать идею произведения так, чтобы оно всё же имело шансы получить разрешение — показательна его оговорка относительно авторского отношения к герою. В данном случае, впрочем, ему не удалось добиться разрешения Тимашева.

Однако в то же время были разрешены к постановке ещё две сцены Щедрина, который стремительно становился одним из наиболее популярных русских писателей: «Рассказ г-жи Музовкиной», переделанный для сцены Н. И. Куликовым, и «Провинциальные оригиналы», переделанные известным артистом императорских театров П. И. Григорьевым[2]. Нордстрем объяснял возможность постановки второй из указанных сцен с помощью ссылки на прецедент: «Представление подобных лиц со времени “Ревизора” Гоголя уже не новость для нашей сцены»[3].

Безоговорочно была запрещена только пьеса «Смерть Пазухина», сатирический масштаб которой Нордстрем, судя по отзыву, счёл совершенно неприемлемым: «Лица, представленные в этой пьесе, доказывают совершенное нравственное разрушение общества»[4].

Намного более серьёзным вызовом для драматической цензуры оказались крупные пьесы на обличительные темы. По отношению к ним цензура руководствовалась теми же мотивами: с

---

[1] Там же. Л. 134.

[2] См.: Там же. Л. 122, 141—141 об. Сцены разрешены, соответственно, 6 октября и 6 ноября. Вторая из них была также разрешена для Харьковского театра 8 июля 1858 г. (см.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 35. Л. 79).

[3] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 141. Название комедии Гоголя в рукописи подчеркнуто рукой Нордстрема.

[4] Там же. Л. 140.

одной стороны, обличительная тематика казалась очень непривычной и опасной, а с другой, перспективной с точки зрения возможного взаимодействия общества и государства. Наиболее значительной пьесой, которая по тематике соотносится с «обличительной» драматургией, было «Доходное место» А. Н. Островского[1]. В цензуру, однако, она попала уже после рассмотрения комедии Н. М. Львова «Свет не без добрых людей». Нордстрем писал о ней в своем рапорте от 27 февраля 1857 года: «Комедия эта, в которой выставлен бедный чиновник, устоявший твёрдо пред соблазном нажиться взятками, вызвана пьесою графа Соллогуба “Чиновник”, в которой изображён достаточный чиновник, презирающий взяточничество»[2].

Обнаруженный цензором в пьесе смысл, видимо, казался Нордстрему вполне благонамеренным, однако многочисленные описания казнокрадства и разврата чиновничества, а также упоминания о крестьянском вопросе были им вычеркнуты[3]. Однако уже 4 марта на рассмотрение цензуры попала пьеса В. Р. Зотова «Последние философы, или Новый генерал-губернатор». Нордстрем, явно недовольный чрезмерно критичным тоном этого произведения, завершил рапорт словами: «Пьеса исполнена грязных и унизительных сцен; в ней высказано столько безнравственности и подлости как в должностных лицах, так и в высших властях, что зритель, подавленный тягостным впечатлением, не в состоянии будет за эту пытку вынести какую-либо нравственную пользу»[4].

Сотрудники Третьего отделения были обескуражены наплывом обличительных сочинений и неопределённостью государственной политики, а потому боялись запрещать даже такую пьесу: за решением судьбы этого произведения они обратились к

---

[1] См.: *Бабичева Ю. В.* Комедия А. Н. Островского «Доходное место» и обличительная литература 50-х годов // Уч. зап. Оренбургского гос. пед. ин-та им. В. П. Чкалова. Серия историко-филологических наук. 1958. Вып. 13. С. 243—284; *Зубков К. Ю.* Финал комедии А. Н. Островского «Доходное место» и русская комедия о чиновниках // Поэтика и компаративистика: сборник научных статей. Коломна, 2008. С. 32—44.

[2] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 39.

[3] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 47. Л. 306—312.

[4] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 45.

императору, который, судя по помете на рапорте, и принял окончательное решение. После этого чиновники Третьего отделения уже не прибегали в случаях с новыми обличительными пьесами к столь высокой инстанции.

Обращение к императору повлекло за собою некоторые перемены, явно нежелательные для Нордстрема. Так, Третье отделение вновь занялось разрешённой было комедией Львова «Свет не без добрых людей». 2 октября 1857 года эта комедия была ещё разрешена к постановке на Таганрогском театре[1], однако уже 18 декабря того же года была принята специальная резолюция о запрете пьесы на провинциальных театрах[2]. Вскоре после этого император лично повелел не играть эту комедию в Москве, а потом окончательно запретил её представления, не объяснив причин такого решения[3].

Нордстрем был обязан, конечно, подчиниться императорскому решению, хотя сам явно считал пьесу заслуживающей дальнейших постановок на сцене. В его докладе об этой пьесе от 28 ноября 1857 года, составленном, вероятно, для того, чтобы принять решение о её дальнейшей участи, цензор писал, что комедия уже игралась на сцене 8 раз, на постановках 15 ноября был великий князь Константин Николаевич, 21 ноября — великие князья Николай и Михаил Николаевичи, а 25 ноября — император.

Каждое представление возбуждало живейшее сочувствие публики и сопровождалось троекратным и более вызовом автора, о чём долгом считаю доложить Вашему Превосходительству»[4], — писал явно расположенный к Львову Нордстрем. После решения императора власти, однако, столкнулись ещё с одной серьёзной проблемой: оказалось, что на провинциальных театрах пьеса Львова активно ставилась, невзирая на запрет. «Свет не без добрых людей» играли в Херсоне, Киеве, Иркутске, Одессе, Киеве, Нижнем Новгороде, Таганроге, Казани и Астрахани[5], причём одесский губернатор сообщил в Третье отделение, что «из надпи-

---

[1] См.: Там же. Л. 118.

[2] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 35. Л. 43.

[3] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 2. Д. 118. Л. 5, 31, 33.

[4] Там же. Л. 3.

[5] См.: Там же. Л. 4—28.

си, сделанной на сей пьесе статским советником Нордстремом, видно, что таковая была одобрена к представлению на провинциальном театре»[1].

Таким образом, вмешательство императора привело к резкому выступлению против обличительной литературы. Именно в это время и поступило к цензору «Доходное место» Островского. 19 сентября 1857 г. Нордстрем рассмотрел это произведение и составил о нём следующий рапорт: «Василий Николаевич Жадов, образованный и благородный молодой человек, служит под начальством дяди своего Аристарха Владимировича Вышневского, человека, твёрдо придерживающегося известной рутины взяточников. Жадов, по чувству нравственности, не может принять советов своего дяди: служить, как он и все ему подобные; Жадов твёрдо решается бороться с направлением своих сослуживцев, подчинённых Вышневскому. Но трудность борьбы этой и, более того ещё, борьбы с бедностью убивает все его семейные радости и надежды и, наконец, угрозы пламенно им любимой молодой жены его оставить его и возвратиться к матери, где она пользовалась большим довольством… всё это вынуждает его просить у дяди доходного места. Но в это время в ведомстве Вышневского открылись злоупотребления и недочёты сумм и он отдан под суд. Жадов, не зная об этом, приходит к нему и просит места, “где бы мог приобресть что-нибудь”. При этом Вышневский начинает упрекать его в неуместной гордости и вместе с тем высказывает своё торжество над его падением. Это пробуждает в Жадове сознание своей слабости, и он уходит с непоколебимым решением: безропотно переносить всякого рода бедствия, как бы ужасны они ни были. В противуположность Жадову выставлен Белогубов, человек ограниченный, но подобострастный и угодливый с начальниками. Следуя их направлению, он получает место столоначальника, наживается взятками и содержит семейство своё не только в довольстве, но и в роскоши.

Автор имел целью изобразить безнравственность и невежество известного класса взяточников, справедливо возбуждающих благородное негодование к этому пороку»[2].

---

[1] Там же. Л. 28.

[2] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 113—113 об.

Нетрудно заметить, что в изложении Нордстрема пафос пьесы приближен к идеям Львова, все содержание сочинений которого сводилось к противопоставлению честных и нечестных чиновников. Из «Доходного места» практически убрано изображение семейной жизни Жадова, которое у Островского далеко не сводится к сугубо проходному эпизоду в сюжете о падении честного чиновника. Трудно сказать, действительно ли цензор так понимал Островского, однако несомненно, что именно такого Островского он считал полезным и нужным для русской сцены. Из пьесы Нордстрем вычеркнул лишь несколько грубых выражений и слова Жадова о том, что скоро общественный суд станет страшнее уголовного[1]. Однако высшее начальство с ним не согласилось, и 19 декабря (то есть почти одновременно с запретом пьесы Львова) Тимашев (видимо, по приказу Дубельта) наложил на рапорт резолюцию, запрещающую «Доходное место». В этом запрете трудно не увидеть влияние императорского решения о запрете пьесы Зотова и последующих «гонений» на обличительную драматургию.

Однако участие Александра Второго в делах цензуры было редкостью, и постепенно его решение оказалось отодвинуто на второй план. 28 апреля 1858 года Нордстрем смог добиться разрешения второй пьесы Львова. Собственно, сам цензор полагал, что в ней «нет ничего предосудительного»[2], однако его начальство потребовало от Львова заменить название комедии с «Не место красит человека, а человек — место» на «Предубеждение»[3]. Из пьесы Львова были также вычеркнуты все подробные описания взяточничества, грубые выражения и проч.[4]

Комедия пользовалась большой популярностью, особенно на провинциальных сценах[5], и оказалась удачным примером одобрения цензурой обличительного сочинения. Это создало стимул для пересмотра решения о «Доходном месте». Другим источником давления на цензуру явились многочисленные просьбы театров

---

[1] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 47. Л. 353.

[2] РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 35. Л. 54.

[3] См.: Там же. Л. 53.

[4] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 47. Л. 418—422.

[5] См., напр.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 35. Л. 79; Д. 36. Л. 16, 18.

разрешить постановку комедии Островского[1]. Наконец, со временем содержание пьесы перестало быть столь злободневным.

По этим причинам 13 июля 1863 года «Доходное место» было наконец разрешено к постановке по ходатайству автора, поддержанному авторитетом дирекции Императорских театров[2]. При этом Нордстрем опять апеллировал к прецеденту — разрешению пьесы А. А. Потехина «Мишура», цензурная история которой вообще близка к пьесе Островского: «Из представляемого у сего дела о пьесе “Доходное место” не видно основания, почему комедия эта подверглась запрещению после одобрения уже её Ценсурою. Частным же образом известно, что не нравились встречающиеся в пьесе разговоры о взяточничестве.

В марте 1862 г. Ваше Превосходительство изволили одобрить к представлению пьесу А. Потехина, совершенно одинакового содержания, под заглавием “Мишура”, запрещённую ещё в 1858 г. В видах справедливости не следует ли в настоящее время допустить представление на сцене комедии А. Островского “Доходное место”?»[3]

Только после этого «Доходное место» смогло появиться на сцене императорских, а затем и провинциальных театров.

Таким образом, в истории запрета и разрешения комедии «Доходное место» отразились противоречия, существовавшие в системе театральной цензуры и актуализировавшиеся в связи с появлением «обличительной литературы». Во-первых, это противоречие между более современными цензорами, пытавшимися использовать цензуру для выстраивания диалога между обществом и государством, и сторонниками более старых взглядов, с точки зрения которых главной целью цензуры было запрещать острые произведения. Во-вторых, это противоречие между бюрократической практикой цензуры и зачастую неожиданным проявлением высшей воли императора, вторгавшейся в эту практику. Представляется, что указанные противоречия требуется постоянно принимать во внимание при изучении российской цензуры.

---

[1] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 35. Л. 37, 155; Д. 36. Л. 123; Д. 37. Л. 7; Д. 38. Л. 42.

[2] См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 40. Л. 92.

[3] См.: Там же. Л. 91—91 об.

П. М. Тамаев *(Иваново)*

К 160 годовщине выхода в свет статьи А. А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году»

Статья А. А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» была напечатана в первом номере «Москвитянина» за 1853 год; она словно бы открывала новый литературный год, придавая отечественной словесности новою энергию, отыскивая новые пути её развития. Последнее находит своё подтверждение в нескольких фактах. Во-первых, обозрение удивляет феноменальной памятливостью и восприимчивостью критика: около полусотни русских и европейских литераторов и их произведений оживают на страницах статьи, все они — предмет напряжённой философско-эстетической рефлексии, предмет диалога Григорьева с оппонентами «молодой редакции» «Москвитянина» по вопросу о том, «какие элементы в литературе умерли или умирают». При этом Григорьев пока не обращается к мысли о том, что «живёт и жить должно»[1].

Во-вторых, критик, может быть, полнее других русских литераторов его времени ответил на веления эпохи после смерти А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Современникам Григорьева общественно-литературная атмосфера своеобразного распутья нашей словесности (историки литературы назовут 1848—1855 годы «мрачным семилетием» или «литературно-общественным безвременьем») представлялась довольно мрачной.

П. А. Вяземский её состояние определил так: «…литература наша обрекла себя на десятилетний траур по кончине Пушкина. Вдова вся сосредоточилась и сама погребла себя в утрате и скорби своей». Тем не менее критик уверен, что траур минует: «Не будем предаваться унынию и безнадёжности. Посмотрим, что скажет нам новое десятилетие»[2].

© Тамаев П. М., 2013

[1] *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967. С. 47.

[2] *Вяземский П. А.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Вяземский П. А Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 330.

Приведённые строки Вяземского завершают его обозрение «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» (1847). Начало же статьи открывается рассуждениями не менее горькими о положении сочинителя в русском обществе: «Пушкин также не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин. Понимаю это. Но если уж и он, достигнувший славы сочинительством, как бы чуждался патента на неё, то каково же другим, второстепенным сочинителям. <…> Сюда напрашивается ещё следующий рассказ. Один военный начальник строго выговаривал молодому подчинённому своему за то, что он занимается сочинениями и печатает себя в журналах. “Что это вздумалось тебе? — говорит он. — На это есть сочинители, а ты гвардейский офицер”»[1].

Своеобразным продолжением темы и по смыслу и по тону стало замечание Вяземского о положении словесности в целом: «У нас литература не слишком разнообразна и богата. Как же надеяться, чтобы она могла скоро разлиться через край и оросить дальние окрестности и оплодотворить новые жатвы? Жизнь наша пока ещё мало литературна, а литература мало жизненна. Писатели наши, за редкими исключениями, не только по старым предрассудкам общества, но и по собственным предубеждениям живут чересчур особняком. По каким-то стремлениям к худо понимаемой независимости, по какой-то ложной гордости многие из них не хотят повиноваться условиям того, что называется, и, впрочем, того, что есть в самом деле, высшим обществом. Что же выходит из этого горделивого отщепенства? Последствия прискорбные! Писатели остаются в стороне. Литература, живая сила, относится ими на второй или нередко и задний план, а потому и передают нам они наблюдения, впечатления, так сказать, из вторых и третьих рук. Пожалуй, иное иногда сказано и красиво, и ловко, но нет жизни, потому что между писателями и жизнью углубилась бездна»[2].

---

[1] Там же. С. 305—306.

[2] Там же. С. 310.

Вот на эти вызовы времени отвечал Григорьев своеобразной критической дилогией, статьями «Гоголь и его последняя книга» и «Русская изящная литература в 1852 году». Поэтому уже первый тезис статьи о Гоголе показателен: «Книга эта — “Выбранные места…” — сделалась уже не просто литературным явлением, но делом, процессом литературным»[1]. Акцент критика на лексемах «дело», «процесс» вполне существенен, что определено их семантикой: работа, труд, занятие, обязанность, должность; всё, что сделано, что свершилось; поступок, действие, порядок, обряд. Для Григорьева, человека и критика, книга Гоголя стала откровением, в чём он признаётся в исповедальном, по сути, письме к М. П. Погодину: «…книга его осветила для меня всю бездну, в которой я стоял, — бездну шаткого безверия, самодовольных теорий, разврата, лжи и недобросовестности; позорно стало мне звание софиста, стыдно взглянуть на всё своё прошедшее…»[2]

Критик почувствовал, что Гоголь не стоит в стороне от жизни, «не скрывая ни перед кем своего болезненного настройства»[3], всё внимание в книге сосредоточивает на человеке (личности), на себе самом. Болезненный, болезненность, источник болезни — слова-лейтмотивы, которые выражают основную тему книги Гоголя. По Григорьеву, это важный момент духовной жизни «художника-мыслителя, ибо своим опытом Гоголь указал каждому русскому, что «в каждой личности таится ещё злой и страшный недуг безволия»[4]. Григорьев удивительно постоянен в подчёркивании того, что не на книге следует останавливать внимание критика и читателя, а именно на моменте духовной жизни Гоголя, который «дорожит в своей личности не самою личностью, а тем, чем должен дорожить каждый из нас, — сознанием,

---

[1] *Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика. М., 1982. С. 106.

[2] Письма [1864] М. П. Погодину (7 июня 1847) // Lib.Ru/ Классика: Григорьев Аполлон Александрович: Собрание сочинений.

[3] *Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика. С. 108.

[4] Там же. С. 117.

то есть опять-таки нравственным результатом своей жизни»[1], ибо, по признанию самого Гоголя, «дело его — душа и прочное дело жизни»[2].

Таким образом, удивительно близкими оказались в определении роли и положения русского писателя в обществе, собственно литературы, такие разные по характеру, темпераменту, по философско-эстетическому виденью Григорьев и Вяземский. Именно книга Гоголя «Выбранные места…» соединила жизнь и литературу. Для создания такой атмосферы нужно было как-то «разъяснить» творчество Гоголя.

Обозрение «Русская изящная литература в 1852 году» занимает особое место среди критических материалов журнала, в ряду историко-литературных произведений Григорьева, да и в русской критике середины века в целом. Поражает концептуальность статьи, её продуманная структура, удивительная насыщенность её понятиями, умственными образами, ёмкими словесными формулами. Всё это подчинено основной мысли — обозначить, что же «живёт в литературе или, по крайней мере, носит в себе зародыши жизни», то есть критик пытается не просто обрисовать внешне состояние нашей словесности после смерти Гоголя, но и обратиться к «живущему как новому слову литературы».

Исходная точка, то есть гоголевское слово, «полное и цельное», обусловило проблематику исследования критика. Григорьева волнует то, какие элементы в литературе умерли или умирают, но главное, на чём сосредоточен критик: «что же живёт и должно жить», — отсюда такое словесное изобилие. В его «плетении» основополагающими, пульсирующими или затухающими, мертвыми являются следующие определения, представляющие развёрнутую антиномию: «направление», «исходная точка», «натуральная школа», «направление лермонтовское, принявшее гоголевскую форму», «ложные воззрения», «род произведений, прямо обращенных на быт», «род произведений, где быт является удушливою сферою для прекрасных, страдающих и развитых личностей», «искусственное и ложное», «ложная реакция, вызванная ложным отношением к действительности», «практиче-

---

[1] Там же. С. 120.

[2] *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М., 1994. С. 134.

ское направление», «школа, поражённая недугом неудовлетворенного самолюбия», «миросозерцание её было миросозерцанием душных и грязных углов», «натуральное направление», «смесь грязи с сентиментальностью», «идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных подробностей повседневной действительности», «школа фальшивой образованности». Эстетическое мироощущение представителей «московской» школы или «кружка Островского» Григорьев представил в виде словесных формул, которые расположил так, чтобы читатель понял суть художественных исканий писателей нового поколения: «прямое, «чистая — абсолютная непосредственность отношения художника к действительности», непосредственное к ней отношение», «истинное искусство», «истинная поэзия», «ищем верного пути настоящему идеалу», «воздаём должную справедливость её разумным законам», «самобытное, коренное», «пришлое или наносное», «живые явления науки и литературы», «цельность в сознании», «слово полное и цельное», «миросозерцание», «идеальное миросозерцание», «коренное русское миросозерцание», «здоровое и спокойное»[1]. Как видим, из анализа «москвитянинской» литературной продукции вырастает положительная часть этой антиномии.

Центральное место среди авторов «Москвитянина», конечно же, занимает А. Н. Островский. По мнению Григорьева, его художественные устремления и создания представляют то, что «живёт в настоящей литературе», но «живые явления науки и литературы» возможны в том случае, когда идеал поэта идёт рука об руку с коренными началами действительности»[2]. Творческая деятельность драматурга (а она «слагается из двух элементов — субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах»[3]) наиболее полно проявилась в комедии «Бедная невеста», которая «свидетельствовала о силе таланта, находящейся в известном брожении, в необузданном состоянии»[4].

---

[1] *Григорьев А. А*. Литературная критика. С. 51—61.

[2] Там же. С. 56.

[3] Там же. С. 54—55.

[4] Там же. С. 58.

Комедия Островского — произведение не одно из многих, а «замечательнейшее литературное явление». Спустя десятилетие в статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» Григорьев не откажется от своей оценки этой пьесы, для него «Бедная невеста» и в эту пору остается «одним из высших достижений» писателя. Возникает вопрос: почему критик так настойчиво утверждает свое мнение о высоких художественных достоинствах комедии? Он сам даёт ответ на него: «Да разве есть другая драма, которая бы (кроме «Грозы») захватила глубже судьбу русской женщины?»[1]

Десятилетие, разделяющее названные статьи Григорьева, оказалось продуктивным для русской драматургии. Критик говорит об этом так: «Островский написал всего только девять произведений <…> но они создали народный театр»[2]. К живым явлениям современной литературы Григорьев относит также «мужицкие» драмы Потехина и его повести и роман из народного быта, которые были опубликованы в журнале «Москвитянин». Пристально всматриваясь в русский быт, русские драматурги открыли в нём множество мотивов, сюжетов, познакомили с типами, характерами и судьбами, о существовании которых не знали ни читатель, ни зритель. Но главное достижение нового отдела отечественной словесности состояло в постижении и показе многоразличных сторон русской души: глубина, трогательность, нежность её поразили читателя и зрителя. Островский, Потехин представлены читателю как знатоки русского быта, русской души, русского языка. Успех их произведений обусловлен тем, что у них «душа русская, талант русский, ум русский, речь русская»[3].

Григорьев постоянно возвращается к объяснению новых тенденций ожидаемой, прогнозируемой им послегоголевской русской литературы («живущее как новое слово литературы»). Новизна и самобытность этого пути определяется формулами «миросозерцание», «коренное миросозерцание»: «Миросозерцание всякого поэта особенно наглядно выступает в его отношении

---

[1] *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 238.

[2] Москвитянин. 1855. № 3. С. 108.

[3] *Григорьев А. А.* Обозрение наличных литературных деятелей // Москвитянин. 1855. № 15/16. С. 209.

к событию и положению, взятым им для художественной обработки, и в его отношении к лицам, участвующим в событии, поставленным в известное драматическое положение», «типы, им создаваемые, манера их изображения», оригинальность «постройки произведений, особенность языка»[1].

Философско-эстетические размышления Григорьева москвитянинской поры получили своеобразное продолжение: в театральной рецензии «По поводу спектакля 19 мая “Бедность не порок” Островского» (1863) критик вновь напоминает читателю, зрителю, более того убеждает, что Островский высказал «новое слово», глубоко проник в глубины народной жизни, в её поэтические стороны.

[1] *Григорьев А. А*. Литературная критика. С. 61.

Ю. В. Лебедев *(Кострома)*

Отголоски художественного мира А. Н. Островского в романах П. Д. Боборыкина*

Как известно, творчество позднего А. Н. Островского иногда вызывало негативную реакцию у современников. П. Д. Боборыкин утверждал, что Островский «только смеялся над своими купцами и редко забирал глубже», что «он совсем не захватил новейшего развития нашего буржуазного мира, когда именно в Москве купеческий класс стал играть и более видную общественную роль». «Центральный тип смехотворного “Кита Китыча” уже сошёл со сцены, — говорил Боборыкин, — Надо было совсем иначе относиться к московской буржуазии. А автор “Свои люди — сочтёмся!” не желал изменять своему основному типу обличительного комика, трактовавшего всё ещё по-старому своих купцов. Такое добровольное пребывание в старых комических тенётах объясняется отчасти жизнью, которую Островский вёл в последние двадцать лет. Наблюдательность должна питаться всё новыми “разведками” и “съёмками”. А он стоял в стороне не только от того, что тогда всего сильнее волновало передовую долю общества, но и от писательского мира. Ни в Петербурге, ни в Москве он не был центром какого-нибудь кружка, кроме своих коллег по обществу драматургов»[1].

В открытую художественную полемику с Островским Боборыкин вступил в романе «Китай-город» (1882). Юная дворянка Тася Долгушина влюбляется там в просвещённого предпринимателя Рубцова, заводит дружбу с владелицей фабрики и примеривает к ним литературные типы Островского. «В голове Таси сидело множество лиц из купеческих комедий. Она всё и сравнивала. Анна Серафимовна ни под какое лицо не подходила. С Рубцовым они уже разговаривали. И его она прикидывала к разным “Ваням”, “Андрюшам” и “Митям” из пьес Островского, но и он

© Лебедев Ю. В., 2013

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 13-04-00113.

[1] *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: в 2 т. Т. 1. М., 1965. С. 295—296.

отзывался совсем не тем; только в говоре был слышен иногда купеческий брат... В нём всё прочно сложилось. Он много жил, много видал за границей, работал, говорил грубовато, смело, без утайки и с каким-то “себе на уме” в глазах, которое ей нравилось»[1].

Если Островский в комедии «Бешеные деньги» говорит о непримиримом антагонизме между дворянами и купечеством, то Боборыкин в своём романе показывает возможность плодотворного их союза. Культурная девушка из дворян становится невестой молодого буржуа. Вот они посещают Третьяковскую галерею. И оказывается, что Рубцов знает русскую живопись лучше Таси Долгушиной. Он «начал указывать ей на портреты работы старых русских мастеров. И фамилий она таких никогда не слыхала. Постояли они потом перед этюдами Иванова. Рубцов много ей рассказывал про этого художника, про его жизнь в Италии, спросил: помнит ли она воспоминания о нём Тургенева? Тася вспомнила и очень этому обрадовалась. Также и про Брюллова говорил он ей, когда они стояли перед его вещами. “Всё он знает, — думала Тася, — даром что купеческий сын; а я круглая невежда — генеральская дочь!”» (416).

«Я не думала, что вы так широко смотрите на вещи», — говорит она Рубцову и слышит в ответ: «Не обижайте. Ежовый у меня облик. Таким уж воспитался. А внутри у меня другое. Не всё же господам понимать, что такое талант, любить художество. Вот, смотрите, купеческая коллекция-то… А как составлена! С любовью-с… И писатели русские все собраны. Не одни тут деньги — и любви немало. Так точно и насчёт театрального искусства. Неужели хорошей девушке или женщине не идти на сцену оттого, что в актёрском звании много соблазну? Идите с Богом! — он взял её за руку. — Я вас отговаривать не стану» (417).

Полемика с Островским очевидна также в романе Боборыкина «Василий Тёркин» (1892). С лёгкой руки национального драматурга доминантой в психологии выпущенного на сцену русского купца была нажива. Боборыкин с этим не согласен: «Нет! Не о том мечтает Василий Теркин, а как раз об охранении родных богатств. Если бы судьбе угодно было, чтобы такие угодья, как

---

[1] *Боборыкин П. Д.* Китай-город. Роман в пяти книгах. М., 1957. С. 354. Далее ссылки на это издание привожу в тексте с указанием страницы.

лесная дача при усадьбе “Заводное”, попали в его руки, — он положил бы на нее всю душу, завёл бы рациональное хозяйство с правильными порубками. Может быть, и совсем бы не рубил десятки лет и сделал бы из этого дремучего бора “заказник”»[1].

В романе раскрывается история предпринимательской деятельности героя: «Начал с одного парохода, завёл дело на Каспийском море, а теперь перемахнул на верховья Волги, сплотил несколько денежных тузов и без всякого почти труда проводит в жизнь свою заветную мечту. И совесть его чиста. Он не для “кубышки” работает, а для общенародного дела. С тех пор как деньги плывут к нему, он к ним всё равнодушнее — это несомненно»[2].

Конечно, на фоне художественно полнокровных типов Островского положительные характеры русских буржуа в романах Боборыкина бледноваты. Но они и не могли получиться иными, поскольку в реальной жизни таких людей было мало. Вспомним, что с подобной же проблемой столкнулся тогда и И. А. Гончаров в процессе работы над образом Тушина в «Обрыве»:

«Рисовать трудно и, по-моему, просто нельзя с жизни, ещё не сложившейся, где формы её не устоялись, лица не наслоились в типы, — писал Гончаров. — Никто не знает, в какие формы деятельности и жизни отольются молодые силы юных поколений, так как сама жизнь окончательно не выработала новых окрепших направлений и форм. Можно в общих чертах намекать на идею, на будущий характер новых людей, что я и сделал в Тушине. Но писать самый процесс брожения нельзя: в нём личности видоизменяются почти каждый день и будут неуловимы для пера»[3].

Боборыкин-романист как раз и специализировался на изображении мимолётных и ещё не окрепших характеров и общественных течений. Тонкую характеристику особенностям его манеры дал в своё время К. Ф. Головин: «Его специальность — отражать на себе все оттенки изменчивого облика русской общественности от внешних её проявлений, в том числе самых мелких, до внутренней её сути. <…> Каждое новое его произведение непременно отмечено духом и колоритом эпохи, в том числе даже

---

[1] *Бобрыкин. П. Д.* Сочинения: в 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 150.

[2] Там же. С. 374—375.

[3] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М., 1972. С. 479.

её костюмов, модой, господствующей в данный момент. Печать современности лежит на них до того ярко, что потомство, если оно станет читать эти произведения, найдёт в них очень ценные указания для восстановления картины русских нравов в каждую данную минуту[1].

Обвиняя позднего Островского в художественной глухоте к тем переменам, которые совершались в мире русского купечества, Боборыкин высоко оценивал первый этап его творчества, завершившийся драмой «Гроза». В программной статье «Островский и его сверстники» (1878), «не приемля добролюбовского определения “пьесы жизни”, Боборыкин называет пьесы Островского комедиями нравов»[2]. По его мнению, глубина проникновения драматурга в нравственные коллизии придаёт главной героине «Грозы» Катерине Кабановой не узко сословный, не купеческий только, а общенациональный и общечеловеческий интерес.

В романе «Жертва вечерняя» (1868) Боборыкин показывает «трагедию женской души, чуть было не загубленной в великосветском разврате»[3]. Роман написан в форме исповеди-дневника героини. Решив покончить с жизнью, опустошённая Марья Михайловна вместе с двоюродным братом Степаном объезжает напоследок все петербургские театры, в том числе и Александринку, где идёт драма Островского «Гроза». И всё, что случается с Марией Михайловной далее, убедительно опровергает популярный в XX веке скептический взгляд на художественный мир Островского. Вспомним характерное: «Мир Островского — не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его как чужестранцы… Он дал некоторое отражение известной среды, определённых кварталов русского города; но он не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец»[4].

---

[1] *Головин К.* Русский роман и русское общество. СПб., 1997. С. 386—387.

[2] *Хромова И. А.* А. Н. Островский в русской критике 1870—1880-х годов (П. Д. Боборыкин) // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. науч. тр. Шуя, 2006. С. 56—57.

[3] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* П. Д. Боборыкин // История русской литературы XIX века. Т. 5. М., 1911. С. 138.

[4] *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 263—264.

Приведём довольно большую цитату из романа «Жертва вечерняя», где Боборыкин показывает, как глубоко переживает трагедию Катерины Кабановой человек «другой культуры», русская женщина из великосветского общества:

«— Выбери мне что-нибудь хорошенькое, — говорю я Стёпе, — пострашнее и пожалостнее.

Он смеётся и замечает мне:

— Ты, Маша, точно малый ребёнок стала. Вдруг тебе полюбились зрелища.

— Ведь это на прощанье, — говорю я ему, — на прощанье. Посуди ты сам, я не видала ни одной хорошей русской пьесы.

Привозит он мне билет и говорит:

— Мы очень удачно попадём. Пьеса заигранная, правда, но для тебя она будет нова и удовлетворит твоей программе: и страшна, и чувствительна.

— Какая же это пьеса? — спрашиваю.

— “Гроза” Островского.

— Ну, и прекрасно, говорю. — Значит, и гром, и молния есть в ней.

— Конечно.

Поехали мы семейно. Мне почему-то захотелось взять Володю. Я пригласила и его дядю. Стёпа взял мне литерную ложу.

Есть ли провидение, я не знаю; но что есть какая-то рука, которая открывает вам затаённую глубину вашей души, я это вижу.

Суждено мне, видно, было попасть на такую пьесу, и я попала на неё. С поднятия занавеса я ушла вся на сцену, точно будто что внутри меня шептало: “Смотри, не пропусти ни одного слова”.

Я и не пропустила ни одного слова. Сначала мне было очень дико слушать какой-то смешной язык каких-то не то мужиков, не то купцов. Потом явилось целое семейство: старая и злая купчиха с сыном, дочерью и невесткой. Она поворчала и ушла, а за ней и сын. Какой-то толстенький актёр, уходя, рассмешил публику. Героиню нетрудно было узнать. Играла её красивая, высокая актриса. Говорила она всё как-то на одну ноту; но зато к ней шёл сарафан и странный какой-то кокошник с покрывалом. Хорошо, что она внятно читала свою роль. Автор — умный человек. Сейчас же заставил эту Катерину рассказывать про себя. Мы ведь с этого всегда начинаем, когда с нами бывает плохой конец. Я не

знаю, зачем это она всё рассказывала тут; но я её полюбила, полюбила не за то, что значилось в её излияниях; а мне просто стало жалко этой женщины: она шла слепо, как и я же, к роковому концу. Она-то разливается в своём мистическом лиризме; а её confidente вся преисполнена плоти и крови, только и ждет сообщницы по части “гулянья”, как говорили бывало мои больные.

В антракте между первым и вторым действием я обратилась к мужчинам и спросила:

— Она ведь покончит с жизнью сама, по собственной воле?

— Разве это сейчас видно? — заметил мне Стёпа.

— Ещё бы! — сказала я и посмотрела на дядю. Он не глядел на меня. Ему было скучно в театре. Он даже и не чувствовал моего присутствия. Я говорю это без горечи. Для него любовь есть дело законное и семейное. Настроения минуты он не признаёт. Немой разговор чувства ему не нужен.

В своей ложе, окружённая тремя существами, дороже которых у меня никого нет, я была одна, совсем одна. Мне нужна была только пьеса. Она только и говорила со мной. Сцены летели передо мной. Я их глотала. И каждая минута жизни Катерины, совсем даже и не похожая на мою, подсказывала мне разные итоги. Ведь это всё равно: благочестивая купчиха или модная барыня. Беспомощность одна и та же. Для неё гром и молния были катастрофой, для неё геенна огненная — адское пугало; а для барынь — сотни мелких складочек, ядовитых морщинок. Они накопились и вытравили всю жизнь. А главный врач, главный искуситель всё тот же — избитая пружина: любовь!

Ну, зачем ей было любить, этой томной бабе, воспитанной на постном масле? Зачем ей было любить с затеями, с желанием вырваться из мертвящего болота, стать другой женщиной? Ведь это тоже безумная жажда самовоспитания, возрождения, восстановления, то же развивание!

“Бедная, безумная, глупая баба!” — повторяла я вплоть до пятого акта.

Но когда вышла она на предсмертный монолог в своем купеческом капоте и головке с ужасающей простотой и мещанством своего jargon, я вся замерла, сердце моё заныло, точно в агонии. Простые, мещанские слова Катерины резали меня, проходи-

ли вглубь и как-то невыразимо и больно, и сладко щекотали меня... звали за собой в омут, в реку, вон из жизни!

“Батюшки, как мне скучно!” — повторяла она, точно для меня одной во всей этой зале. У неё не хватило другого слова. Но в нём сидела вся тоска, вся смерть!

“Те же люди, те же разговоры”.

“Зачем ты добиваешь меня за один раз?” — чуть не крикнула я ей.

Да, вот она, неумолимая-то правда: “Те же люди, те же разговоры”. Ей опротивели разговоры постылых людей; а я бегу от разговоров любимого человека, я вижу, когда они придут, и станут меня убивать по крошечке.

“Возьми меня с собой, — прошептала я вслед Катерине, — кинь и меня в реку, дай ты мне хоть на одно мгновение твою смерть. Ты так хорошо покончила! Ты говорила о каких-то цветочках, которые вырастут на твоей могиле. Ты и в смерти-то шла на тяжкий, но сладкий грех! Почему же для меня нет ни грома, ни молнии, ни вечного пламени, ни ночного грешного загула с сердечным другом? Дайте мне глубокое суеверие! Дайте мне мрачное изуверство! Дайте мне детские грёзы, что-нибудь дайте мне, в чём бы я хоть на секунды забылась, как эта Катерина!”»[1].

Получается, что женщина светского общества завидует Катерине. Ведь её душа согрета простонародной верой даже в минуту трагического исхода. В отличие от героини Островского, для Марии Михайловны нет ни Бога, ни ближних, ни добра, ни убеждений. В предсмертной записке она говорит: «Моя дрянная натура и тот гнилой мирок, где всё тлен и ничтожество, вместо новой и чудной жизни, свели меня в добровольную могилу. <…> Все вещи, напоминающие мою пустую и безнравственную жизнь, пускай пойдут прахом!»[2]. Трагедия Катерины Кабановой оттеняет никчёмность героини Боборыкина, интеллектуально развитой, но духовно опустошённой.

---

[1] *Бобрыкин П. Д.* Жертва вечерняя. URL: http://dashkov.com.ua/russian_classic/boboryikin_pd/jertva_vechernyaya.mp3.2325

[2] Там же.

В. А. Тезина *(Кострома)*

А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский (типологические параллели)

История литературных и личных отношений современников — А. Н. Островского и Ф. М. Достоевского — целая самостоятельная проблема, связанная, на наш взгляд, не только с тем, что в их творчестве обнаруживается множество тематических совпадений. Неравнодушный, глубокий и потому объективный и прозорливый взгляд художников на проблемы эпохи, на духовный мир простого человека, видение жизни сквозь драматическую призму приводят к тому, что в их творчестве стираются четкие границы между драмой и повествованием. М. М. Достоевский отмечал, что Островский пытался расширить возможности драматической формы так, чтобы она включала полемику и анализ. Пристальное внимание к творчеству писателей позволяет сделать вывод о том, что «пьесы жизни» Островского являются примером расширения поэтики драматической формы, тогда как «романы-трагедии» Достоевского-писателя, также наделённого ярким театральным сознанием, расширяют рамки жанра романа за счёт усвоения элементов драматического произведения.

Особый период творческих связей, идейной близости писателей приходится на 1860—1864 годы, которые были решающими в плане формирования идей Достоевского и составили основу его дальнейшего творчества. В этот период Достоевский вовлекается в театральные интересы, в повседневную жизнь русской сцены и сближается с рядом выдающихся актёров. Несомненно, что текущие впечатления от театра, актёрской игры художественно подпитывали творчество Достоевского-романиста.

В. Я. Лакшин упоминает о встрече Островского и Достоевского, состоявшейся в Николо-Воробьинском доме драматурга в июне 1861 года: «Их уже знакомили прежде, в Петербурге, в одном из литературных собраний, но теперь они впервые встретились не на людях, не в праздной толчее. Аполлон Григорьев, по-

© В. А. Тезина, 2013

следнее время сблизившийся с Достоевским, был для них связующей нитью. Достоевский считался с мнением Григорьева, знал, что он верует в Островского “как в путеводную звезду”, и, пользуясь его рекомендациями, просил теперь у драматурга что-нибудь для своего журнала “Время”»[1].

Заметим, что именно А. Григорьев, открывший «новое слово» — народность Островского, впервые выделил линию «Достоевский — Островский» в статье 1862 года «Граф Л. Толстой и его сочинения». Анализируя «хищные» и «смирные» национальные типы в творчестве русских писателей XIX века (Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Писемского, Гончарова), Григорьев исключает из сопоставления Островского и Достоевского: «Прежде чем разъяснить значение анализа Толстого, я должен предупредить вопрос о том, почему, исчисляя различные отношения наших писателей к двум типам, я не сказал ни слова о ярко замечательном отношении к ним Островского и Ф. Достоевского? <...> В идеалах чуждой нам жизни искали Пушкин и Тургенев блестящих типов; в глубине народной жизни ищут как Островский, так и Достоевский, — и широких типов, как, например, тип Петра Ильича и многие из лиц “Мёртвого дома”, так равно и смирных. Смирные их типы нельзя назвать в противоположность типам широким простыми, потому что и широкие их типы взяты из народной жизни»[2].

В чём же заключаются особенности изображения «маленького», «смирного» человека в творчестве писателей? Заметим, что вскоре после их встречи в журнале «Время» (1861. № 9) была напечатана комедия Островского «За чем пойдёшь, то и найдёшь (Женитьба Бальзаминова)», завершающая трилогию о главном герое — «маленьком человеке». Островский сопроводил посылку этой пьесы в журнал письмом к Достоевскому от 19 августа 1861 года: «Когда прочтёте эту вещь, сообщите мне в нескольких строках Ваше мнение о ней, которым я очень *дорожу*. Вы судите об изящных произведениях на основании вкуса; по-моему, это единственная мерка в искусстве. Вы меня крайне обяжете, если

---

[1] *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. М., 1976. С. 380—81.

[2] *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967. С. 526—527.

выскажете своё мнение совершенно искренне и бесцеремонно»[1]. Отзыв Ф. М. Достоевского, извещавшего Островского о получении комедии, был сделан с той «совершенной искренностью», которую ждал драматург: «Вашего несравненного Бальзаминова я имел удовольствие получить третьего дня. <…> Мы все хохотали так, что заболели бока. Что сказать Вам о Ваших “Сценах”? Вы требуете моего мнения совершенно искреннего и бесцеремонного. Одно могу отвечать: прелесть. Уголок Москвы, на который Вы взглянули, передан так типично, что будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой. Вообще эта Белотелова, девицы, сваха, маменька и, наконец, сам герой, — это до того живо и действительно, до того *целая* картина, что теперь, кажется, она у меня ввек не потускнеет в уме…»[2]. Вероятно, что Достоевский читал и предыдущие две пьесы трилогии о Бальзаминове, так как из восторженного отзыва писателя видно, что он «проиграл» комедию внутри себя, представил картину *цельно*.

Можно ли считать случайным, что в 1862 году, после возвращения Достоевского из-за границы, им был написан рассказ «Скверный анекдот»? Его черновые записи, как установлено, относятся к 1861 году и озаглавлены «Несчастный случай». Рассказ не привлёк пристального внимания критики при жизни писателя, а исследователи рассматривают это произведение как продолжение традиции физиологических очерков натуральной школы и в то же время обращают внимание на новые для Достоевского элементы гротеска, сближающие его с сатирой Щедрина.

На наш взгляд, генетическая основа небольшого, но яркого рассказа Достоевского не исчерпывается связями с сатирой Щедрина и традициями физиологических очерков. Мы полагаем, что после ответного письма Достоевского к Островскому в августе 1861 года, после осмысления образа «несравненного Бальзаминова», Достоевский рисует своего «маленького» человека. Это тип

---

[1] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 2. М., 1974. С. 133. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы.

[2] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1988. Т. 28. Кн. 2. С. 23.

несчастного Порфирия Петровича Пселдонимова, оказавшегося волей судьбы в комичном положении.

В «Скверном анекдоте» изображена чиновничья среда. Герой рассказа, действительный статский советник Иван Ильич Пралинский, решает в целях гуманного подвига запросто, на равных, зайти на свадьбу в дом своего подчинённого «маленького чиновника» Пселдонимова и поздравить молодых.

После неожиданного появления, отмеченного в тексте немой сценой, карнавальная юмористическая атмосфера свадебного пиршества меняется. В финале рассказа Пралинский оказывается в пьяном виде на брачном ложе молодых, свадьба которых напоминает фарс, дурной сон, союз, вынужденный обстоятельствами. Так, из комичной ситуации вырастает трагедия жизни «маленького» Пселдонимова.

Между Бальзаминовым и Пселдонимовым существует типологическая близость. Художественная связь обнаруживается не только схожим звучанием говорящих фамилий, но и портретными характеристиками: Пселдонимов — *«ещё очень молодой человек, с длинным горбатым носом, с белобрысыми и клочковатыми волосами, худосочного и худо выкормленного, в невозможном вицмундире»*[1]. Бальзаминов (во всех пьесах цикла) — «*чиновник, 25 лет»* (ремарка из пьесы «Праздничный сон до обеда»), *«младой вьюнош»*, как характеризует его Красавина, *«белобрысого чиновника теперь приманивает»* (Маша о Бальзаминове в пьесе «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»), *«В кого это он родился так белокур?.. Ну и нос… не то чтобы он курносый вовсе, а так мало как-то, чего-то не хватает»* (Бальзаминова о Бальзаминове. — II, 112). Объединяет героев также мотив женитьбы ради выгоды. Женитьба для Бальзаминова — это шанс попасть в иной мир, созданный его мечтами. Это мир далёкий от патриархальности, от простоты взаимоотношений, мир внешней обманчивой красоты.

Пселдонимов не бросается на приданое невесты («гаденький дом, но всё-таки чего-нибудь стоивший» и «четыреста рублей сверх»). Он принимает решение жениться не по любви от

[1] Там же. Т. 5. С. 12.

безысходности: «Как ни бедствовал тот, но, однако, попросил несколько времени на размышленье», «молчал, но он уж решился»[1].

Родственная пара «мать — сын», представляющая взаимоотношения главного героя в трилогии Островского, по-своему отражается и в рассказе Достоевского. Обе матери — вдовы, и обе безгранично любят своих сыновей. Хотя Павла Петровна Бальзаминова с помощью удачной женитьбы её Миши хочет выбиться из положения бедности, драматург не лишает её материнской чуткости и заботы. «Умишком-то его очень Бог обидел», — говорит она о сыне (II, 112). «На мои-то бы глаза лучше и нет тебя», — замечает Павла Петровна в пьесе «Праздничный сон до обеда» (II, 112).

«Родительница» Пселдонимова «одна только <…> любила его в целом свете и любила без памяти. Женщина она была твёрдая, неустанная, работящая, а вместе с тем и добрая»[2]. В отличие от героини трилогии Островского, мать Пселдонимова едва ли не самое светлое лицо в «Скверном анекдоте» — простая русская женщина, добрая и самоотверженная: «Но у ней было такое доброе, румяное, такое открытое, круглое русское лицо»[3]. Именно в матери Пселдонимова (имя её не указано) мы видим «луч света» в трагической картине жизни «маленького человека»: «Потерпи, мой голубчик, потерпи, батюшка, — утешала она сына — стерпится — слюбится»[4].

На наш взгляд, введение в рассказ этого образа, резко отличающегося от всех других персонажей, не случайно. Достоевский в своих произведениях 1860—1870-х гг. ещё не раз будет обращаться к представителям простого русского народа — выразителям высшей правды жизни (например, Макар Долгорукий в романе «Подросток»). При этом образ Макара тоже будет связан с творчеством Островского. Напечатанная в 1863 году в журнале Достоевского «Время» пьеса «Грех да беда на кого не живёт» оставит свой след в творческом сознании романиста. Дед Архип в

---

[1] Там же. Т. 5. С. 37.

[2] Там же. С. 35.

[3] Там же. С. 21.

[4] Там же. С. 42.

этой пьесе — предвосхищение Макара Долгорукова из «Подростка» Достоевского. На замечание внука Афони, что ему всё надоело и ничего не мило, слепой дед Архип у Островского отвечает: «Оттого тебе и не мило, что ты сердцем не покоен. А ты гляди чаще да больше на Божий мир, а на людей-то меньше смотри; вот тебе на сердце и легче станет. И ночи будешь спать, и сны тебе хорошие будут сниться <...> Красен, Афоня, красен Божий мир! Вот теперь роса будет падать, от всякого цвета дух пойдёт; а там звёздочки зажгутся, а над звёздочками, Афоня, наш Творец милосердный. Кабы мы получше помнили, что Он милосерд, сами были бы милосерднее» (II, 402). У праведника Макара такое же «весёлое сердце», как и у дедушки Архипа. Жизнь в Боге для него — великая радость. На всё в мире Божием он смотрит с радостным умилением. «Тайна что? — спрашивает Макар. — Всё есть тайна, друг, во всём тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключается. Птичка ли малая поёт, али звёзды всем сонмом на небе блещут в ночи — всё одна эта тайна, одинаковая»[1].

Заметим далее, что в рассказе «Скверный анекдот» Достоевский широко использует приёмы, типичные для драматических жанров. Такова, например, кульминационная сцена скандала в присутствии всех действующих лиц. К драматургии восходит деление героев на пары. Вслед за Островским герои Достоевского раскрывают свои характеры через речь. Наконец, показательна драматургическая композиция произведения. Само появление Пралинского в доме подчинённого и последующие события, имеющие для Пселдонимова губительное последствие, чётко ограничены во времени и пространстве — в пределах одного дома и в течение одного вечера. Так и три пьесы трилогии о Бальзаминове начинаются и заканчиваются в пределах одних суток. Социальный конфликт между представителем власти и маленькими чиновниками в «Скверном анекдоте» порождает непрерывную цепь признаний и откровений, которые нарастают к финалу рассказа и усиливают драматическое напряжение: «Да, вы пришли, чтоб похвалиться гуманностью! Вы помешали всеобщему ве-

[1] *Достоевский Ф. М.* Подросток. М., 1984. С. 383.

селью. Вы пили шампанское и не сообразили, что оно слишком дорого для чиновника с десятью рублями в месяц жалованья, и я подозреваю, что вы один из тех начальников, которые лакомы до молоденьких жён своих подчинённых! Мало того, я уверен, что вы поддерживаете откупа... Да, да, да!», — «отвечал от лица всего общества» «со сверкающими глазами» сотрудник «Головешки»[1].

Сближают трилогию о Бальзаминове с рассказом Достоевского и народно-сказочные мотивы. Ю. И. Юдин в статье «“Скверный анекдот” Достоевского в свете фольклорной традиции» обратил внимание на то, что сюжет у Достоевского «возникает не без влияния народных юмористических рассказов сказочного происхождения. Множество таких рассказов, которые представляют собою не что иное, как народный анекдот, было помещено А. Н. Афанасьевым в его знаменитом сказочном сборнике, выходившем отдельными выпусками на протяжении 1855 —1866 гг.»[2] В свою очередь, народный анекдот происходит из бытовой сказки, в которой, как и в анекдоте, общие герои: глупец или хитроумный шут, мужик, высмеивающий своего барина, генерала, судью или чиновника, находчивый солдат, глупые супруги. В отличие от сказки, народный анекдот короче, он содержит лишь один эпизод.

Поэтику «Скверного анекдота» Достоевского можно соотнести с народной сказочно-анекдотической традицией. Например, Иван Ильич Пралинский, возвышенно рассуждающий о гуманности, напоминает сказочно-анекдотический образ дурака, который не в состоянии осознать, чем живут окружающие его люди. Поэтому он попадает впросак, вызывая злорадный смех гостей. Использованные в трилогии о Бальзаминове элементы поэтики русской народной сказки также напоминают в лице главного героя — дурачка, жизненное кредо которого выражено в финале комедии «За чем пойдешь, то и найдешь» словами:

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 34.

[2] *Юдин Ю. И.* «Скверный анекдот» Достоевского в свете фольклорной традиции // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 56.

Бальзаминова. А ты, Миша, не обижайся! Пословица-то говорит, что “дуракам счастье”. Ну, вот нам счастье и вышло. За умом не гонись, лишь бы счастье было. С деньгами-то мы и без ума проживём.

Бальзаминов. Ещё бы! На что мне теперь ум? А давеча, маменька, обидно было, как денег-то нет, да и ума-то нет, говорят, А теперь пускай говорят, что дурак: мне всё одно (II, 388).

Атмосферой всеобщей пляски как яркого фольклорного элемента народной сказки завершается трилогия о Бальзаминове. Иван Ильич Пралинский появляется в доме Пселдонимова в разгар содомской пляски, «в каше» проносившихся вихрем дам и кавалеров, танцующих кадриль (танец, который в 19-ом веке ушёл в народную среду, приобрёл национальный характер и стал одним из любимых народных танцев). Сцена безудержной кадрили в рассказе Достоевского — это отражение среды «маленьких людей».

В заключение отметим, что Островский и Достоевский в период 60-х годов XIX века старались разработать в своих произведениях многообразие типов. Это, несомненно, было обусловлено их общим стремлением проникнуть в глубину бурно изменяющейся жизни России, разграничить её чистые, исконные и временные явления. В целом ряде своих произведений Достоевский и Островский пробовали разрабатывать многочисленные оттенки одного и того же типа: мечтателей, самодуров, людей «горячего сердца», «подпольных людей», праведников, «маленьких людей» и др.

В. А. Смирнов *(Иваново)*

Семантика «ярилок» в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» и «Родниках Берендея» М. М. Пришвина

Исследователи творчества А. Н. Островского не мало сделали для изучения творческой истории, генезиса «весенней сказки», её образной системы. Так, Ю. В. Лебедев прямо говорит о своеобразном споре драматурга с народной традицией, отмечая, что «смысл этого праздника был иным, совершенно не похожим на тот, который реставрирует Островский в “Снегурочке”»[1]. В самом деле: Ярилу чаще хоронят, а не встречают, причём праздник этот «не в числе», он приурочен к троицко-семицким обрядам, нередко к купальским.

Не случайно П. И. Мельников-Печерский отмечал, что в Нижнем Новгороде сохранилось старинное народное гулянье «на ярилином поле» 24 июня. «В Муроме и Костроме в этот же день хоронили “чучелу Ярилы” из травы или соломы; в Нижнем и Галиче на игрищах Ярилу представлял старик; на реках Ветлуге и Вятке сохранились остатки ярилиных *купальских праздников*»[2].

На первый взгляд может показаться странным такое сочетание «ярилиных, купальских праздников», но семантическая основа здесь показана совершенно точно. Со всей очевидностью можно говорить о том, что солнечного бога Ярилы в славянском пантеоне попросту нет, так же как нет и бога Коляды, это изобретение кабинетной фольклористики. «Яр» — это обозначение года, отсюда наше известное: «яровое поле», «баран да ярочка — вековая парочка».

В немецком и английском языках есть устойчивое приветствие с новым годом: «G ratuliren mit Neuen Jahr!», «Happy New Year!». Далеко не случайно свою книгу очерков о народных тра-

---

© Смирнов В. А., 2013

[1] *Лебедев Ю. В.* «Снегурочка» // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 406.

[2] *Мельников-Печерский П. И.* В лесах // Собр. соч.: в 6 т. М., 1963. Т. 3. С. 48—49.

дициях М. М. Пришвин назвал «Родники Берендея», по сути, это своеобразный спор с устоявшейся традицией связывать «Снегурочку» только со Щелыковом, со знаменитой Ярилиной долиной.

Замысел о чудесной стране Берендеев, очевидно, возник у Островского давно, уже в первую поездку в Щелыково, но связан он, прежде всего, с Переславлем-Залесским (весна 1848). Рассказ о людях рослых, красивых, никому не кланяющихся напрямую связан с эстетическими идеалами Островского.

Пришвин в «Родниках Берендея», в частности, пишет, что внутри хоровода, который составляли девушки «на выданье», в форме *треугольника* располагались дети, между которыми девушки шли *змейкой*[1]. Образ змеи как порождающего начала, творце вселенной характерен для всех архаических традиций. На сравнительно поздней стадии развития культуры и фольклора этот образ стал восприниматься как отрицательный, появился мотив змееборчества.

Но и в этом случае змееборцы, как правило, перенимали силу змеи (скажем, Зигфрид в «Песне о Нибелунгах»), а в нашей эпической традиции Волх Всеславович рождён от брака женщины и змея. Проводившая в 70-е годы прошлого века комплексные экспедиции в Заонежье петербургская исследовательница Т. А. Бернштам так описывала весеннее-летние хороводы: «На Онежском берегу, где такой хоровод устраивался на Троицу и Петровское заговенье, круг напоминал волну или змею: одна девушка кланяется, другая выпрямляется — и так друг за другом при медленном или круговом движении по лугу»[2].

Примечательно, что в шумерской традиции знак в виде опрокинутого треугольника имел значение «делать», «творить», «строить», что непосредственно связывалось с представлениями о творении мира, о рождении Нового года[3].

---

[1] *Пришвин М. М.* Родники Берендея. М., 1927. С. 41—46.

[2] *Бернштам Т. А.* Девушка-невеста и предбрачная обрядность в Поморье XIX — начала XX в. // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978. С. 56—57.

[3] *Антонова Е. В.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии (Опыт реконструкции мировосприятия). М., 1984. С. 141—142.

Как мы видим, Пришвин не только спорит, но и уточняет позицию Островского, по сути, «Родники Берендея» это основа нашей ментальности, русского видения мира.

В 20-е годы Н. Н. Долгов прямо пишет о полном неприятии «Снегурочки». В частности, он приводит мнение такого зоила, как В. П. Буренин, высказанное в статье, опубликованной в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 11 сентября 1873 года: «Островский дал пьесу, в основе которой лежит чудесное и совершенно вздорное содержание. Его персонажи невозможны Лель полуживотное, почти кретин, это лицо нельзя даже комментировать, ибо оно изображает чёрт знает что и никак не более; подстать ему и Мизгирь, а Царь Берендей, хотя и властелин, но вместе с тем и маляр»[1].

С бытовой точки зрения, действительно, образ царя выглядит несколько странно. А для чего это нужно выписывать «ногу тура»? Конфликт между Лелем и Мизгирём, казалось бы, ничем не обоснован. Но за всем скрываются глубочайшие познания драматурга. И литературоведческий комментарий к «Снегурочке» далеко не всегда объясняет «сцепления» внутренних сцен пьесы-сказки, её телеологию.

По сути, празднование «зимних святок» и «летних», летнего и зимнего солнцеворотов изоморфны. На протяжении веков церковь запрещает «вождение *турицы*», «кобылки», «козы» и «медведя». Акт творения мира, нашедший своё отражение в орнаменте русской вышивки, в узоре наличников виделся как превращение в космос самого творца (или его ритуальной заместительницы, в разных традициях воплощался по-разному: «Еньова буля», «Крольовна», «Царица», «Леля»), то есть хтонического женского божества.

В этой связи стоит напомнить, что у Артемиды три ипостаси: лань, медведица, Змея. Как отмечает В. Н. Топоров: «Для архаического сознания ритуал (и его центральная часть жертвоприношение) связывал *здесь и там*, *тогда и теперь* и обеспечивал

---

[1] *Долгов Н. Н.* Островский А. Н. Жизнь и творчество. М.; Пг., 1923. С. 186.

преемственность в мире, выводимом из космологической схемы и оправдываемым связью с нею»[1].

Жертва в этом случае мыслилась как медиатор, посредница между миром живых и первопредков, а в самом ритуале воспроизводился акт творения, возвращения в начальные времена.

В. Н. Топоров, в частности, пишет: «Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо найти центр мира и тот момент, когда профаническая длительность бездуховного и безблагодатного времени разрывается, время останавливается и возникает то, что было в начале, в творящий первый раз»[2].

Таким поворотным пунктом, очевидно, следует считать в славянском календаре дни летнего и зимнего солнцеворота. Типологический анализ показывает, что такой ритуальной жертвой непосредственно была девушка, позднее замененная веткой в женской одежде, соломенной или глиняной куклами.

Нет сомнения в том, что табуированное название праздника «ярилки», как обозначение Нового года вызвало и ложную этимологию, появление «солнечного бога». Снегурочка в этой связи может быть сопоставлена с дочерью Деметры Персефоной, а в славянской традиции это более архаичный образ Живы / Марены. Брачный союз с таким архаичным персонажем давал право на власть. Впоследствии этот мотив вошёл в сказочные сюжеты о сватовстве. Островский же не только органически усвоил эту древнейшую ритуалему, но и значительно уточнил и творчески её разработал.

В самом деле, какой смысл вкладывал драматург, наделяя славянскими именами своих героев и почему Берендей в открытую ухаживает за Прекрасной Еленой? Всё это, безусловно, связано с древнегреческим мифом, а героиня «Илиады» напрямую соотносится с определённой местностью, которую нужно покорить. Таким образом, эпические мотивы в «Снегурочке», как мы видим, даются вовсе не произвольно, они подчинены единому

---

[1] *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В. Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 9.

[2] Там же. С. 11.

замыслу. Спокойствие и счастье «берендеев» обусловлены рыцарским служением женщине, а всякие отступления от этого караются (отсюда и «Мизгирь», что означает в костромских говорах «паук»).

Да и само название «берендеи» носит несколько условный и даже загадочный характер. Ведь речь должна идти о тюркских племенах, которые русские князья расселяли по берегам Трубежа, Роси, защищая Русь от печенегов и половцев. Но так формировался русский этнос. Это представления дружинной демократии, когда князь являлся первым среди равных. Отсюда и само название «Владимир Красно Солнышко», то есть речь идёт о царе-солнце, царе Колоксае. На формирование русского эпоса, несомненно, повлияли дошедшие до нас благодаря алапнам-осетинам скифские предания об основателях царств. Так, Е. М. Мелетинский прямо пишет о том, что «осетинские мотивы посещения Сосруко царства мёртвых в сущности входят в круг сюжетов о культурных героях и вообще архаических эпических персонажах»[1].

Таким образом, можно с уверенностью говорить не только о точном выборе Островского песенного материала, но и о его имплицитном смысле. (Так, в песне «А мы просо сеяли…» речь, конечно же, идёт не о конях, а о той сакральной силе, которой девушки наделяют своих избранников). Отсюда и такое трепетное отношение самого драматурга к любви, её таинственной силе, боязнь «остуды», зависти. В пьесе-сказке, как мы видим, работает каждый элемент, и это чувствовали композиторы, художники, люди творческие, а непонимание «Снегурочки» обусловлено веком приобретательства, когда законы эпического мира стали терять свою актуальность. Их возрождение и стало главной эстетической и эпической задачей драматурга.

---

[1] *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963. С. 176.

А. Л. Фокеев *(Саратов)*

А. Н. Островский и «Морской сборник»

«Морской сборник» был основан Морским учёным комитетом в 1848 году как ежемесячный журнал. Первоначально его содержание составляли переводные статьи по разным морским вопросам, и он издавался небольшими книжками в четыре-шесть листов. Однако в начале 1850-х годов объем журнала значительно расширяется, а с приходом в Морское министерство великого князя Константина Николаевича журнал снискал себе известность как «первый выразитель… широкой гласности не только по всем вопросам и мероприятиям, относящимся до Морского министерства, но и по многим другим сторонам общественной жизни»[1]. Так, в нём печатались подробные сведения о Крымской войне, появился целый ряд статей об общем воспитании, в связи с грядущей судебной реформой в России обсуждались французские суды, а в конце 50-х годов журнал печатал этнографические очерки-отчёты членов литературной экспедиции: А. Н. Островского, Г. П. Данилевского, А. А. Потехина, А. Ф. Писемского, А. С. Афанасьева-Чужбинского, М. Л. Михайлова, С. В. Максимова и др. В связи с большим объёмом этнографических очерков редакции журнала пришлось в 1858—1860 гг. выпускать по две книжки в месяц.

Как известно, литературная экспедиция была организована по инициативе великого князя Константина Николаевича, который в августе 1855 года отдал приказ по министерству «поискать между молодыми даровитыми литераторами (например, Писемский, Потехин и т. п.) лиц, которых мы могли бы командировать на время в Архангельск, Астрахань, Оренбург, на Волгу и главные озёра наши, для исследования быта жителей, занимающихся морским делом и рыболовством, и составления статей в “Морской сборник”…»[2]. Главным источником сведений об организа-

© Фокеев А. Л. , 2013

[1] *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь. СПб., 1890—1907. Т. 38. С. 909.

[2] Цит. по: *Максимов С. В*. Литературные путешествия. М., 1986. С. 82.

ции экспедиции и участии в ней известных литераторов того времени являются воспоминания С. В. Максимова, материалы, собранные участниками экспедиции и опубликованные в «Морском сборнике» в виде этнографических очерков, а также неопубликованные, хранящиеся в настоящее время в РГАЛИ и ГЦТМ[1].

С. В. Максимов отмечает, что А. Н. Островского к участию в экспедиции рекомендовал А. А. Потехин, уступивший драматургу исследовать «всю верхнюю Волгу от самых её истоков»[2], и 17 марта 1856 года великий князь Константин Николаевич подписал командировку «литератора А. Н. Островского на верхнюю Волгу»[3]. Так драматург включился в этнографические изыскания своего времени [4].

Организаторы экспедиции нацеливали её участников на сбор сведений определённого рода. Так, барон Ф. П. Врангель, управляющий Морским министерством, утверждал, что необходима программа собирания, а также предварительные испытания (экзамены) для будущих исследователей. В письме к А. Н. Островскому он наметил несколько пунктов такой программы: следовало обратить особое внимание на жилища, промыслы, суда и разные судоходные орудия, физический их вид и состояние, нравы, обычаи, привычки населения, а также на народную речь, поговорки, поверья и т. п.[5].

Максимов отмечает, что сам великий князь был против такого «кабинетно-измышленного» руководства собирателям, предпочитая предоставить каждому участнику право «составлять опи-

---

[1] См.: *Лебедев Ю. В*. Дневники. Путевые заметки Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 140.

[2] *Максимов С. В*. Литературные путешествия. М., 1986. С. 88.

[3] *Кайдаш-Лакшина С. Н.* Летопись жизни и творчества А. Н. Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 507.

[4] Подробно об этом см.: *Фокеев А. Л.* Фольклорно-этнографические интересы А. Н. Островского на фоне литературного процесса его времени. // А. Н. Островский в движении времени: Материалы Всерос. науч. конф., 22–24 мая 2003 г. Т. 2. Шуя, 2003. С. 8—15.

[5] См.: письмо Ф. П. Врангеля к А. Н. Островскому 21 марта 1856 г. // ИРЛИ. Р I. Оп. 21. № 53.

сание по собственному усмотрению»[1], однако общие указания к собиранию сведений он не отвергал. В то же время организаторы экспедиции, полагаясь на опыт и талант её участников, предоставляли им «излагать путешествие и результаты исследований в той форме и в тех размерах, которые… покажутся наиболее удобными…»[2]

Собирательская программа «Морского сборника» была созвучна собственным народоведческим интересам драматурга. За время экспедиции (с апреля по август 1856 года и с начала мая по август 1857 года) им были собраны значительные материалы, а к декабрю 1857 года написано несколько статей для «Морского сборника», одна из которых — «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» была опубликована. По сути, статья является путевым этнографическим очерком со всеми его особенностями: внимание автора сосредоточено на внешней реальности этнографического типа (географической, социальной, экономической, культурологической этнографии); событийный ряд также связан с фольклорно-этнографическими элементами, доминирующими в описании. Очерк документален и может быть в то же время «условно» документальным как художественно-изобразительное явление. Герой очерка чаще всего коллективный, сам очерк, по преимуществу, крестьянский[3].

В «Путешествии по Волге от истоков до Нижнего Новгорода» Островский, следуя программе журнала, в первую очередь приводит этнографические приметы местности, особенности материальной жизни народа, исторические данные, статистические сведения. Очерк пестрит множеством цифр. Не проходит Островский и мимо особенностей народной речи, передаёт распространенные в народе анекдоты, даёт развёрнутое описание обычаев и поверий.

Драматург чётко представлял себе характер будущих изысканий. Так, в главе «Тверь», открывающей очерк, Островский

---

[1] *Максимов С. В*. Литературные путешествия. М., 1986. С. 86.

[2] Там же.

[3] См.: *Фокеев А. Л.* Этнографическое направление в русском литературном процессе XIX века: истоки, тенденции, типология. М., 2002. С. 111.

пишет: «…Главным моим делом было добросовестное собирание фактов; что же касается до выводов, которые могут встретиться как в этой, так и в последующих статьях, то я им, как личным соображениям, не придаю большой важности»[1].

Отмечая в Твери «бедность промышленного класса … и ничтожность заработанной платы» (с. 323), путешественник приводит факты, связанные с основным тверским промыслом — перевозом. За свой труд перевозчики получают мизерную выручку 15 и 20 копеек серебром в день на человека. Да и эта работа только весной, пока не сошла вода и не наведены мосты через Волгу.

Здесь же драматург, реализуя пункты собирательской программы журнала, останавливается на устройстве глинковки (перевозной лодки). Значение этого слова он раскрывает в авторской сноске. «Название своё лодки получили от деревни Глинки, где они строятся… Деревня Глинки на левом берегу Тверцы, в 25 верстах от впадения в Волгу» (с. 323). Лодки эти делаются из тонкого тёса, их легко продавить ногой. Много тонет народу на этих глинковках, особенно при сплаве вниз, замечает автор.

Говоря о другом тверском промысле — разгрузке, Островский приводит статистические данные за 1855 год: «разгружено в Твери барок 148, лодок 512, связок 138 с платою с каждого куля или берковца от двух до трех копеек серебром» (с. 324). За всю эту работу приходится около двадцати рублей на человека. Такая нищенская оплата труда приводит к вопиющей бедности местного населения, у которого «самое лакомое кушанье… это жареный лук в конопляном масле. Мяса не видят почти круглый год» (с. 324).

В главе «Весенний караван» в поле зрения путешественника попадает судоходство на Волге и её притоках. Пишет он о составлении караванов, типических судах и обслуживающих их рабочих. «Весенний караван, о котором мы теперь и будем говорить, составляется: а) из судов, грузящихся на верхневолжских и гжатских пристанях, и частию б) из судов, нагруженных на

---

[1] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 323. Далее ссылки на 10-й том этого издания будут даны в тексте с указанием страницы.

рогачёвских и других пристанях между Тверью и Рыбинском» (с. 329). Замечая, что главные типические суда Вышневолоцкой системы барки и полубарки, Островский подробно описывает их устройство: «длина барки 17 сажень, ширина 4 сажени, вышина бортов 2 аршина. Дно имеют совершенно плоское, борта прямые. В длину борта прямы на 14 сажень, нос и корма закругляются на 3 сажени…» (с. 330).

Путешественник отмечает, что основной груз весеннего каравана — пенька, сало, зерновой хлеб, льняное семя, конопляное масло и пр. Следуя программе «Морского сборника», Островский подробно описывает обслуживающих караван рабочих: лоцманов, коренников, коноводов, приводит небольшую таблицу, отражающую жалованье лоцмана в зависимости от его маршрута и затраченного на поездки времени. Не проходит этнограф и мимо остроумных анекдотов, бытующих на Волге в лоцманской среде.

В главе «Село Городня» Островский даёт развёрнутое описание села, как необходимый элемент этнографического очерка: «На правом, высоком и крутом берегу Волги в 30 верстах ниже Твери по московской дороге лежит село Городня. Прежде, до литовского разорения, это был город и назывался Вертязин. В нём было три церкви: одна каменная, бывшая соборною, построенная в XIII веке во имя Рождества пресвятые Богородицы, существует и доселе. <…> Две другие церкви: во имя воскресения Христова и святых мучеников Бориса и Глеба, были деревянные, и о давнем существовании их свидетельствуют только надгробные камни без всяких надписей» (с. 334). Однако, зафиксировав историко-этнографические отношения с современностью, Островский не может не привнести в сухие бытовые зарисовки лирическое начало, связанное с описанием собственного состояния и окружающего пейзажа: «Долго любовался я живописным видом с обрывистого берега от церкви. Под ногами Волга, синяя от пасмурной погоды и подёрнутая рябью; несколько рыбаков, стоя в своих маленьких, вертлявых челноках, поднимали баграми верши; сверху шли чёрные лодки, которые, несмотря на усилия лоцмана и прислуги, находящейся на них, прибивало береговым ветром к противоположному берегу и, наконец, посадило на мель. <…> За рекой зеленел поёмный луг, который расстилался

ковром вплоть до высокого, тёмного соснового лесу» (с. 335). Так драматург расширяет жанровые границы этнографического очерка за счёт внесения в него художественных элементов.

К развёрнутому этнографическому описанию прибегает Островский, и воссоздавая картины Никольской ярмарки с праздничным товаром, пряниками, платками и ситцами, медными серьгами, оловянными кольцами и разноцветными тесёмками (заключительная, четвёртая глава очерка «Дорога к истокам Волги от Твери до Осташкова»).

Путешествие углубило интерес Островского к русскому национальному характеру, к духовным ценностям народа, вплотную приблизило писателя к познанию его социально-экономического положения. Деятельность драматурга внесла существенный вклад в изучение русского народознания.

К сожалению, далеко не все собранные драматургом и подготовленные к печати материалы увидели свет. Известно, что Островский оставил журнал из-за произвольной правки и сокращения его текстов редактором, в роли которого выступал председатель Морского учёного комитета адмирал М. Ф. Рейнеке[1]. Об этом впервые заговорил С. В. Максимов в своих воспоминаниях: «…из статей Островского исключаются те места, где автор делится личными впечатлениями с читателем под влиянием чувств, навеянных на художественную душу красотами природы или вызванных какими-либо резкими характерными чертами быта, представшими на глаза наблюдателя в неприкрашенном виде. Отдаётся предпочтение лишь тем фактам, которые имеют непосредственное отношение к воде и далеко стоят от живой жизни… Браковка производилась по военному, с изумительной самоуверенностью, без справок с желаниями авторов и властной рукой, не признававшею обычных прав сочинителей»[2].

В то же время несомненно, что литературная экспедиция положительно повлияла на последующее творчество драматурга. Благодаря «Морскому сборнику» А. Н. Островский приобрёл на-

---

[1] См.: *Лебедев Ю. В.* Дневники. Путевые заметки Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия. С. 140.

[2] *Максимов С. В.* Литературные путешествия. М., 1986. С. 98.

выки этнографических изысканий и отточил своё мастерство в жанре очерка. Более того, Максимов убеждён, что неопубликованные материалы, собранные драматургом, свидетельствуют об определённой самостоятельной системе собирания, сложившейся у Островского, для которой была характерна «изумительная до мелочей исполнительность всех задач…»[1]

Несмотря на то, что официальная программа сковывала творческие возможности проявления писательского дарования, сильный талант художника не в состоянии был упустить благоприятный случай, он наблюдал характеры коренных русских людей, брал художественные типы из жизни и целые картины по непосредственным личным впечатлениям. Так, Волга «дала Островскому обильную пищу, указала ему новые темы для драмы и комедии и вдохновила его на те из них, которые составляют гордость отечественной литературы»[2].

С. В. Максимов отмечает, что в период публикации в «Морском сборнике» этнографических очерков членов литературной экспедиции интерес к журналу возрос, его подписка значительно поднялась. Можно утверждать, что, несмотря на некоторые перегибы в редакторской политике, журнал своими публикациями в конце 1850-х годов формировал жанр этнографического очерка и стимулировал развитие этнографического направления в русском литературном процессе XIX века. Именно в те годы «Морской сборник», по оценке Максимова, «служил для других ученых изданий превосходным образцом и успел занять почётное место в истории нашей литературы»[3].

Во второй половине 1860-х годов журнал отходит от широкой общественной проблематики в сторону сугубо морских вопросов и проблем. В таком виде он продолжает выходить и в наши дни, как старейший в мире (издаётся в течение 165 лет) ежемесячный журнал по военно-морской тематике. В настоящее время учредителем «Морского сборника» является Министерство обороны Российской Федерации.

---

[1] Там же. С. 100.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 108.

Е. Ю. Фаркова *(Шуя)*

А. Н. Островский в оценке провинциальной критики

Провинциальная пресса и А. Н. Островский — одна из актуальных тем в изучении истории региональной журналистики XIX века. Творчество драматурга совпало с зарождением многих губернских изданий, оказало влияние на содержание отделов культурной и театральной хроники. Есть серьёзные исследования, посвящённые восприятию Островского в петербургской и московской прессе. Однако творчество драматурга в контексте провинциальной прессы изучено недостаточно.

Одна из первых публикаций в провинциальной прессе о драматурге — статья, опубликованная в газете «Иркутские губернские ведомости» 28 ноября 1857 года. Это отклик на постановку в местном театре пьесы «Свои люди — сочтёмся!». В середине XIX века иркутский театр был одним их лучших в провинции. Профессиональный театр в Иркутске был создан в 1851 году благодаря генерал-губернатору Н. Н. Муравьёву. «Сам Муравьёв, отличавшийся известной широтой взглядов, был окружён молодыми образованными служащими его штаба, приехавшими из Петербурга, в жизни которого театр занимал значительное место. Это, несомненно, повлияло на решение Муравьёва открыть в Иркутске театр»[1].

Главным директором театра был назначен чиновник особых поручений А. Н. Похвиснев — гвардейский офицер, знаток драматургии, автор пьес, шедших в Александринском театре. Благодаря его энергии и связям в Иркутске выступали московские актёры А. Х. Астахово-Ярославцев, А. А. Рассказов, ученик М. С. Щепкина. В 1856 году А. Н. Похвиснев вышел в отставку и вернулся в Петербург, где занялся литературно-театральной деятельностью: написал 14 репертуарных пьес, имевших постоянный

© Фаркова Е. Ю., 2013

[1] *Кузнецов А. А.* Роль чиновников в деятельности иркутского театра во второй половине XIX в. // Урбанизация и культурная жизнь Сибири. Омск, 1995. С. 165—166.

успех и долго не сходивших со сцены, печатал рецензии о новых русских и французских пьесах, которые публиковались в петербургских, московских, а также и в провинциальных периодических изданиях.

Учитывая административные и творческие ресурсы театра, можно с полным основанием утверждать, что далеко не случайно первая публичная постановка комедии Островского «Свои люди — сочтёмся!» в ноябре 1857 года состоялась в Иркутске (в императорских театрах пьеса была сыграна только в 1861 году). Молодая профессиональная труппа решилась на рискованный шаг. Актёры поставили комедию в отсутствие генерал-губернатора Н. Н. Муравьёва, который после возвращения безуспешно пытался получить разрешение на постановку, и спектакль был закрыт. Именно на эти обстоятельства намекает автор статьи в «Иркутских губернских ведомостях». Он выражает благодарность театральной дирекции за то, что «она постоянно старается поставить на сцену то одно, то другое из произведений наших талантливых писателей. Не далее как в этом месяце поставлены у нас: “Чиновник” Соллогуба и “Свои люди” Островского»[1].

Автор объективно оценивает репертуарные возможности провинциального театра: «Малочисленность нашей труппы делает, без сомнения, несколько затруднительным выбор пьес. Мы пробавляемся здесь более водевилями, новыми и старыми, оригинальными и переделанными с французского на русские нравы... Чтобы видеть всю несостоятельность этого рода произведений, сшитых наскоро на живую нитку, надо именно их смотреть на провинциальной сцене. В столичных театрах талант актёров заслоняет всю нелепость пьесы, а здесь при отсутствии часто всякой игры — она является во всей своей наготе». Рецензент точно зафиксировал влияние драматургии Островского на игру актёров: «Несравненно лучше шла “Свои люди — сочтёмся”; из всех пьес, которые мы пока видели на здешней сцене, эта, по-нашему мнению, та, которая исполнена удовлетворительнее. И что всего более нас поразило, что в ней гораздо лучше обыкновенного играли

[1] *Z.* «Свои люди — сочтёмся!» // Иркутские губернские ведомости. 1857. 28 нояб. № 29. С. 5.

наши, так сказать, второстепенные сценические таланты. Гг. Львов и Скворцов были, например, по-нашему мнению, несравненно выше, чем они бывают обыкновенно…»[1]

В статье эмоционально характеризуется исполнительская манера актрисы, игравшей роль Липочки: «…девица Николаева 1-я, которую мы привыкли видеть, что она только просто репетирует свои роли, обыкновенно очень твёрдо, но зато всё чрезвычайно однообразно, г-жа Николаева в роли “Липочки” по временам как бы входила в свою роль и начинала играть: она была, например, совсем не дурна в сцене объяснения с наречённым женихом»[2]. По мнению автора, провинциальные театры больше, чем столичные, нуждаются в образцовых пьесах, «написанных с умом, с талантом… не исключая даже и пьес некомических…». Он считает, что Островский и Гоголь «привлекают большее число зрителей». Эта оценка автора имела перспективное значение. Пьесы Островского ставились во всех провинциальных театрах. Они не просто определяли репертуар, но и влияли на пути развития провинциального театра в XIX веке, формировали школу артистического реализма[3].

Постановки пьес Островского освещались во многих провинциальных изданиях, поскольку театр являлся центром культурной жизни не только в столичных, но и губернских городах. Нет ни одного губернского издания, где бы не появлялись рецензии на спектакли драматурга. Много отзывов публиковалось на постановку «Грозы» (астраханская «Волга», «Ставропольские губернские ведомости», «Ярославские губернские ведомости», казанская «Камско-Волжская Газета», «Киевлянин», «Варшавский дневник», «Южный край»). Авторы обращали внимание на общественную проблематику пьесы («прогрессивность идей», освещение «тёмного царства»), особенности актёрской игры[4]. В

---

[1] Там же.

[2] Там же.

[3] На репертуаре Островского формировалась русская школа реалистической игры. Его пьесы свободно вошли в провинциальную жизнь.

[4] *Нестеров Л.* По поводу постановки на сцене Ставропольского театра 28 декабря 1868 г. драмы Островского «Гроза» // Ставропольские губернские ведомости. 1869. № 1. 4 янв. С. 2.

театральной хронике «Камско-Волжской Газеты» отмечались как неудачные образы главных героев и массовые сцены[1]. Для провинциальных авторов характерно полемическое восприятие сценических постановок. Они отмечали неудачность исторических пьес, в частности «Василисы Мелентьевой»[2]. Однако чаще всего критично оценивалась игра актёров.

Представляет интерес проблема авторства в провинциальной критике об Островском. Здесь очевидны две тенденции. С одной стороны, многие публикации принадлежат рядовым сотрудникам редакций, имена которых скрыты за инициалами, псевдонимами и могут быть установлены по архивным источникам. С другой стороны, об Островском писали известные учёные и публицисты: А. С. Гацисский, С. Т. Герцо-Виноградский, Ю. Н. Говоруха-Отрок, К. Н. Леонтьев.

А. С. Гацисский, нижегородский писатель, статистик, видный общественный и земский деятель и исследователь нижегородского края, — автор фундаментального исследования «Нижегородский театр» (1798—1867). В 1868 году опубликовал в «Нижегородских губернских ведомостях» статью, посвящённую постановке комедии «На всякого мудреца довольно простоты», где отрицательно оценил комедию и сделал вывод о падении таланта Островского[3].

С. Т. Герцо-Виноградский, популярный критик и журналист, публиковался в «Одесском вестнике», «Новороссийском телеграфе». Благодаря ему в этих изданиях тема Островского заняла ведущее место. Первые публикации о драматурге в «Одесском вестнике» имели светский характер. В частности, в июле 1860 года сообщалось о прощальном обеде, данном в честь Островского и актёра А. Е. Мартынова. В 1868 году появились публикации, посвящённые «Василисе Мелентьевой». Кстати, в том

---

[1] *Всё тот же.* Театральная хроника // Камско-Волжская Газета. 1872. № 75. 22 сент. С. 313—314.

[2] *Исаев П.* Новая драма Островского на воронежской сцене // Воронежский листок. 1868. № 84. 31 окт. С. 1—2.

[3] *Г-ц-ский А.* (Гацисский А. С.). Два слова о нынешнем Островском // Нижегородские губернские ведомости. 1868. № 51. 18 дек. С. 213.

же году о постановке пьесы сообщалось в газетах «Киевлянин», «Воронежский листок». В последующие годы оценивались постановки пьес «Бешеные деньги», «Свои люди — сочтёмся!», «Комик XVII столетия», «Снегурочка». «Поздняя любовь», «Волки и овцы», «Без вины виноватые» и др. Автором многих публикаций был С. Т. Герцо-Виноградский, популярный критик и журналист. Он писал яркие, эмоциональные статьи, но драматургию Островского 1870-х годов оценивал отрицательно. Считал, что пьесы «Комик XVII столетия», «Снегурочка». «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб» свидетельствуют об упадке таланта Островского.

По мнению критика, «Снегурочка» не годится даже для сцены: «…даже самое богатое воображение откажется вообразить тот момент на сцене, когда Снегурочка “любит и тает, тает”, тут уж никакой машинист не потрафит на лад». Будучи талантливым критиком, он всё же не сумел по достоинству оценить новаторский характер весенней сказки: «Фантастические объекты имеют только тогда какой-либо raison d'être, когда они не переходят границы запретного для них реального существования». Герцо-Виноградский обнаруживает в пьесе «Снегурочка» отсутствие эстетического такта, в чём «заключается грубая фальшь его нелишённой своеобразных прелестей Снегурочки, но в общем произведении слишком слабом»[1].

Наряду с Герцо-Виноградским среди провинциальных критиков особое место занимает Ю. Н. Говоруха-Отрок. Его статьи публиковались в газете «Южный край» (Харьков) с 1881 по 1884 годы в рубрике «Заметки о театре». Статьи, посвящённые драматургии Островского, безусловно, являются лучшими в наследии Говорухи-Отрока. Критику были близки идеи славянофильства, в литературных воззрениях он являлся последователем А. А. Григорьева и Н. Н. Страхова. Не случайно в статьях об Островском он апеллирует к оценкам Добролюбова и Григорьева[2]. Статьи отличаются живым эстетическим мышлением. В них

---

[1] *В., С.* (Герцо-Виноградский С. Т.) Очерки современной журналистики («Снегурочка») // Одесский вестник. 1873. № 212. 28 сент. С. 938.

[2] *Г.* (Говоруха-Отрок Ю. Н.) Заметки о театре // Южный край (Харьков). 1883. № 1023. 10 дек. С. 1—3.

удачно сочетаются принципы литературной и театральной критики. Говоруха-Отрок пишет о знаменитых актёрах, игравших в спектаклях «Гроза» (Е. П. Кадмина, М. И. Свободина-Барышева, М. Н. Ермолова), «Василиса Мелентьева» (Е. П. Кадмина), «Невольницы». «Последняя жертва (М. Н. Ермолова), «Лес» (В. Н. Бурлак-Андреев, М. И. Писарев).

Ряд статей критик посвящает постановкам «Грозы» в харьковском драматическом театре. Он благосклонно оценивает Катерину в исполнении оперной артистки Кадминой, которая в декабре 1880 года дебютирует в драматическом амплуа. В 1881 году играет Катерину и Василису Мелентьеву. В 1883 году роль Катерины в харьковском драматическом театре играет Свободина-Барышева. В одной из рецензий Говоруха-Отрок размышляет о сложности роли Катерины[1]. Безупречным считает образ, созданный Ермоловой, которая раскрыла идеалистические стремления свободолюбивой Катерины, её преданность своей мечте, цельность характера. По его мнению, заслуга Ермоловой в том, что она сумела придать личной драме общественный смысл[2].

Особое место в провинциальной критике об Островском занимают публикации в газетах «Рижский вестник», «Варшавский дневник». Они свидетельствуют о том, что, начиная с 1870-х годов, пьесы Островского приобретают популярность у зарубежного зрителя.

В мае — июне 1871 «Рижский вестник» в рубрике «Фельетон» сообщал о постановках Русского театра пьес «Бедность не порок», «На бойком месте», «Грех да беда на кого не живёт». В феврале — марте 1878 года — о любительских спектаклях в Риге «Лес» и «В чужом пиру похмелье». Автор рецензии отмечал успех репертуара Островского в Москве, оценивал драматурга как талантливого бытописателя купечества[3].

---

[1] *Г.* (Говоруха-Отрок Ю. Н.) Заметки о театре // Южный край (Харьков). 1884. № 1055. 14 янв. С. 2.

[2] *Г.* (Говоруха-Отрок Ю. Н.) «Гроза» Островского и М. Н. Ермолова в роли Катерины // Южный край (Харьков). 1884. № 1172. 22 мая. С. 1—2.

[3] Исполнение пьес Островского любителями в Риге // Рижский вестник. 1878. № 48. 28 февр. С. 1; № 53. 6 марта. С. 1.

Первые публикации об Островском в «Варшавском дневнике», официальной газете Польского края, также относятся к началу 1870-х годов. Это сообщения о новых пьесах Островского «Не было ни гроша», «Богатые невесты», постановке на сцене Русского собрания «Доходного места», гастролях Малого театра («На всякого мудреца довольно простоты»)[1].

В публикациях «Варшавского дневника» привлекает внимание имя Константина Леонтьева, который опубликовал в марте 1880 года статью «Ещё о “Дикарке” Соловьёва и Островского». Известный писатель и философ отрицательно оценивал сотрудничество композитора и драматурга, писал о «вредном влиянии» реалиста и демократа Островского на Соловьёва[2]. Рецензия на гастрольный спектакль Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты», напечатанная в «Варшавском дневнике» 26 мая 1886 года, стала последним откликом на прижизненные постановки пьес Островского.

---

[1] Русская журналистика. (Новая комедия Островского) // Варшавский дневник. 1872. № 33. 12 февр. С. 7; Очерки литературы. (Островский. Драма «Гроза» и последняя его комедия «Богатые невесты») // Варшавский дневник. 1876. № 26. 4 февр. С. 101 —102; *Ч., И.* «Доходное место» (Комедия А. Н. Островского на сцене Русского собрания) // Варшавский дневник. 1885. № 266. 18 дек. С. 3.; …*ичъ.* Театральная хроника. («На всякого мудреца довольно простоты») // Варшавский дневник. 1886. № 113. 26 мая. С. 4.

[2] *Леонтьев К.* Ещё о «Дикарке» Соловьёва и Островского // Варшавский дневник. 1880. № 55. 8 марта. С. 3; № 60. 14 марта. С. 3—4.

З. Я. Холодова *(Иваново)*

А. Н. Островский в литературной критике первой четверти XX века

В первой четверти XX века, несмотря на явно выраженные различия в направлениях критической мысли, в суждениях критиков обнаруживается общее: полемика с прижизненной репутацией Островского, стремление переосмыслить трактовки его наследия в социальной критике Н. А. Добролюбова и органической критике А. А. Григорьева.

Так, В. В. Розанов не посвятил драматургу специальной работы, но в его суждениях, «рассыпанных» в многочисленных статьях на литературные темы, чётко вырисовывается его позиция в споре вокруг наследия драматурга. Он считал Добролюбова критиком, не способным понять «что-либо разнородное с собой», в результате многие его литературные оценки, по мнению Розанова, ложны, а потому «все великие дарования последнего цикла нашей литературы (Достоевский, Тургенев, Островский, Гончаров, Л. Толстой)»[1] не реагировали на его критику.

А. Л. Волынский, провозгласивший вслед за Н. Н. Страховым эстетический принцип единственным мерилом ценности произведений искусства, считал оценку пьес драматурга Григорьевым завышенной. Для Волынского категория народности не является критерием истинности искусства, а отражения общечеловеческого духа в пьесах Островского он не видел; по его мнению, Островский не носил в душе настоящего идейного огня, его идеалы не выходили за пределы буржуазной, благонамеренной морали. Однако Волынский признаёт и правоту Григорьева в его полемике с Добролюбовым, соглашаясь с тем, что в произведениях Островского есть характеры, которые нельзя сводить только к сатирической идее.

© З. Я. Холодова, 2013

[1] *Розанов В. В.* Три момента в развитии русской критики // Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 237.

Для Д. С. Мережковского Островский — лишь создатель исключительно бытовых типов, изобразитель внешних этнографических особенностей жизни народа.

Во многих аспектах перекликается с суждениями Волынского и Мережковского трактовка драматурга Ю. И. Айхенвальдом, видевшим в Островском лишь бытописателя, не сумевшего подняться на высоту «вечно человеческого». Критик умалял его значение как создателя русского национального театра и даже предсказал конец театра Островского в новую эпоху. Статью «Островский» во втором выпуске «Силуэтов русских писателей» (1908) Айхенвальд начал с полемической заявки: «Мир Островского — не наш мир <...> Чуждая и непонятная жизнь, которая там происходит, <...> может быть любопытной для нас, как все невиданное и неслыханное; но сама по себе неинтересна та человеческая разновидность, которую облюбовал себе Островский. Он дал некоторое отражение известной среды, определённых кварталов русского города; но он не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец»[1]. А «сочные, свежие, стильные русские слова и их национальный узор» недостаточно соединены с «разработкой души»[2]. По словам критика, у Островского так мало «внимания к индивидуальной душе с её волей и волнениями, что даже его Катерина — поистине “луч света в тёмном царстве” <…> даже она гибнет в коллизии не с мужем, а с его матерью, т. е. с живой властью денег, с живым воплощением того же быта, силы общей, растворяющей в себе единичные сердца»[3]. Айхенвальд, для которого социологическая критика неприемлема, ввёл слова Добролюбова, правда, смысл их иной: если критик-демократ назвал героиню «Грозы» «лучом света в тёмном царстве» из-за её нежелания мириться с угнетением, то для Айхенвальда Катерина наряду с Любимом Торцовым, Кулигиным, Надей из «Воспитанницы» — «один из немногих лучей света» у Островского, то есть положительных героев.

---

[1] *Айхенвальд Ю. И.* Островский // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 263.

[2] См.: Там же. С. 264.

[3] Там же.

Более значимым был вклад в осмысление Островского театральной критикой. При этом в критике Серебряного века никто не сказал о драматурге лучше А. Р. Кугеля, яростно спорившего с утверждавшими, что Островский устарел вместе с эпохой, которую изображал.

Глубокую характеристику художественного мира драматурга Кугель дал в статье «Островский», включив в неё свои наблюдения, высказанные в рецензиях на постановки пьес драматурга и в юбилейных статьях. Основными чертами драматурга критик считал «веру в царство правды на земле» и «радостно открытое доверчивое отношение к жизни»[1]. Сценичность, по Кугелю, определяется тем, что у Островского «элемент морали занимает <…> всю авансцену»; «он держит всё время внимание публики вокруг добра и зла». Для людей начала XX века Островский является «психологом русской, органической “сверхбытности”», т. е. глубоким социальным психологом. Кугель развивает высказанную Ап. Григорьевым мысль об «органичности» Островского. Под «сверхбытностью» Кугель понимает «свойства духа, этот быт устанавливающие, меняющие его внешние формы и проявления, но всегда себе равные в психологической своей сути», а «добролюбовская теория насчет “тёмного царства”, — говорит Кугель, — конечно, сильно мешала и по сейчас отчасти мешает — понимать Островского»[2].

Для марксистских же критиков неоспоримыми были выводы Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. В. В. Воровский и Г. В. Плеханов возродили традиции критики революционных демократов, дополнив их положениями марксистской методологии. Ценя превыше всего содержательный компонент искусства, критики-марксисты выявляли характеристику социальных столкновений, рассматривая литературные типы как определённые социальные величины. В этом плане характерна статья Воровского «Раскол в “тёмном царстве”» (1903), в которой исследуется социальная психология буржуазии на основе отражения её в пьесах

---

[1] *Кугель А. Р.* Островский // *Кугель А. Р.* (Homo novus) Русские драматурги: Очерки театрального критика. М., 1933. С. 49, 47.

[2] Там же. С. 49, 51, 52, 53.

Островского. «Герои Островского живут, радуются и горюют, борются, страдают и гибнут в замкнутом кругу, как бы за какой-то китайской стеной сословной ограждённости»[1], внутри купечества ещё нет обособленных групп. Раскрыв причины «раскола» в дворянстве на материале тургеневского романа, Воровский сделал вывод, что и для «тёмного царства» придёт момент, когда между «отцами» и «детьми» непроницаемой стеной станет различие их «типичных психологий». Правильность его наблюдений, говорит критик, подтверждают «Дети Ванюшина» С. А. Найдёнова и «Мещане» М. Горького, где показано современное состояние класса. Воровскому важно, что быт купечества драматург изучал накануне реформ, когда назрели элементы новой жизни и «отзывались» на психологии отдельных групп общества. В задачу критика не входил художественный анализ драм, тексты он привлекает только для иллюстрации сказанного.

Статья Плеханова «Добролюбов и Островский» (1911) посвящена в большей степени трактовке Добролюбовым Островского, чем самому драматургу. Поводом для её написания послужили 25-летие со дня смерти Островского и 50-летие со дня смерти Добролюбова, автора «лучшего в эстетическом смысле разбора сочинений Островского»[2]. Соглашаясь с Чернышевским, что образ мыслей Островского оставил слишком заметный след на его произведениях, Плеханов подробно рассмотрел эволюцию взглядов драматурга и, привлекая его письма, воспоминания о нём, высказывания критиков, доказал, что Островский сначала увлекался западничеством, потом славянофильством, затем вновь его взгляды изменились. Добролюбова же не интересовал вопрос, вызвавший горячий спор между славянофилами и западниками: по какому пути развития пойдет Россия — по западноевропейскому или же по своему, особому. Критик-марксист поставил задачу рассмотреть, каким образом Добролюбов «прилагал исторический *идеализм* к выяснению основных вопросов литерату-

---

[1] *Воровский В. В.* Раскол в «тёмном царстве» // Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 370.

[2] *Плеханов Г. В.* Добролюбов и Островский // Плеханов Г. В. Литература и эстетика: в 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 541.

ры». По словам Плеханова, Добролюбов высказал свой взгляд на общественное значение комедий Островского и призвал «к борьбе не только с самодурством, но — и это главное — с теми “искусственными” отношениями, на почве которых росло и процветало самодурство»; получив из пьес «богатейший материал для обнаружения “неестественности”… общественных отношений»[1]; Добролюбов не рассматривал эти отношения с исторической точки зрения, не пришёл к выводу, что бороться с самодурством должен эксплуатируемый класс, потому что не стоял, да и не мог ещё стоять на классовой точке зрения. Противоречия критики Добролюбова Плеханов объяснил недостаточной разработанностью материалистической философии до Маркса и Энгельса.

Именно благодаря Плеханову произошёл окончательный сдвиг в понимании наследия драматурга от Григорьева к Добролюбову. В советские годы этот процесс стремительно нарастал. В год 100-летия со дня рождения драматурга появилась масса критических статей, и в большей их части было высказано суждение, что разоблачавший буржуазию писатель как никто другой созвучен эпохе. В 1923 году вышла в свет книга «Русские критики об Островском» (М.; Пг.: Госиздат), составленная из статей Чернышевского, Добролюбова и Плеханова. В предисловии Н. Мещерякова говорилось, что именно эти трактовки наследия драматурга выдержали проверку временем. По сути, ориентиры были даны.

Целиком им следует П. И. Лебедев-Полянский, автор брошюры «А. Н. Островский» (1923). Закономерно, что критик прежде всего выявляет общественно-политический смысл творчества писателя. Споря с Григорьевым и Айхенвальдом, опираясь на высказывания Добролюбова и Писарева, приводя огромные цитаты из их статей, он называет Островского бытописателем купечества, который не видел выход из «тёмного царства», но мотив ухода из него встречается часто в его пьесах, реже мотив протеста. Лебедев-Полянский согласен с Добролюбовым в том, что Катерина в «тёмном царстве» — «луч света», спорил с Писаревым, «осудившим» Катерину, подчеркнув, что Островский верен жизненной правде: в среде купечества не было людей с убеждениями

[1] Там же. С. 538, 541, 542, 543.

тургеневского Базарова или Веры Павловны и Лопухова из романа Чернышевского. Можно обнаружить и скрытый спор с Плехановым: по мнению Лебедева-Полянского, «ни социологом, ни политиком» Островский не был, «не укладывался в рамки общественных группировок, он стоял особняком», поэтому рассматривать драматурга нужно независимо от тех или иных общественных и литературных групп. Но вывод о том, что Островский «имел бы большее право на бессмертие, если бы его талант мог подняться на такую высоту, с которой были бы видны и ясны пути и дороги русской общественности», однако он склонялся «больше в сторону “русской души”»[1], целиком соответствует пафосу советской критики 1920-х годов.

В апреле 1923 года в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» (№ 78, 79) была напечатана статья А. В. Луначарского «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его». Юбилей драматурга для Луначарского — время переоценки ценностей, пересмотра культурного достояния «под углом зрения интересов пролетариата». Критик заявил, что Островский интересен не столько сам по себе, сколько по вопросам, касающимся театра и драматургии. Характеристика современного театра сочетается с оценкой пьес Островского, обозначением их особенностей. У писателя критик видит и отображение быта, и его преодоление, что обусловлено двойственностью его происхождения и образа жизни (на четверть типичный разночинец, но на три четверти буржуа), потому Островский и любит этот быт, и ненавидит его. По Луначарскому, для людей 1920-х годов Островский — прошлое, которое нельзя забывать, чтобы не ошибаться во время пути вперёд. Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!», имея в виду необходимость учиться у драматурга мастерству. Статья вызвала полемику в печати, и её автору пришлось разъяснять свою позицию. В «Нескольких заметках о современной драматургии» Луначарский сказал о «яркой театральности» пьес Островского, «по тому времени густо общественных, насквозь правдивых», что было «шагом вперёд по сравнению с русской драма-

---

[1] *Полянский В.* (Лебедев П. И.) А. Н. Островский. М.; Пг., 1923. С. 69, 33, 38.

тургией, какой она стала после Островского...». Поэтому нужно, утверждал критик, «оперевшись на Островского, пойти дальше, чтобы постараться стать современным Островским и для этого поучиться у него», «…продолжить его новыми могучими молодыми побегами…»[1]

В лекции, прочитанной в 1925 году, а затем неоднократно напечатанной, эти мысли развиты: больше внимания уделено характеристике социологии писателя, но рассмотрены и этапы творческого пути, отдельные пьесы, герои. Островский представляется Луначарскому человеком «с зорким взглядом, большим умом и добрым сердцем, человеком мягким, на революционную борьбу не способным», поэтому положительные типы писателя — «жертвы, страстотерпцы… Их протест сводится к рыданиям, к самоубийствам, к мукам. Вот эта стихия разбитых существований, которые по своим нравственным качествам гораздо выше, чем торжествующие купцы и чиновники, — дорога автору». Но и «эти типы были так новы на русской сцене, что действовали почти революционно» (Катерина, выбравшая «путь пассивного сопротивления», Несчастливцев). А фразу «Шире дорогу, Любим Торцов идёт», по словам критика, «воспринимали почти, как: шире дорогу пролетариату! Конечно, революционного начала тут мало…»[2]. Островский не видел настоящих протестантов, потому что рабочий класс ещё не стал себя проявлять. В исторических пьесах «не было у него подхода не то что марксистского, но вообще научного, но зато у него был чудесный язык». «Снегурочку» критик назвал шедевром, но бросил упрёк: Островский испортил свой замысел, изобразив царство берендеев как «конституционно-патриархальную монархию». Говоря о мастерстве драматурга, критик сослался на отзывы Григорьева и Гончарова, отметил, что Островский «великолепно драматически прорабатывает свой материал»; «говорит настоящим, подлинным языком жизни… Этот язык не только выразителен и гибок, великолепно

---

[1] *Луначарский А. В.* Нескольких заметках о современной драматургии // Художник и зритель. 1924. № 4 —5. С. 84.

[2] *Луначарский А. В.* А. Н. Островский // Луначарский А. В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976. С. 264, 265.

рисует всё то, что типично, что хочет выразить, но, кроме того, этот язык певуч и звучен»[1]. Суждения Луначарского об Островском как создателе «социального театра» обрели статус канона.

Анахронизмом на этом фоне выглядела юбилейная статья «Островский», написанная к 100-летию со дня рождения драматурга М. А. Кузминым и опубликованная в газете «Жизнь искусства» 22 мая 1923 года. Кузмин дал высочайшую оценку творчеству Островского, сказав о «неисчерпаемых богатствах репертуара» и жизненности его театра, о «своеобразном, безукоризненно чистом и жизненном русском языке, тёплой человечности» писателя. Островского Кузмин назвал «живописателем целой полосы и эпохи русской жизни», через Замоскворечье давшим «всю Москву, провинцию… часть Петербурга, всю Россию и целый свой мир, живой и пёстрый…» Критик был уверен, что художественный мир Островского не уступает миру Гоголя и Лескова, а «в моменты острого напряжения (“Гроза”, Архип и Афоня в “Грех да беда”)» драматург поднимался «до пророческих спазм Достоевского». Для обоснования своего вывода о том, что Островский — поэт, а не сатирик, Кузмин вспоминает рассказ Катерины о её детстве, бытовые сцены из пьес «Бедность не порок» и «Горячее сердце», где «жизнь озарена солнцем поэзии, сердечной теплотой художника». По словам критика, «было очень однобоко смотреть на него как на исключительно бытового писателя, обличавшего дикости так называемого “тёмного царства”». «Протест против сухой и педантичной формалистики и дикого самодурства во имя человечности, душевной свободы» Кузмин считает основным мотивом творчества драматурга, но ему резкость не свойственна: он художник «спокойный, мягкий и жизненный» и создаёт он не отвлечённые типы, а «…живых, с плотью и кровью, с привычками, поговорками, со всеми особенностями, вплоть до манеры одеваться, людей». Мастерство Островского критик видит в достоверности характеров: драматург открыл «стороны русской души, не затронутые ни Пушкиным, ни Гоголем, ни Достоевским, ни Лесковым». По мнению Кузмина, следует «разорвать внешнюю, хотя и традиционную, связь театра Островского с оп-

[1] Там же. С. 269, 270, 273.

ределённым театральным направлением и вернуть эту сокровищницу драматической поэзии в настоящую её область — область свободного, полного, многообразного театрального искусства…»[1].

Но прекрасная статья Кузмина была едва замечена при её публикации и на долгие годы забыта, что вполне закономерно. Во второй половине 1920-х годов А. В. Луначарским были чётко определены задачи советской критики, обретшей статус «великой общественной силы»[2]. Для критических статей стало характерно сочетание научного подхода, подчёркнутой политической направленности и публицистичности. Критику рассматривали как часть литературоведения, а в отечественном литературоведении вплоть до конца 1980-х годов доминировала марксистская трактовка наследия А. Н. Островского.

---

[1] *Кузмин М. А.* Островский // Кузмин М. А. Проза и эссеистика: в 3 т. Т. 3. Эссеистика. Критика. М., 2000. С. 249, 251, 252, 253.

[2] См.: Тезисы о задачах марксистской критики // Новый мир. 1928. № 6; На литературном посту. 1928. № 1—12.

А. Хёхерль *(Пассау, Германия)*

А. Н. Островский — переводчик Г. Гейне

Степень близости Островского к немецкой литературе, а также его знания немецкого языка пока изучены неудовлетворительно[1]. Это в равной мере относится и к его переводам с немецкого. Так, например, источником единственного более или менее известного перевода (а скорее переделки) «К артисту (из Шиллера)» провозглашается вообще несуществующее произведение последнего «Гимн искусству»[2].

А переводы двух стихотворений Генриха Гейне, впервые опубликованные в 12-томном Полном собрании сочинений в 1978 г., также печатаются по не очень серьёзному источнику[3].

Речь идёт о входящих в главу «Лирическое интермеццо» «Книги песен» романсах Г. Гейне «Auf Flügeln des Gesanges» («Мы песнею крылатой...») и «Der Herbstwind rüttelt die Bäume» («Шумит опалой листвою...»)[4].

© Хёхерль А., 2013

[1] Ср. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч: в 12 т. Т. 9. М., 1978. С. 603.

[2] Ср.: Там же. Т. 7. С. 603. — На самом деле это название композиции А. С. Аренского, для которой Островский написал текст; а у Шиллера это стихотворение называется просто «Prolog» («Пролог») и открывает его драматический цикл «Wallenstein» (*Schiller, Friedrich***.** Gesammelte Werke in fünf Bänden. Herausgegeben von Reinhold Netolitzky. Zweiter Band. Dramatische Dichtungen. Gütersloh: Bertelsmann 1958. S. 10).

[3] Там же. Т. 9. С. 447—448. Ср. с. 651: «опубликованы в «Сборнике 50 романсов и песен Баха, Генделя, Глюка, Мендельсона, Моцарта и других. М., изд. П. И Юргенсона, 1866”. Печатаются по указанному изданию». О недостаточной изученности этой части литературного наследия Островского свидетельствует, между прочим, и тот факт, что в швейцарской монографии 1981 года о Гейне в русских переводах фамилия русского драматурга не упоминается даже в указателях (ср. *Ritz, German.* 150 Jahre russische Heine-Übersetzung. Bern — Frankfurt am Main — Las Vegas: Peter Lang 1983. S. 477 [Slavica Helvetica. Band 18].

[4] *Heine, Heinrich*. Säkularausgabe. Band 1. Gedichte 1812—1827. Berlin: Akademie-Verlag — Paris: Editions du CNRS 1979. S. 66-67; 87 (= Nr. IX, Nr. LVIII; под этими номерами стихотворения в дальнейшем будут указываться).

Оба стихотворения ещё молодого Гейне проникнуты духом немецкого романтизма, который выражается не только в увлечении экзотизмом дальних стран, в культе одиночества (смешанном с тоской о любви и романтической иронией), но и в стихотворном размере и ритме, органически связанными с общим настроением. Адекватный их перевод — дело совсем непростое.

Островский старается сохранить не только смысл, структуры и образы подлинника, но и его непринуждённое звучание. Гейне ещё с ранних своих стихов преимущественно пользовался так называемой Volksliederstrophe («строфой» или, лучше, «размером народной песни»), своего рода предшественником тонического стиха, «das freie Heinesche ersmaß, eine regelmäßige Alternation von betonten und unbetonten Silben!»[1].

Сопоставление первых двух строф стихотворения Nr. IX на немецком и русском языках[2] показывает, что Островский суверенно следует ритму подлинника, не нарушая, однако, естественное звучание русского стиха:

а)

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag' ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rothblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

б)

Мы песнею крылатой
Умчимся с тобой, дитя,
Ганг мы увидим богатый,
Там чудная есть земля;

---

[1] *Kluge, Rolf-Dieter*. Heinrich Heine in Russland. S. 3. http://pbunjak.narod.ru/zbornik/tekstovi/11_Kluge.htm. В основе размера, несомненно, лежит 3- и 4-стопный ямб, который, однако, в силу нереализованных иктов (ударений) временами деформируется до неузнаваемости.

[2] Актуально реализуемое ударение обозначается подчёркиванием соответствующего слогообразующего гласного.

Сады под ночным полусветом
Алеют в том краю,
Там лотос встретит с приветом
Тебя, сестру свою.

Как в подлиннике, так и в переводе, число ударных слогов колеблется между двумя и тремя (чаще всего), причём, в строках с бóльшим числом неударяемых слогов речевой темп то возрастает (напр., «ihr trautes Schwesterlein»), то замедляется («тебя, сестру свою»). Такая ритмическая вариативность придаёт стихам гибкость, приближает их к естественному течению живой речи.

Эта ритмическая близость перевода Островского к подлиннику становится особенно заметна, если сопоставить его с переводом того же самого стихотворения А. Фетом, строго державшимся силлабо-тонического стихотворного принципа (краткости ради приведём только первую строфу; в её 4 строках достаточно ярко обнаруживается разница в ритме:

Дитя, мои песни далёко
На крыльях тебя унесут,
К долинам Гангесова тока:
Я знаю там лучший приют1.

Стихотворение Nr. IX из цикла «Лирическое интермеццо» впоследствии было переведено на русский ещё два раза, а именно В. В. Левиком[2] и О. Гальченко[3]. У обоих переводчиков характерная для Гейне ритмика не нашла своего выражения, а использовалась силлабо-тоническая метрика (3-стопный ямб у Левика, анапест у Гальченко).

Nr. LVIII из «Лирического интермеццо» («Der Herbstwind rüttelt die Bäume») в русской версии в отличие от подлинника озаглавлен «Путевая песня»[4]. По всей вероятности, это на совести

---

[1] *Фет А. А.* Полное собрание стихотворений. Т. 2. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1912. С. 207.

[2] www.ru/wikisource.org.wiki/Лирическое_интермеццо_(Гейне)

[3] Мудрые звёзды. Генрих Гейне в переводах Олега Гальченко. Петрозаводск, 2002.

[4] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 9. С. 448.

издателя «Сборника», по которому был опубликован перевод[1]. Ему же, по всей вероятности, принадлежит и своеобразная разбивка его текста. Если стихотворение Гейне построено по строкам и строфам так же, как и Nr. IX, то в русском издании строки вдвое длиннее (по всей видимости, по две строки были объединены в одну), за счёт чего число строф вместо привычных для Гейне пяти составляет всего три, причём последняя вместо четырёх охватывает всего две строки.

Ввиду того, что перевод Островским этого стихотворения кажется адекватным по всем параметрам, а также потому, что он является единственным переводом на русский язык, считаю целесообразным привести его целиком наряду с подлинником, полагая, что и к менее известным произведениям Островского необходимо отнестись с должным вниманием.

а)

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
Was willst du, thörichter Reiter,
Mit deinem thörichten Traum?

[1] Ср. сноску № 3.

б)

Шумит опалой листвою / холодная земля,
Плащом укутан серым, / лесом густым один еду я.
Еду, скачу я, а думы / скачут знакомым путём,
Свободно и весело мчатся / к любезной прямо в дом.

Собаки лают, и слуги / с огнями навстречу спешат,
Бегу я по ступеням, /и шпоры мои звенят.
В покое уютном и легком, / где сердцу теплей и вольней,
Сидит и ждёт моя прелесть, / я прямо в объятья к ней!

А ветер шумит мне листами, / и дуба слышу стон:
Что грезишь ты, глупый всадник? / К чему безумный твой сон[1].

[1] При сравнении обеих версий особо бросается в глаза, что «отрывистый» синтаксис Гейне, который часто разрывает одну мысль переходом на новую строку и который полностью схватывается Островским, объединением двух строк в одну сводится на нет.

С. В. Диев *(Москва)*

А. Н. Островский исправляет ошибку Петра Первого

Современный, **свой** разговор об А. Н. Островском я бы хотел начать совсем не научно, парадоксально и, может быть, даже крамольно — с европейского финансового кризиса! А точнее — с кризиса валюты евро. Здесь дело не только и не столько в финансовой составляющей этой общеевропейской валюты, а в её морально-нравственной, народной основе, которая для многих народов была похерена. Дело в том, что деньги — это ещё и национальный символ, как флаг и как гимн. Причём — наиболее популярный и, я бы сказал, корневой. И когда люди теряют **такой** символ, они невольно, на мой взгляд, деморализуются, и страна начинает потихоньку деградировать. (Напомню армейский закон — если воинская часть теряет своё знамя, то эта часть расформировывается!) Подчёркиваю: я имею в виду только достояние любого народа — его национальную валюту, а не Европейский союз вообще. Кстати, дошло до того, что некоторые городки вводят свою маленькую валюту. И хорошо, что это не коснулось России. Правда, её это коснулось довольно давно в другом плане — в плане потери её самобытности. И это уже не в первый раз.

В данный момент, я думаю, следует вспомнить о том, как это произошло с Россией 300 лет назад, при Петре Первом. Нет-нет, я не ухожу от Островского, а наоборот — приближаюсь. Итак, заглянем в глубь веков. Это особенно нужно, мне кажется, для тех, кто ищет где-то вдали «русскую идею». Она — не в дали и, к сожалению, не вокруг. Она — в глубине.

Один из родных городов Островского, как известно, — Кинешма. Там, в драматическом театре имени А. Н. Островского, проходил месяц назад Первый Международный театральный фестиваль русской классической драматургии «Горячее сердце», посвящённый 190-летию со Дня рождения А. Н. Островского, где я был председателем жюри. Почему в Кинешме? Именно в Кинешме, что называется, вживую, соединились, можно сказать, органические элементы, из которых состоит **классика** русской

© Диев С. В., 2013

драматургии. Во-первых, здесь, цитируя великолепного русского поэта, лауреата Нобелевской премии Бориса Леонидовича Пастернака, «дышат почва и судьба». Кинешма — не просто старинный русский город, расположенный в чудесном месте на Волге. Это место — часть Поволжья, где зародилась, по сути, русская народность. Именно в этих краях стариннейшая, можно сказать, корневая финно-угорская народность меря соединилась с пришедшими сюда славянами. В результате образовалась национальная основа, которую впоследствии назвали русскими. Причём — абсолютно мирным путём! Это было примерно около тысячелетия назад. Очень важный момент: название города сохранилось с тех времён в неприкосновенности! Это — огромная редкость! «Кинешма» — это настоящий язык народности меря — слово означает «тёмная, глубокая вода».

Во-вторых, Кинешма — один из родных городов человека, к которому обращены слова другого великого русского писателя Ивана Александровича Гончарова: «Мы получили из Ваших рук настоящий русский театр!» Здесь нет никакого преувеличения. Именно в пьесах Островского русский язык ожил в устах актёров и засверкал своими неповторимыми чудесными и чистыми красками. Есть ещё один компонент, о котором мало кто знает. Островский на сцене, сам того, может быть, не подозревая, исправил «блестящую ошибку» Петра Первого. В книге под названием «Записка о Древней и Новой России» наш великий историк и прекрасный писатель Николай Михайлович Карамзин пишет об этой «блестящей, по его словам, ошибке Петра Первого»: *«Страсть Петра к новым для нас обычаям преступила в нём границы благоразумия. Пётр не хотел вникнуть в истину, что дух народный составляет нравственное могущество государств, подобно физическому, нужное для их твёрдости. Искореняя древние навыки, представляя их смешными, хваля и вводя иностранные, царь унижал россиян в собственном их сердце. Презрение к самому себе — располагает ли человека и гражданина к великим делам?»* Карамзин обвиняет русского царя в измене «истинно русским началам жизни». Книге, кстати, на будущий год исполняется 200 лет. А напечатана она была только через 100 лет, в 1914. По причине чрезвычайной остроты. Так вот, в своих пье-

сах Островский исправляет ошибку Петра и возрождает именно эти русские начала жизни!

До Островского русский театр был преимущественно переводным. До начала правления Петра Первого русская культура прекрасно развивалась, несмотря на происки недоброжелателей, которые, впрочем, соприкоснувшись с ней, иногда становились союзниками нашей культуры и даже соучастниками развития её. И флот наш российский, вопреки некоторым заявлениям, до Петра был красив и ладен — вспомнить хоты бы величайший и труднейший путь наших купцов «из варяг в греки» лет тысячу назад на наших родных красавицах — расписных огромных ладьях и стругах. И быт наш был красив и самобытен, да всё с песнями да гуслями. И всё это, включая некоторые особенности нашего родного языка, Пётр Первый искоренял, отдавая предпочтение культуре европейской. То-то, я смотрю, наш знаменитый скульптор Михаил Шемякин поставил в Петропавловской крепости карикатурную металлическую скульптуру Петра с громоздким телом и непропорционально маленькой головой. Он и сам в каком-то интервью говорил об этой национальной ошибке Петра.

А тем временем, в 19 километрах от Кинешмы — усадьба Островских Щелыково, где он написал несколько своих пьес, где его окружало иногда шестеро его детей и где он похоронен. То есть «дышат почва и судьба» — уже в абсолютном значении!

Теперь о самой классической драматургии, которую нужно нынче защищать и сохранять — уж очень она деформируется вместе с общими, особенно столичными, нравами и вместе с самим русским языком! Происходит на сцене то, что, например, пациентами «Палаты номер шесть» некоторые режиссёры делают вообще всех персонажей Чехова! И не только Чехова.

Такой фестиваль, как в Кинешме, способствовал очищению русской классической драматургии от тенденциозной нынче пошлости, грубости и неприкрытого безумия. Единственное, что чуть-чуть успокаивает, если, конечно, это может успокоить, то, что явление это не только наше, но и общее, европейское. Но, слава Богу, зрители зачастую мудрее некоторых театральных деятелей. Вот показательный и горько-забавный заграничный пример. Пару лет назад по окончании знаменитого театрального фестиваля в провинциальном французском городке Авиньоне

зрители написали коллективное письмо министру культуры Франции, в котором описали все сценические безобразия. Письмо заканчивалось знаменательной фразой: «Верните нам нашего Мольера!» Думаю, что имя Мольер можно менять в зависимости от страны.

Между прочим, фестиваль в Кинешме после пресс-конференции решено назвать «Русским Авиньоном». Все театры, которые захотят в нём участвовать, обязаны будут играть исключительно на русском языке и, желательно, нашу классику.

На театральном фестивале «Горячее сердце» произошёл знаменательный случай. Среди 11-ти театров, в числе которых были и московские Малый и имени Маяковского, приехал на фестиваль Калмыцкий национальный театр имени Б. Басангова. Сыграли они современнейший элегантнейший спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» по знаменитой пьесе Островского. И они «утёрли нос» некоторым в части бережного отношения к русскому языку, к прекрасному языку Островского. Калмыки чудесным образом подчеркнули красоту русского языка и даже его афористичность. Жюри фестиваля присудило с профессиональной точки зрения первое место Театру имени Маяковского за спектакль «Не всё коту масленица». А зрители фестиваля, с огромным отрывом, отдали, судя по прессе, первое место Калмыцкому театру! Это был большой урок и великолепный мастер-класс, который дал нам всем «друг степей — калмык»!

Говоря об Островском во времени, мне хочется в заключение высказать одну очень важную и актуальную мысль, относящуюся к проблеме экологии человеческой души. Попробую как поэт выразить её в стихотворной форме:

Ориентир теряется у птиц.
Лететь, смотреть, дышать им всё труднее.
А люди от своих трудов бледнеют,
Беспечно превратясь в самоубийц.

Остановись, отчаянья творец!
Не дай себя проклясть самой Природе,
Которая в людском безумном роде
Почувствует мучительный конец.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВИСТИКА

Н. С. Ганцовская *(Кострома)*

Стилистические варианты разговорных форм лексики пьес А. Н. Островского

А. Н. Островский в своих пьесах широко использовал разные стилистические варианты в пределах разговорных форм складывающегося нового литературного языка. Это была противопоставленная высокой книжной, генетически преимущественно церковнославянской, по терминологии словарей XVIII века: «простая», экспрессивно нейтральная лексика; конкурирующая с ней по употребительности экспрессивно сниженная «просторечная» лексика, т. е. собственно разговорная, и лексика «простонародная», предельно сниженная, характерная для речи людей непривилегированных сословий. См., например, разработку подобной терминологии в Проекте Словаря русского языка XVIII века[1]. К особенностям стилистического словоупотребления драматурга относится также и приуроченность слова к языковой среде, территориально или социально ограниченной, динамика его в синхронно-диахронном плане и другие дополнительные экспрессивно-оценочные и функциональные качества. Всю эту палитру стилистических средств помогают выявить данные Частотного словаря языка произведений А. Н. Островского с его градацией продуктивности употребления слов по трём периодам его творчества[2], а также данные словарей современного русского языка и другие источники.

В пьесах Островского мы видим ещё более яркую, чем у А. С. Пушкина, тенденцию к обновлению литературного языка за

© Ганцовская Н. С., 2013

[1] Словарь русского языка XVIII века: проект / отв. ред. Ю. С. Сорокин. Л., 1977.

[2] Частотный словарь языка А. Н. Островского / под ред. Н. С. Ганцовской // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 530—658.

счёт ориентации на живую разговорную речь, причём ориентации не на грубое просторечие, изобилующее вульгаризмами, но на «средний стиль», выравнивающий крайности книжного и разговорного слоёв речи. Отсюда можно констатировать тот факт, что индивидуальная речь героев его пьес, отнюдь не монотонная, обусловленная разнообразными ситуативными и социально-культурными факторами, в плане оппозиции высокое — низкое (книжное — разговорное) не имеет резких различий. Гомогенным и однородным в этом отношении является и весь речевой идиом любого из его произведений. И это свидетельствует о создании в русском языке в рамках литературного языка новой отдельной функционально-стилистической черты — разговорного стиля, как бы вобравшего в себя черты прежних «штилей» литературного языка[1].

В качестве иллюстрации к сказанному приведём примеры стилистического употребления слов одной лексико-словообразовательной группы с общеславянским корнем *dět- в творчестве Островского: *детёныш, дети, детина, детища, детище, детки, детский, детство, детушки; дитя, дитятко.*

В Частотном словаре языка А. Н. Островского они представлены следующим образом (в нашей таблице слева указан их рейтинг по алфавиту, затем приводится слово, а далее в 3-х колонках частотность их употребления по периодам творчества Островского).

		1840—50 гг.	1860-е гг	1870—1880-е гг.
3905	детёныш		2	
3906	дети	34	40	81
3907	детина		2	
3908	детища	1		
3909	детище	6	1	4
3910	детки	4	8	7
3911	детский	3	11	16
3912	детство	5	4	18
3913	детушки	4		1
3968	дитя	7	11	49
3969	дитятко	19	2	1

[1] См. об этом: *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — нач. XIX в. (лексика). М., 1964.

Все эти слова присутствуют в нормативных словарях современного русского языка, причём самые частотные у Островского — без каких-либо помет: *дети, детский, детство*. Без помет употребляется и малочастотное у Островского слово *детёныш.* Слово *детина* в МАСе имеет помету *просторечное и народно-поэтическое, детище — устарелое* (слова *детища* вообще нет в нормативных словарях), *детушки — просторечное и народно-поэтическое*, *дитя* ‘ребёнок’ — *устаревшее*, *дитятко — просторечное, ласкательное* к слову дитя[1]. Слова этого гнезда имеют общеславянский корень *dět и давнюю историю употребления его компонентов в русском языке.

В данном исследовании мы сосредоточим своё внимание на анализе слов *дитя, дитятко, детище* и *детища,* в речевой ткани пьесы первого периода творчества А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся». Рассмотрим их в двух планах: функционально-стилистическом и историко-этимологическом, причём заметим, что первый план во многом предопределяется вторым.

В пьесе «Свои люди — сочтёмся» эти слова принадлежат в основном одному персонажу пьесы — Аграфене Кондратьевне — и обращены к дочери, достаточно взрослой девушке, уже невесте. Приведём их в контексте. 1) *Детище, детища.* 1. *Каково детище-то ненаглядное! Прошу подумать, как она мать-то честит! Ах ты, болтунья бестолковая! Да разве можно такими речами поносить родителей? Да неужто я затем тебя на свет родила, учила да берегла пуще соломинки?* 2. *А никто так не заботится о своём детище, как материнская утроба! Ты вот хохришься да разные глупости выколупываешь, а мы с отцом-то и дённо и нощно заботимся, как бы тебе хорошего человека найти да пристроить тебя поскорее.* 3. *По христианскому закону всякого накормить следствует, и чужих призирают, не токмо что своих, а ведь это и в люди сказать грех: как ни на есть, родная детища!* Один раз слово *детище* произносит и Самсон Силыч Большов, имея в виду свою дочь: *Моё детище: хочу с кашей ем, хочу масла пахтаю.* 2) *Дитя, дитятко.* Аграфена Кондратьевна. 1. *...дочь твоя, дитя кровная, каменный ты человек*! 2. *Ах ты, дитятко моя заброшенная, стоишь, словно какая сиротинушка.* 3. *Перестану,*

[1] МАС — Словарь русского языка: в четырёх томах. Т. I. М., 1981. С. 393, 394, 404.

дитятко, перестану, сейчас перестану. 4. *Поди, дитятко, поди.* 5. *Ах ты, дитятко, да как же это давеча-то так, а? Ей-богу!*

Вся поданная в контекстах обсуждаемая лексика вряд ли возможна в речи образованного человека, но в устах Аграфены Кондратьевны она органична и имеет *просторечный* характер, но не грубо-бытовой, а интимно-ласковый (последнее свойство снято в реплике Большова). Подобный вид экспрессии свойствен фольклорным произведениям, особенно это касается слов *дитя, дитятко*, а фольклорные вставки всегда приподнимают обыденную речь. Слово *детище*, старославянское по происхождению, звучит торжественно и несколько высокопарно по сравнению со словами *дитя* и *дитятко*, хотя в определённой степени и фамильярно. В первом примере в тираде Аграфены Кондратьевны *детище* на фоне «простонародных» форм: определения *ненаглядное* к слову *детище,* частицы *-то*, словосочетаний *болтушка бестолковая, берегла пуще соломинки,* наречия *неужто* звучит иронически, что снижает его экспрессию. Во втором — развёрнутой сентенции со славянизмами *дённо и нощно* (правда, *дённо* подано с просторечным ёканьем)*, материнская утроба* — и в третьем примере, также назидательного характера, слово звучит более высокопарно. В третьем же предложении слово употребляется в женском роде с окончанием *-а*: *родная детища.* Почему? Изменение рода можно отметить и у слов *дитя* и *дитятко* в первом и втором предложениях второй группы примеров. Здесь они женского рода: *дочь твоя, дитя кровная*; *дитятко моя заброшенная… словно какая сиротинушка.* Все эти случаи проявляются в речи только одного персонажа — Аграфены Кондратьевны. Мы предлагаем две версии объяснения подобного явления, причём не взаимоисключающие друг друга, а взаимоподдерживающие.

Первая версия. Социальный статус супругов Большовых, ныне богачей и горожан, невысоко оценивает Устинья Наумовна, сваха: Самсон Силыч прежде голицами торговал, а Аграфена Кондратьевна — панёвница, т. е. это бывшие крестьяне, жившие, по-видимому, где-то к югу или к юго-востоку от Москвы, поскольку *голицы* ‘рабочая крестьянская одежда для рук’, а *панёва* ‘юбка’— типично южнорусский этнографический диалектизм в отличие от севернорусского *сарафан*. А как известно, морфологической особенностью ряда южнорусских говоров является отсутствие формы среднего рода существительных и замена её

женским родом (вспомним название популярного сейчас в России сорта подсолнечного масла «Золотая семечка»). Возможно, это адстратное диалектное явление, сохранившееся в речи бывшей крестьянки в городской среде. И хотя социальный статус супруги богатого купца Большова повысился, данная территориально-языковая примета оказалась бы невозможной в речи по-настоящему полноправного члена привилегированного сословия, то есть в речи «образованных». Её можно стилистически квалифицировать как «простонародную» черту.

Вторая точка зрения на употребление у Островского формы женского рода вместо среднего у слов *детище, дитя* и *дитятко.* Дело в том, что изначально в индоевропейских языках средний род не употреблялся для обозначения одушевлённых существительных. Исключением являлись существительные, обозначающие невзрослые существа, детёныши животных и человека: жеребя, порося, утя, робя, детя (дитя), девча и др. Таковыми были в славянских языках существительные с корнем *dět-, которые были образованы от отглагольных прилагательных со значением ‘вскормленный грудью’ (на это указывает, например, чередование в словах *дети-доити*). *Детище, дитя*, *дитятко* (последние два с *и* на месте исконного ять в восточнославянских языках) обозначали маленьких детей без различия пола. Такая семантическая ограниченность прекращалась с взрослением ребёнка. О. Н. Трубачёв писал, что «…специфика среднего рода сохранилась в индоевропейских языках (кроме языков, которые утратили средний род или морфологический род в целом) до настоящего времени в остаточном виде. Вследствие этого общий термин ‘ребёнок’, выраженный существительным среднего рода, остался по своей природе противоречивым. Вполне вероятно, что именно этим объясняются ограничения в употреблении этого термина, который относят обычно только к малолетним потомкам, младенцам, в то время как для более старших возрастов противоречие между формой среднего рода и одушевлённостью обозначаемого становится нетерпимым. Наше привычное и, казалось бы, совершенно ясное словоупотребление в данном случае представляется отражением весьма древнего состояния. Речь идёт о семантической ограниченности русск. *дитя* (≤ слав. **dětę*) ср. р., сравнительно, например, с *сын* и *дочь*. В то же время форма множественного числа от *дитя* — *дети*, где средний род выражения

не получил, универсально, как общее обозначение потомков»[1]. Впоследствии в русском языке в единственном числе слова с бывшим суффиксом *ent-, обозначающие детёнышей животных, получили новый суффикс -*ёнок*- и сменили средний род на мужской: *жеребёнок, телёнок* и др. Как кажется, тот же процесс смены рода, но только среднего на женский, мы наблюдаем в речи Аграфены Кондратьевны как продолжение общерусской тенденции развития слова. Действительно, если подойти с широкой семантической позиции к объяснению словоупотребления слов *детище, дитя*, *дитятко* в женском роде с точки зрения Аграфены Кондратьевны как матери, то выявляется противоречие в её понимании статуса Липочки как её кровного ребёнка. С одной стороны, это чадо, вскормленное ею. Древний суффикс *-*ent*- как формант причастия в словах с корнем *dět- показывает пассивный характер слов, обозначающих ребёнка, и их генетическую зависимость от родителя. Это как бы ещё бесполое существо, которое можно приравнять и к неодушевлённым предметам. Отсюда и форма среднего рода, которую она иногда употребляет («каково детище-то ненаглядное») и которая присутствует в реплике Самсона Силыча («моё детище»). В то же время Аграфена Кондратьевна осознаёт, что Липочка выросла, что она — дочь, и дочь на выданье, как бы на пороге самостоятельной жизни. Поэтому-то она и употребляет формы *родная детища, дочь твоя, дитя кровная, дитятко моя заброшенная, стоишь, словно какая сиротинушка.* Необходимость употребления женского рода у слов *дитя и дитятко* поддерживают кореферентные выражения *дочь твоя, какая сиротинушка.*

Интересно, что в других произведениях Островского мы более не встречаем форм *детище, дитя и дитятко* в женском роде. Это относится и к речи других «необразованных» персонажей в пьесах Островского, в том числе и первого периода творчества драматурга: купчихи Степаниды Трофимовны в «Семейной картине», Агафона, мещанина, в «Не так живи, как хочется», Арины, няньки, в «Бедности не порок», Максима Федотыча Русакова, купца из пьесы «Не в свои сани не садись» и др.

---

[1] *Трубачёв О. Н.* История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя. М., 1959. С. 36.

Л. А. Дмитрук (Кострома)

Развитие разговорного стиля русского литературного языка от века XVIII к веку XIX: А. О. Аблесимов и А. Н. Островский

Вопрос о разговорном стиле русского литературного языка до сих пор остаётся дискуссионным в отечественном языкознании. Ряд исследователей считают разговорную речь «особой языковой системой, имеющей специфический набор единиц и специфические условия их реализации на всех уровнях языка»[1], т. е. системой самодостаточной, приобретающей статус отдельного языка. Другие говорят о принадлежности разговорной речи к системе функциональных стилей литературного языка[2]. В основу третьей точки зрения положена оппозиция видов речи: устная — письменная, книжная — разговорная[3]. Однако при решении вопроса о природе разговорной речи следует учитывать тот факт, что это сложная, исторически развивающаяся категория: от XVIII в. и до наших дней изменился не только её качественный состав, но и функции, форма взаимодействия с литературным языком.

Тенденция к «простоте» слога, наметившаяся ещё в демократической литературе XVII в., приводит к тому, что во второй половине XVIII в. под влиянием произведений писателей того времени начинает формироваться новый литературный язык, построенный на основе народной разговорной речи. Ю. С. Сорокин применительно к языковой ситуации второй половины XVIII в. определяет эту формацию как «простой слог», куда был открыт доступ «различным элементам живого просторечия, а также областным, диалектным»[4]. Базировалась данная разновидность

© Дмитрук Л. А., 2013

[1] *Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н.* Русская разговорная речь. М., 1981. С. 49.

[2] *Кожина Н. М.* Стилистика русского языка. М., 2008.

[3] *Лаптева О. А.* О некодифицированных сферах современного русского литературного языка // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 49.

[4] *Сорокин Ю. С.* О задачах изучения лексики русского языка XVIII в. (Вместо введения) // Процессы формирования лексики русского литературного языка (От Кантемира до Карамзина). М.; Л., 1966. С. 21.

национального языка, как и в других европейских языках (напр., франц. la langue populaire, чеш. obécna čeština), на интердиалекте, народном «койне»[1], т. е. народных говорах без точного локального определения. В русском языке она сложилась на базе наддиалектного московского койне и в XVIII в. представляла собой общую разговорную речь, характерную для всех социальных слоёв населения[2]. В. В. Виноградов отмечает, что в XVIII в., когда ещё не сложился нормированный разговорно-литературный язык, начался процесс нейтрализации диалектов и унификации народно-разговорной речи[3], которая и легла в основу складывающегося тогда литературного языка.

Во многом вхождению народно-разговорной лексики в кодифицированный язык способствовала художественная литература. К разговорным, просторечным, диалектным, этнографическим словам и выражениям всё чаще обращаются в поисках недостающих звеньев словарного состава писатели второй половины XVIII в. Среди произведений с заметной демократической линией в языке на первый план выступают источники, где привлечение народной речи предопределено жанровыми особенностями — комедии и комические оперы. Разговорная лексика здесь является определяющей в речевой характеристике действующих лиц, а также одним из средств создания народно-бытового колорита. В. Д. Левин указывает на то, что лексика этих произведений «теснейшим образом связана с живой речью», слова и выражения персонажей «действительно употреблялись или могли употребляться в тех или иных ситуациях в речевом обиходе разных слоёв населения»[4].

---

[1] *Гавранек Б.* О функциональном расслоении литературного языка // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. М., 1967. С. 432—443.

[2] *Сорокин Ю. С.* «Просторечие» как термин стилистики // Доклады и сообщения филологического института ЛГУ. Вып. 1. Л., 1949. С. 110—114.

[3] *Виноградов В. В.* Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития. М., 1967. С. 93.

[4] *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. (Лексика). М., 1964. С. 95.

Созидание нового литературного языка, занявшее почти целое столетие — вторая половина XVIII — первая половина XIX в., — освещено творчеством драматургов, связанных с Костромским краем. Имена А. О. Аблесимова и А. Н. Островского явились знаменательными для эпохи, определившей дальнейший путь развития национального языка.

А. О. Аблесимов — автор знаменитой комической оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват», один из немногих драматургов, не побоявшихся представить на сцене конца XVIII в. русскую народную речевую среду. У себя на родине в Галичском уезде Костромской губернии писатель познакомился с народным языком, веками сложившейся северорусской культурой, в Москве же, где прожил зрелые годы, смог тонко подметить особенности речи жителей центральной России. Опыт общения с подлинно народной речью, колорит разговорного языка современной эпохи Аблесимову удалось передать в своём произведении. Язык пьесы пестрит словами и выражениями, характеризующими различные стороны жизни крестьянства: *гнедко, кросна, крючок, мерочка, мошна, охреян, савраско, сговор, подзатыльник, поднизь, поезжанин* и др.; ◊ *орать, что есть мочи;* ◊ *пойдёт дым коромыслом;* ◊ *мороз по коже подирает* и др.[1] Речь персонажей, состоящая почти сплошь из элементов просторечия, жаргона, диалекта, фольклора, разговорных речевых средств, — яркий пример демократизации русского языка предпушкинского периода.

С А. С. Пушкина начинается эпоха стабилизации литературного языка, продолжавшаяся в течение почти всего XIX в. В произведениях писателей-классиков многие признаки «разговорности» становятся нормой употребления, намечается тенденция вхождения части диалектных слов в кодифицированный язык. В комедиях Островского — всемирно известного драматурга, уроженца Москвы, до конца своих дней не порывавшего связей с костромской родиной предков, часто представлена живая разговорная речь городской купеческо-мещанской среды, вчерашних крестьян (напр., «Свои люди — сочтёмся», «Не в свои сани не садись», «Бесприданница», «Последняя жертва» и др.). Основу её

[1] *Аблесимов А. О.* Мельник — колдун, обманщик и сват. СПб., 1887.

составляют общеупотребительные языковые единицы с включением просторечных, жаргонно-профессиональных, разговорных, диалектных лексем. Это слова, характеризующие различные стороны повседневной жизни купечества, которое в большинстве своём сформировалось из разбогатевших крестьян: *арапчик, вязка, драчёна, магарыч, сговор, сиделец, таранта, яма* («Свои люди — сочтёмся!»), *откупщик, ремиз, сковородник, стряпчий, чумичка* («Грех да беда на кого не живёт»), *ворожей, гадальщица, шабала, сбитень* («На всякого мудреца довольно простоты») и др. Частотны здесь разговорные фразеологизмы: ◊ *дать барашка в бумажке,* ◊ *до новых веников не забудешь* («Грех да беда на кого не живёт»), ◊ *основу сновать* («Праздничный сон — до обеда») и др.[1]

Пьесы Аблесимова и Островского имеют схожий языковой дискурс: это достоверная фиксация разговорной речи конца XVIII и середины XIX вв. соответственно. Данный факт подтверждают и академические словари: «Словарь русского языка XVIII века»[2], одним из источников которого является пьеса Аблесимова, и «Словарь русского языка в 17-ти тт.»[3], «Словарь русского языка» в 4-х тт.[4], отражающие лексический фонд литературного языка «от Пушкина до наших дней»[5], в том числе с помощью иллюстративного материала из комедий Островского. Близость языкового пространства произведений объясняется тем, что разговорно-маркированные единицы, являясь средством выражения экспрессии, создания колорита, имеют общий источник — живую разговорную речь. В пьесах Аблесимова и Островского на фоне общеразговорных элементов в речевом костюме героев ярко выделяются локально-просторечные, разговорные, жаргонные, этнографические языковые компоненты. Однако у Аблесимова

---

[1] *Островский А. Н.* Сочинения: в 3 т. М., 1987.

[2] СРЯ XVIII — Словарь русского языка XVIII века. Л., СПб., 1984 —.

[3] БАС — Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.; Л., 1950—1965.

[4] МАС — Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1985—1988.

[5] МАС. Т. 1. С. 5.

это явление носит часто стихийный характер, практически приближаясь в качественном плане к документальной фиксации разговорного языка конца XVIII в. Доля подобных элементов, их концентрация в произведении Аблесимова больше, чем в комедиях Островского, где данные единицы носят характер вкраплений, имеющих чёткую, выверенную мастером слова художественную ценность, отчего язык его персонажей кажется «сглаженным», разговорным, а не грубым, просторечным.

В пьесах Аблесимова и Островского велик объём служебных слов, являющихся маркёрами разговорного, а иногда и регионального употребления речи, большую часть из них составляют частицы: *-ат, бишь, было (бола), вить, вишь, вон, вот, -де, дескать, жа, же, ин, -ка, -ко,-ли, лишь, ни бишь, ну, пускай, -ста, -та, -таки, -тка, -тко, -то, эк* («Мельник-колдун, обманщик и сват») и др.; *ишь, -ко, коли, ну, -с, -то, чай, эка* («Свои люди — сочтёмся!») и др.

Рассмотрим детально частицы, встречающиеся и в комической опере Аблесимова и комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся!».

Частицы, имеющие высокий индекс частотности, представлены несколькими разрядами, среди которых преобладают модальные постпозитивные частицы: *-ат, -де, -ка, -ко, -ли, -либо, -ль, -ста, -та, -таки, -то, -тка, -тко* («Мельник..») и др.; *-ко, -с, -то* («Свои люди — сочтёмся»).

В пьесе Аблесимова ряд подобных слов шире, чем у Островского. Ими изобилует речь всех персонажей «Мельника…» без исключения, но в репликах, куплетах, каламбурах главного героя Фаддея сосредоточено самое большое количество таких слов, обладающих яркими экспрессивно-аксиологическими характеристиками. Именно они вносят в предложения различные смысловые оттенки, выражают чувства говорящего, придают речи действующих лиц пьесы необычайную «живость» и народный характер.

В комедии Островского «Свои люди — сочтёмся!» употребление частиц дифференцировано, так *-ка, -ко*, *-то* часто встречаются в речи Аграфены Кондратьевны, Липочки, Устиньи Наумовны, Фоминишны, частица *-с* характерна для реплик Рис-

положенского, Подхалюзина. Такая разница в употреблении зависит от социального статуса героя: Аграфена Кондратьевна из крестьянок «чуть-чуть не панёвница — из Преображенского взята»[1]. В XIX в. подмосковное село Преображенское, известная промышленная окраина Москвы, было населено в основном крестьянами-ремесленниками[2]. Липочка — дочь Аграфены Кондратьевны и купца Самсона Силыча Большова, девушка с претензией на «образованность», как и многие «купеческие» герои Островского; Устинья Наумовна — чиновница 14 класса (низшая ступень по Табелю о рангах), Фоминишна — прислуга. Рисположенский — стряпчий, Подхалюзин — приказчик, т. е. служилые люди, в речи которых частица *-с* служит сигналом почтительного обращения к людям старшего звания и, как отмечает В. И. Даль, сокращением от *сударь*[3]. В произведении Аблесимова данная частица не встречается, т. к. герои пьесы — крестьяне обычно её не употребляли.

Модальная постпозитивная частица *-ка,* активно функционирующая в пьесах Аблесимова и Островского, в XVIII в. была многозначной, чаще употреблялась в разговорном языке с целью смягчения просьбы, желания. Ещё одна её функция, выделительная, по данным СРЯ XVIII, отмечалась в положении «при личных местоимениях, наречиях и вводных словах»[4]. В таком значении частица *-ка* и её варианты *-ко* и *-тка* зафиксированы в словаре с пометой *простонар.*, т. е. «слова, употребление которых характерно прежде всего для речи низших социальных слоёв, простого народа <…>; не являясь в собственном смысле слова диалектно ограниченными, они близки к областным словам по признаку их чуждости собственно литературной речи»[5].

В «Мельнике…» Аблесимова эти частицы введены в реплики всех героев: «Мельник. <...> *а я нечива-таки, тяпнулъ вин-*

---

[1] *Островский А. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 63.

[2] Преображенское (район Москвы). URL: http://ru.wikipedia.org

[3] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. IV. М., 2003. С. 7.

[4] СРЯ XVIII. Вып. 9. С. 180—181.

[5] Словарь русского языка XVIII века. Правила пользования словарём. Указатель источников. Л., 1984. С. 36.

ца мерочку, так и веселяя стало. Здорова-ка, Анюта»[1]; «Мельник. *Поворожи-тка!.. ведь даромъ не ворожат, <...> клади-ка сперва гривенку денегъ…*»[2]; «Анкудин. *Вспомни-ка, старая негодяйка, што <...> ты жена моя*»[3]. В СлЦСРЯ[4] данная частица не включена, что указывает на её разговорный характер в середине XIX в. В. И. Даль называет частицу *-ка* «привесочной», приводит её первой в ряду подобных «ка, ко; тка, кась», толкует как «усиливающую или указывающую значение речи, или означающую: просьбу, желание, понуждение»[5]. В такой функции частица *-ка* употребляется у Островского в речи Липочки: *«Посмотрите-ка, хорошо?»*[6]; *«<...> бойки вы при нём разговаривать-то, а попробуйте-ка сами!»*[7]. В пьесе «Свои люди — сочтёмся», в отличие от комедии Аблесимова, представлены только два варианта этого служебного слова: *-ка*, *-ко*. Количество их словоупотреблений у Островского меньше, чем у Аблесимова, что особенно заметно, если сравнивать объём исследуемых произведений. Так, например, в пьесе Аблесимова частица *-ка* употребляется 10 раз, *-тка* — 10 раз, в комедии Островского простонародная частица *-тка* не употребляется, *-ка* представлена дважды в речи Липочки, частотна лишь частица *-ко* (17 раз), характеризующая речь всех героев как наглядное свидетельство их происхождения из народной среды, крестьянства, кроме Подхалюзина и Рисположенского. Возможно, количественное и качественное сокращение вариантов частицы *-ка* у Островского является подтверждением тенденции к нейтрализации частицы и постепенного её вхождения в сферу разговорного стиля литературного языка, который, как известно, складывался на базе московского говора, утратившего

---

[1] *Аблесимов А. О.* Указ. соч. С. 25.

[2] Там же. С. 29.

[3] Там же. С. 41.

[4] СлЦСРЯ — Словарь церковно-славянского и русского языка: в 4 т. СПб., 1847.

[5] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. II. С. 61.

[6] *Островский А. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 34.

[7] Там же.

свой локальный характер и подготовившего почву для создания национального языка.

В словарях современного литературного языка не зафиксировано наличие выделительной или усилительной функции у частицы *-ка*, у неё отмечаются только семантика ‘смягчение требования’ при глаголах для «выражения внезапно возникшего желания или решения что-л. сделать»[1] и пометами *простореч.* или *разг.*, свидетельствующих о сфере функционирования данной единицы в языке. Таким образом, видно, что система значений частицы *-ка* и состав её вариантов сузились, но в положении при глаголах эта частица и сейчас актуальна для разговорного стиля литературного языка.

Демократические основы нового литературного языка сложились не без влияния произведений демократической литературы XVIII в., к числу которых принадлежит комическая опера Аблесимова. Впоследствии они укреплялись и созидались, положив начало формированию разговорного стиля литературного языка, в речевой канве произведений писателей-классиков XIX в., включая Островского. Служебные слова, в первую очередь частицы, являющиеся одним из критериев оценки текста с позиции «разговорности», от века XVIII к веку XIX несколько изменили значение, состав членов вариативного ряда: большинство частиц, которыми буквально «пересыпана» речь персонажей Аблесимова, в произведениях Островского употребляется ограниченно и является, как правило, средством речевой характеристики героя.

На современном синхронном срезе большее количество частиц отошло на периферию национального языка и по сей день сохраняется в диалектах, тогда как стилистически-нейтральные доминаты являются неотъемлемым признаком разговорного стиля литературного языка, который, не обладая такой явной сниженностью или ограниченностью в употреблении как просторечие или диалект, представляет собой формацию, базирующуюся на нейтральных общеупотребительных языковых единицах, но куда в принципе, в зависимости от коммуникативных задач адресанта, открыт доступ всем элементам национального языка.

---

[1] БАС. Т. 5. С. 613-614; МАС. Т. II. С. 10.

Н. С. Тугарина *(Щелыково)*

«Материалы для словаря русского народного языка» в именованиях персонажей пьес А. Н. Островского

К народному языку Островский прислушивался всю жизнь. Внимание драматурга привлекало слово меткое, образное, выразительное. Увлечение народной культурой, в том числе и народной речью, началось у Островского в период сотрудничества в журнале «Москвитянин», затем драматург активно занимался сбором народных слов во время этнографической экспедиции по Волге. Позднее эта работа продолжилась, и немалая часть лексики была собрана в Щелыкове и его окрестностях.

Следует учитывать, что лексикографическая деятельность не была чем-то отдельным, не зависимым от главного дела его жизни — создания драматических произведений. Народное слово стало неиссякаемым источником творчества Островского. Диалектные слова включались в речь персонажей, они оказали большое влияние на формирование антропонимического пространства его пьес. Однако нельзя считать, что, собирая слова, Островский ставил себе лишь утилитарные цели, эта работа помогала ему постигнуть самый дух родного языка.

В своих воспоминаниях об Островском С. В. Максимов писал: «Родную речь он любил до обожания, и ничем нельзя было больше порадовать его, как сообщением нового слова или неслыханного им такого выражения, в которых рисовался новый порядок живых образов или за которыми скрывался неизвестный цикл новых идей»[1]. Это замечание Максимова очень важно, здесь свидетельство тому, что именно слово помогало Островскому найти образ, давало идею.

Много говорилось о том, насколько точно Островский подбирал именования для своих персонажей, нередко образуя фами-

---

© Тугарина Н. С., 2013

[1] Цит. по: *Холодов Е.* Художественные воззрения А. Н. Островского // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1973—1980. Т. X. С. 659—660. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

лии от диалектных слов. Значение слова, от которого образована фамилия, как правило, соотносится с характером или какими-то особенностями персонажа.

В пьесах Островского обнаружено 17 случаев образования фамилий от слов, которые войдут в «Материалы для словаря русского народного языка». Рассмотрим наиболее выразительные примеры.

«Городули, мн. Вздор, болтовня, вранье. Полно тебе городули-то городить» (X, 471.). В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» есть персонаж с фамилией *Городулин*. Он считает себя либералом, реформатором, думает, что говорит обществу новое слово, по своим взглядам противопоставлен консерватору и ретрограду Крутицкому. Следует обратить внимание и на героиню с фамилией Турусина. В словаре В. И. Даля «***Турусы — пустая болтовня, пустословие, турусить — говорить вздор, городить небылицы»***[1]. Судя по фамилиям, это единое общество, а между Крутицким и Городулиным никакого принципиального противостояния нет, лишь несущественные противоречия. Все они — пустые болтуны, и не случайно, несмотря на обиды, они готовы принять Глумова обратно в свои ряды.

«Змигульничать. Чаще говорят: жмигульничать — обманывать» (X, 477). В народной драме «Грех да беда на кого не живёт» сестра главной героини Татьяны Красновой носит фамилию *Жмигулина*. Именно она подтолкнула свою сестру к обману, убедив её притвориться, что любит мужа, а самой встречаться с прежним возлюбленным Бабаевым. Сама Татьяна простодушна и до этого просто не додумалась бы.

«Курослеп, м. (Бот.) Водяной цветок. Holtoria palustris. Белый — Anemona nemorosa. Жёлтый — Caltha palustris» (X, 483). В народе его называют куриная слепота. В пьесе «Горячее сердце» есть герой Павлин Павлиныч Курослепов, именитый купец, который находится все время в пьяном и сонном состоянии и не замечает, не видит, что делается в его собственной семье.

В Словаре Островского даётся слово ***«Мелуз м. Хлебная пыль на мельнице. (Костром.)»*** (X, 487). В «Талантах и поклон-

---

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1973—1980. Т. IV. С. 444.

никах» учитель и жених главной героини носит фамилию *Мелузов*. Он обещает Негиной тихое семейное счастье. Значение антропонима поддерживается в тексте такими его высказываниями: «честную, трудовую жизнь вести», «привыкать к тихой семейной жизни». Мелузов учит и воспитывает свою невесту, претендуя и на духовное руководство. Он старается «улучшить» Негину, но при этом опирается на своё понимание жизни, на свои убеждения и не всегда оказывается в состоянии понять и оценить её. Негиной, единственной из всех своих героев, Островский даёт своё имя и отчество, она — Александра Николаевна, это подчёркивает, что она человек театра. Когда героине предстоит сделать выбор, он оказывается не в пользу Мелузова, Негина выбирает Великатова, который обещает ей сцену.

Важно заметить, что лексику мукомольного промысла драматург знал не понаслышке, в его усадьбе Щелыково была мельница, которой приходилось довольно много заниматься. Излюбленное место рыбной ловли также было у омута, рядом с мельницей. Есть все основания предполагать, что слово *мелуз* драматург неоднократно слышал в своей усадьбе Щелыково.

Ещё одна фамилия в этой пьесе образована от слова из словаря Островского. *Мигаев* — такая фамилия у антрепренёра театра, где служит Негина. Он прекрасно понимает, насколько эта актриса для его театра важна, но в разговоре с Дулебовым и Бакиным не отстаивает своей позиции, уступает их напору. В словаре Островского приводится выражение: «***Мигать — быстрое движение***» (X, 487). Мигаев не продлевает контракт с Негиной, а это стало для неё ещё одной причиной, чтобы уехать с Великатовым. В результате Мигаев потерял для театра молодую талантливую актрису.

В пьесе «Воевода (Сон на Волге)» главный герой — воевода Шалыгин. В словаре Островского есть слово ***«Шелыга, ж. (шелыги, мн.) Неровности в песчаном дне. (Волга)»*** (X, 521). В словаре Даля: ***«Шелыга, шалыга — округлая верхушка чего-либо, подводная мель»***[1]. Воевода *Шалыгин* испытывает на себе превратности судьбы, его смещают с воеводства, хотя вполне заслуженно. Кроме того, здесь наблюдается определенная связь с топонимом:

---

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 619.

усадьба Щелыково первоначально называлось *Шалыки*. Название, вероятно, образовано также от слова *шелыга*, или *шалыга*, то есть возвышенное место. В пьесе много указаний на то, что действие происходит в костромских лесах. Упоминается большой город, находящийся на Волге между Нижним Новгородом и Ярославлем, Галицкое озеро и река Унжа, Макарьев и Красное на Волге.

Одну из героинь этой пьесы Островский называет именем *Недвига*. В словаре — «***Недвига, ж. Ленивая женщина»*** (X, 491). Действие пьесы происходит в XVII веке, и многие герои носят ещё не крестильные, русские имена, а также прозвища.

Встречаются фамилии, образованные от слов, отмеченных Островским в «Материалах для словаря русского народного языка», также и в пьесах, написанных в соавторстве с Н. Я. Соловьёвым. Прежде всего, это «Дикарка». Сюжет пьесы был задуман Соловьёвым, и Островский нашёл его интересным, но соавторы далеко не всегда были единодушны во время работы над ней. Главным героем должен был быть дворянин аристократ Ахметьев, задуманный Соловьёвым фигурой трагической. Соловьёв видел пьесу как драму русского дворянства, побеждённого стихией прозы и расчёта. Островский был не доволен результатом и сам значительно переработал пьесу, придав ей более широкое социальное звучание, а также изменив некоторые именования.

В фамилии героя Островский заменил всего одну букву: *Ахметьев* сановится *Ашметьевым*, но изменилось сразу многое. В перечне действующий лиц автор так характеризует героя: Александр Львович Ашметьев — «почти постоянно проживающий за границей представительный, но заметно израсходовавшийся господин с манерами парижанина» (VIII, 116). В словаре Даля есть слово *ошметок* в значении *старая ненужная вещь*. У Островского в «Материалах для словаря русского народного языка» ***«Ошмёт, м. Часть гривы, падающая на другую сторону шеи. (Сиб.)»*** (X, 496). В фамилии, как и в образе Ашметьева, соединены значения обоих слов: кроме указания на «изношенность», мы понимаем то, что этот человек, живущий на особицу, не вместе со своим народом, его не очень интересует, что происходит на родине. Кроме того, фамилия *Ашметьев* даёт коннотацию *прежние*, *бывшие*.

Письма Островского к Соловьёву очень важны, прежде всего потому, что в них драматург как бы приоткрывает завесу над своим творческим процессом, подробно объясняя молодому драматургу, почему он вносит те или иные изменения. В письмах нередко идёт речь о переименовании персонажей, и это является ещё одним подтверждением того, насколько серьёзно Островский относился к этой стороне творчества. Так, о совместной с Соловьёвым пьесе «Светит да не греет» Островский писал: «Я изменил фамилии: *Реева* (производить от глаголов нехорошо) теперь Ренёва»; *Завалишин,* — фамилия известная и их много в Москве, — у меня *Залешин.* Озерского я изменил в *Рабачёва. Рабач* значит коренастое кряжистое дерево, но вместе с тем суковатое и неукладистое. *Худосоков* — вы и сами находили, что это не хорошо, — теперь *Худобаев»* (XI, 719). Фамилию *Реева*, данную героине Соловьёвым, Островский заменил на *Ренёва*. В словаре Островского есть слова ***«Реить — лавировать, идти против ветра ломаной линией. (Астрах.)»*** (X, 511) и ***«Рень, м. Песок, мель. Не рень, а рынь»*** (X, 512). Трудно сказать, имеет ли какое-то отношение к именованию первое из этих слов, но то, что фамилия героини образована от второго не вызывает сомнений. Островский подчёркивает, что Ренёва вовсе не «бурное море», как она называет себя в разговоре с Худобаевым, а натура неглубокая, способная только на мгновение осветить, но не согреть. Вынесенная в заглавие пьесы поговорка имеет отношение именно к этой героине.

Островский образует фамилии героев от собранных им народных слов на протяжении всего творческого пути. В своей ранней пьесе «Не в свои сани не садись» фамилия богатого купца, отца главной героини — Русаков. В словаре Островского говорится: ***«Русак, м. Купец и купчиха, которые не носят немецкого платья»*** (X, 512). Это важный момент в характеристике персонажа, указывающий на то, что эта купеческая семья живет в русле традиционных культурных ценностей.

Имеющееся в словаре Островского выражение ***«Помуроветь. Потемнеть, посереть, сделаться муругим»*** (X, 505) стало источником фамилий двух героев в поздних произведениях Островского: Мурова в пьесе «Без вины виноватые» и Муругова в «Не от мира сего». Островский нередко определяет героев как

носителей света или тьмы. Оба эти героя олицетворяют разрушительные силы, тьму, они живут мудростью «века сего», стремясь к богатству или жизненным удовольствиям. Им противопоставлены героини, которые несут в себе свет. В пьесе «Без вины виноватые» Любовь Отрадина, став актрисой, меняет не только фамилию на Кручинина (семантика фамилий очевидна), но берёт имя Елена. Значение этого имени — «***факел, солнечный свет***»[1]. Если до сцены главное в жизни героини — любовь к Мурову, к маленькому сыну, к близким, то именем Елена автор делает акцент на её общественном служении. В Кручининой житейский опыт преображён искусством, она — знаменитая актриса в расцвете свих творческих сил, добрая и внимательная женщина, она несёт любовь со сцены и в жизни, светит всем.

В пьесе «Не от мира сего» внутренне мрачной фигуре Мурогова противопоставлена Ксения, носитель христианской нравственности. Один из героев пьесы носит фамилию Елохов, образованную, возможно, от слова *елоха*. ***«Елоха, ж. Ольха, дерево. (Твер., псков., костром., яросл., Волга»)*** (X, 473). Островский указывает на широкий ареал распространения этого слова, а в Щелыкове и его окрестностях оно и сейчас остаётся употребительным, в разговорной речи его литературный эквивалент практически не встречается. Над своей последней пьесой Островский работал в Щелыкове, и часто слышимое слово могло послужить основой для фамилии персонажа.

Таким образом, случаев образования фамилий героев от слов, которые войдут в «Материалы для словаря русского народного словаря» немало, но всё-таки Островский в этом, как и во всём, соблюдает меру.

Приём образования фамилий героев от диалектных слов очень важен: он помогал и помогает человеку войти в мир драматургии Островского, правильно сориентироваться, постичь авторский замысел. В этой особенности поэтики Островского видится стремление помочь зрителю, увлечь его, вызвать к сотворчеству. То есть всё это проистекает из любви к зрителю, а в целом — из демократической направленности драматургии Островского.

---

[1] *Ящинина Л. А.* Комментарий к пьесам А. Н. Островского. М., 1990. С. 113; Справочник личных имён народов РСФСР. М., 1987. С. 566.

Е. В. Цветкова *(Кострома)*

Топонимическое пространство в пьесе А. Н. Островского «Семейная картина»

«Самый памятный для меня день в моей жизни: 14 февраля 1847 года… С этого дня я стал считать себя русским писателем и уж без всяких сомнений и колебаний поверил в своё призвание», — такую запись сделал А. Н. Островский в альбоме историка М. И. Семевского 12 декабря 1885 года, за полгода до своей смерти. В этот памятный день, 14 февраля 1847 года, начинающий драматург прочитал в доме профессора С. П. Шевырёва в присутствии учёных и литераторов одноактную пьесу «Картина семейного счастья», являющуюся своеобразным прологом к комедии «Свои люди — сочтёмся!», и получил высокие оценки своего первого драматического произведения (382)[1].

Топонимическое пространство этой пьесы, представляющей собой «как бы жанровую сцену из жизни купеческой семьи, её групповой портрет»[2] (X), которая после изменений была напечатана под названием «Семейная картина», состоит как из собственно топонимов (**Москва**, **Сокольники**, **Останкино**, **Преображенское**, **Марьина роща** / **Марьина**, **Грузины**, **Симонов**), так и микротопонимов и способных выступать в их роли апеллятивов (**город**, **монастырь**, **парк**, **лавочка**, **лавка**, **трактир**).

Обозначая единичные для данного топонимического пространства объекты, слова **монастырь**, **парк**, **лавочка** переходят из разряда апеллятивов в микротопонимы — наименования, чаще занимающие промежуточное положение между именами собственными и именами нарицательными. Номинации **лавка**, **трактир** в рамках содержания произведения не раскрываются в данной роли, однако способны её выполнять.

© Цветкова Е. В., 2013

[1] *Островский А. Н.* Собр. соч. в 10 т. Т. I. М., 1959. Здесь и далее ссылки на данный том этого издания приводятся в тексте в скобках с указанием страницы.

[2] Г. И. Владыкин во вступительной статье «А. Н. Островский» к указанному изданию.

Количество топонимов невелико, однако каждый из них не просто так занимает своё место как в топонимической, так и в целом в общей лексической системе произведения. Все географические наименования по-своему отражают события, происходящие с героями.

Неприязненные отношения в семье Пузатовых и за её пределами строятся на основе деспотизма, самодурства, грубости одних и притворной покорности, лицемерия, хитрости, лживости других. Топонимы в определённой степени передают эту ситуацию, также часто находясь в некотором противопоставлении на протяжении всего произведения.

Для Матрёны Савишны и Марьи Антиповны — жены и сестры Антипа Антипыча Пузатова (в их обмане и притворстве) это **монастырь** и **парк**, **Сокольники** (*«отправимся ко всенощной в **монастырь**», «а сами в **парк** отличимся либо в **Сокольники**»* — Марья Антиповна); **Симонов** и **Останкино** (горничная Пузатовых Дарья Матрёне Савишне о свидании: «*А говорили-то, сударыня ты моя, чтобы непременно, говорит, нынче в **Останкино** приезжали, этак в вечерни, говорит. Да ты, говорит, Дарья, скажи, чтобы беспременно приезжали, хоть и дождик будет, всё бы приезжали».* Марья Антиповна, собираясь в Останкино, отпрашивается в Симонов: *«В **Симонов**, к вечерне!»*) (3, 4, 22).

Для Антипа Антипыча: **Марьина**, **Грузины** — как образ разгульной жизни (*«Да ведь мы театров-то, друг, не знали: у нас закатился в **Марьину**, либо к цыганам в **Грузины**, да и пьянствуешь недели две без просыпу»* (20).

Топоним **Москва** звучит в пьесе два раза (и также в определённом противопоставлении — в различном освещении разными героями, но в то же время подобно, так как речь в обоих случаях идёт о «славе»). Первый раз — в разговоре Матрёны Савишны и Марьи Антиповны, заглядывающихся на проезжающего мимо окон *хорошенького* офицера:

М а р ь я А н т и п о в н а. *Сестрица, посидимте здесь: может быть, назад поедет.*

М а т р ё н а С а в и ш н а. *И, что ты, Маша! Приучишь его, он и будет каждый день по пяти раз мимо ездить. После с ним и не развяжешься. Уж я этих военных-то знаю. Вон Анна*

Марковна приучила гусара: он ездит мимо, а она поглядывает да улыбается. Что ж, сударыня моя: он в сени верхом и въехал.

М а р ь я А н т и п о в н а. *Ах, срам какой!*

М а т р ё н а С а в и ш н а. *То-то и есть! Ничего такого не было, а слава-то по всей* ***Москве*** *пошла…* (4).

А второй раз (а также и **Преображенское**) — в воспоминаниях Антипа Антипыча о его молодости (какой он был холостой *«и пьяница-то, и гуляка-то, и на всякие художества»*): *«Меня в* ***Преображенском*** *фабричные за девку было до смерти убили. Вся* ***Москва*** *знала. Да вот отдали же за меня Матрёну-то Савишну»* (20).

Горничная Пузатовых Дарья, выполняя поручение молодых хозяек, мечтающих вырваться из дома на встречу с некими Иваном Петровичем и Василием Гаврилычем, также вынуждена лгать (оправдываясь перед матерью Антипа Антипыча Степанидой Трофимовной, она говорит, что бегала в **лавочку**): *«Ну, Матушка Матрёна Савишна, совсем было попалась! Бегу я, сударыня, на лестницу, а Степанида Трофимовна прямёхонько так-таки тут и была. Ну, за шёлком, мол, в* ***лавочку*** *бегала. А то ведь она у нас до всего доходит»* (4).

Топонимы звучат в речи всех героев пьесы, определяя наиболее значимые для них реалии. Для Матрёны Савишны и Марьи Антиповны это **Симонов**, **монастырь**, **парк**, **Сокольники**, **Москва** — те места, куда они отпрашиваются, и те, куда на самом деле стремятся. При этом основную часть названий произносит нетерпеливая, нежелающая вести скучную жизнь *девушка* Марья Антиповна. В речи же Матрёны Савишны, *женщины замужней*, более осторожной, звучит только наименование **Москва** (о «славе» на всю Москву).

Для Антипа Антипыча, знающего себе цену, — это **Москва**, **Преображенское**, **Марьина**, **Грузины** — только собственно топонимы (большая часть всех имеющихся в пьесе) и лишь в воспоминаниях о бурной молодости, хотя жизнь разгульную он продолжает вести:

С т е п а н и д а Т р о ф и м о в н а. *Уж какая это, Антипушка, торговля! С утра до вечера в трактире сидите, брюхо наливаете!* (7);

М а т р ё н а С а в и ш н а. *Ну загулял теперь! Экое наказание! Теперь пропадёт дня на три* (22).

Ширялов употребляет топонимы в основном во время жалоб на своего непутёвого сына Сеньку (**Марьина роща**, **трактир**, **город**), который, сбежав из *пиньсиона*, предпочёл учёбе разгульную жизнь в трактире и Марьиной роще: *«Сенька-то выпросит у матери деньжонок, да с учителем-то либо в* ***трактир****, либо к цыганкам в* ***Марьину рощу*** *и закатятся…»* (16). Чаще в его речи звучит микротопоним **город**. И когда он говорит о сыне: *«Так вот, сударь ты мой, дома не живёт, в* ***городе*** *не бывает. Что ему* ***город****! Он, сударь, и знать не хочет, каково отцу деньги-то достаются»* (18). И когда хвастается тем, как удачно он там прокручивает свои дела: *«Вот наехал, государь ты мой, в прошлом году этот армянин. Продал шёлк; завертелся туды-сюды, вот не плоше Сеньки моего. Стали в* ***городе*** *поговаривать, что, мол, тово. А у меня, сударь ты мой, векселей его тысяч на пятнадцать. Вижу, дело плохо. Уж в* ***городе****, брат, не сбудешь: нет, сметили. Вот приезжает наш фабрикант. У него фабрика-то на* ***городу*** *где-то. Я поскорее к нему, пока не прослышал. Что ж, сударь ты мой! Всё и спустил без обороту»* (17). Городом обычно называют центральную, основную часть города (во многих местах городом также принято называть ближайший город вместо его конкретного наименования). В данном случае этот географический термин становится микротопонимом. Это иллюстрируют и приведённые выше цитаты, возможно, за исключением термина в сочетании *на городу где-то*, имеющего примечание Островского: *на городу — значит где-нибудь в уездном городе* (18), также способного выступать в роли микротопонима.

В речи Степаниды Трофимовны, занятой хозяйством, соблюдением порядка в доме и живущей соответствующими проблемами, присутствует только микротопоним **город**. В город она, покормив, отправляет молодцов (приказчиков, имеется примечание Островского о значении данного слова): *«Ох! Никакого-то, как посмотрю я, у вас порядку нету. Уж вы и меня-то с толку сбили. Поутру самовар со стола не сходит до одиннадцати часов: сначала молодцов напоишь, в* ***город*** *отпустишь; потом ты, родимый, подымаешься: тебя-то скоро ли ублаготворишь; по-*

том барыня-то твоя» (7). О городе как о месте, где работают и делу учатся, она упоминает в разговоре с Ширяловым о его сыне: *«А сам ты, Парамон Ферапонтыч, виноват: избаловали вы мальчишку так ни за копейку. Вы бы ему с малолетствия воли-то не давали, а уж теперь поздно. Пусть бы с молодцами в* ***город*** *бегал, приглядывался да руку набивал, так бы лучше было»* (16). А также когда пеняет сыну за частое чаепитие: *«Да уж и ты-то, отец мой, никак с ума спятил: который ты раз чай-то пить принимаешься! Дома два раза пил, да, чай, в* ***городе****-то нахлебался»* (7).

Дарья произносит топонимы в соответствии со своим положением и обязанностями: микротопоним **лавочка** (туда ей позволено ходить) и собственно топоним **Останкино** (отчитываясь перед своими хозяйками о выполнении их поручения).

Сочетаясь, пересекаясь, накладываясь друг на друга, имея некоторые внутренние противопоставления, топонимические пространства, присущие каждому из героев по отдельности, и образуют общее топонимическое пространство пьесы, имеющее немаловажное значение в описываемом драматургом действии.

Все собственно топонимы, за исключением наименований **Москва** и **Марьина роща / Марьина** (в полном и эллиптированном виде), функционируют в пьесе однократно. Единичны и микротопонимы, кроме самого активного наименования **город**, обозначающего важное для жизни героев место.

Примечательно то, что наряду с реальными известными географическими наименованиями нет указания на конкретное место проживания героев, чем автор в очередной раз подчёркивает типичность всего, о чём мы узнаём из содержания произведения.

Пьеса начинается и заканчивается одним из её значимых моментов. В начале и в конце пьесы возникает образ монастыря, которым прикрываются Матрёна Савишна и Марья Антиповна в своих похождениях. В начале действия Мария Антиповна, возмущённая своей жизнью под замком, рассказывает о том, как они с *сестрицей* приспособились к установившемуся в доме укладу: *«Что ж, пожалуй, не пускайте! запирайте на замок! тиранствуйте! А мы с сестрицей отпросимся ко всенощной в* ***мона-***

***стырь**, разоденемся, а сами в **парк** отличимся либо в **Сокольники**. Надо как-нибудь на хитрости подыматься»* (4). А в конце произведения она же сообщает об очередной возможности обманом вырваться из дома, чтобы развеять скуку, не жить взаперти монашкой:

М а р ь я А н т и п о в н а (входит разодетая). *Ну, сестрица, поедемте. Знаете ли, куда я отпросилась?*

М а т р ё н а С а в и ш н а. *Куда?*

М а р ь я А н т и п о в н а. *В **Симонов**, к вечерне!* (22).

Живя в неприязни, каждый по-своему, пусть и временно, находит для себя выход, оставаясь при своих интересах.

Как видим, топонимическое пространство пьесы «Семейная картина» — это совокупность конкретных названий реальных объектов, по-разному значимых для героев, отражающих их взаимоотношения, их отношение к окружающему миру.

Г. Д. Неганова (Кострома)

Лексика природы в создании образа культурного ландшафта (на материале пьесы «Снегурочка» А. Н. Островского)

Культурные ландшафты (КЛ) формируются на основе природных под воздействием культурной деятельности человека. Многие из них известны благодаря творчеству писателей. «Писатель создаёт некий художественный образ исходного ландшафта. При этом он насыщает его содержание принципиально новыми фактами, казалось бы, не имеющими прямой связи с исходным ландшафтом. Эта информация фиксируется в изданных книгах и, благодаря этому, становится широко известной публике»[1]. В Костромском крае это, в первую очередь, КЛ, ассоциирующиеся с жизнью и творчеством Н. А. Некрасова (Костромское Заречье, значительная часть территории которого затоплена в 1950-е гг. в связи с сооружением водохранилища для Горьковской ГРЭС, отражено в таких произведениях, как поэмы «Коробейники» и «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Крестьянка»), стихотворение «Дедушка Мазай и зайцы» и др.); С. В. Максимова («Чухлома», «Грибовник», «Пастух» и др.); А. Н. Островского (в первую очередь, Щелыково — в пьесах «Лес», «Дикарка», «На бойком месте» и др.).

Во всех названных произведениях имеются прямые или косвенные указания на конкретный ландшафт, конкретные географические объекты. Например, реальным источником названия местности «Кокуй» в комедии «Дикарка» послужила деревенька Кокуйки, находившаяся в окрестностях Щелыкова. В комедии «Лес» действие происходит в усадьбе «Пеньки» — автор использовал название принадлежавшей А. Н. Григорову усадьбы, располагавшейся в 15 верстах от Щелыкова. По мнению А. И. Ревякина, «царство леса, глухого, нехоженого, окружающего со всех

© Неганова Г. Д., 2013

[1] *Веденин Ю. А.* Культурные ландшафты как объект наследия // Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Клешовой. М.; СПб., 2004. С. 13.

сторон усадьбу Щелыково, вероятно, определило и символическое заглавие пьесы»[1].

Место действия «весенней сказки» «Снегурочка» — никогда не существовавшее в реальности царство берендеев. Однако и в этой пьесе драматург стремится совместить созданный им виртуальный ландшафт и реальную местность. По словам М. А. Шателен, прообразом Берендеевки послужили деревня Субботино и её луг[2]. Видом на Берендеев посад открывается «Пролог»:

Начало весны. Полночь. Красная горка, покрытая снегом. Направо кусты и редкий безлистный березник; налево сплошной частый лес больших сосен и елей с сучьями, повисшими от тяжести снега; в глубине, под горой, река… За рекой Берендеев посад, столица царя Берендея: дворцы, дома, избы… в окнах огни. Полная луна серебрит всю открытую местность[3].

«Эти огни в полночь ранней весны, когда лес безлистый, с Красной горки, находящейся перед усадьбой Островского на другой стороне реки Куекши, можно видеть и теперь, несмотря на разросшийся лес по обоим берегам реки, — писал костромской исследователь А. В. Миронов через столетие после выхода в свет пьесы “Снегурочка”. — Недалеко от Красной горки и Ярилина долина, на которой показано “действо” сказки»[4].

Сказочный пейзаж 4-го действия Островский рисует, по наблюдениям А. И. Ревякина, творчески объединяя и Ярилину долину; и деревню Субботино с её лугом; и так называемую Стрелку — расположенную на левом берегу Сендеги высокую гору, откуда открывался великолепный вид; и Гребни — одно из красивейших мест вблизи Щелыкова, расположенное на Галичском тракте, перед селением Малое Берёзово; и другие живописные места щелыковского ландшафта[5]:

---

[1] *Ревякин А. И.* А. Н. Островский в Щелыкове. М., 1978. С. 167.

[2] Там же. С. 168.

[3] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1973—1980. Т. VII. С. 365. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[4] *Миронов А. В.* Великий чародей в стране берендеев. Очерк о жизни и творчестве А. Н. Островского в Щелыкове. Ярославль, 1973. С. 121.

[5] *Ревякин А. И.* Указ. соч. С. 168—169.

Ярилина долина: слева (от зрителей) отлогая покатость, покрытая невысокими кустами; справа — сплошной лес; в глубине озеро, поросшее осокой и водяными растениями с роскошными цветами; по берегам цветущие кусты с повисшими над водою ветвями; с правой стороны озера голая Ярилина гора, которая оканчивается острою вершиной (447).

В создании образа культурного ландшафта Берендеева царства Островский активно использует лексику природы. Только в приведённых цитатах автор употребил 23 термина, в основном характеризующие рельеф (*гора, долина, покатость*), водоёмы (*озеро, река*) и растительный мир (*березник, ель, сосна, осока* и др.).

В целом же в пьесе насчитывается около трёхсот языковых единиц данной тематической группы, в которой выделяются (в терминологии Лексического атласа русских народных говоров[1]) 4 подгруппы: «Растительный мир», «Животный мир», «Метеорологические явления. Астрономия. Календарь», «Ландшафт».

Неслучайно первое место по численности лексических единиц занимает подгруппа «Растительный мир»: в окружении дикой природы живут берендеи, и она даёт им и кров — *...дворцы, дома, избы — все деревянные, с причудливой резьбой...* (365), и пищу — *Грибы суши, бруснику да морошку / Про зимнюю бесхлебницу готовь...* (372).

В данной подгруппе 75 терминов — названий растительного покрова Земли (естественного — *луг, лес, тундра, пустыня*; искусственного — *поле, сад*); названия представителей биологических групп растений (напр.: деревья — *дерево, деревце*; кустарники, кустарнички — *куст, кустик, кусточек*; травянистые растения — *трава, цвет, цветик, цветок, цветочек*); названия растений (напр.: *липа, липонька, сосна, сосенка, хмель, чёрная смородина, брусника, малина, морошка*) и их частей (напр.: *верх* и *маковка* ‘верхняя часть дерева’, *ветвь, ветка, лепесток, лист, листок, сук*).

Судя по репертуару названий, видовой состав растений в основном характерен для севернорусского лесного ландшафта,

---

[1] Программа собирания сведений для Лексического атласа русских народных говоров / отв. ред. И. А. Попов. СПб, 1994. С. 18—50.

однако встречаются названия, такие как *акация, кипарис, тополь*, соотносимые с южными «заморскими» землями:

(В е с н а - К р а с н а) *В урочный час обычной чередою*
Являюсь я на землю берендеев,
Нерадостно и холодно встречает
Весну свою угрюмая страна.
<…>
Не так меня встречают
Счастливые долины юга; — там
Ковры лугов, акаций ароматы,
И тёплый пар возделанных садов,
И млечное, ленивое сиянье
От матовой луны на минаретах,
На тополях и кипарисах чёрных (366).

Данные лексемы Островский употребляет по одному разу — в «Прологе», противопоставляя природные условия сурового севера, где живут берендеи, и благодатного юга — в «Снегурочке» это земли мусульманского Ближнего Востока, на что указывают гидронимы *Гилянские озёра* — озёра в Иране, *Ленкоранский залив* — залив в южной части Каспийского моря (*…плавая в заливе Ленкоранском, В Гилянских ли озёрах…* (373)), а также отсылающая к мусульманской культуре лексема *минарет* в вышеприведённой цитате.

Как показывает «Частотный словарь языка А. Н. Островского»[1] (ЧСЯО), указанные названия растений встречаются в основном в нехудожественных текстах драматурга. Слово *акация*, имеющее частотность 12, в художественных текстах употребляется 3 раза (помимо «Снегурочки», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — 2 раза); *кипарис*, частотность 4, — 2 раза (в том числе в «Грозе» — 1); тополь, частотность 8, — 1 раз (только в «Снегурочке»).

[1] Частотный словарь языка А. Н. Островского / под ред. Н. С. Ганцовской // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 530—658.

Среди растений, характеризующих природу берендеевского ландшафта, представлены в основном дикорастущие, из выращиваемых человеком — лишь 3: *жито, зерно, капустка*, но они позволяют судить о земледельческой культуре берендеев. В пьесе встречаются ещё два названия культурных растений, но с хозяйственно-трудовой деятельностью человека они не связаны. Одно из них — *роза*, название цветка в венке Весны: *Роза розой заалеет / На груди и на плечах…* (450); второе — *просо*, название, встречающееся лишь в тексте хороводной песни, отсылающей нас к духовной культуре берендеев: *А мы просо сеяли, сеяли, / Ой Дид-Ладо, сеяли, сеяли*; *А мы просо вытопчем, вытопчем, / Ой Дид-Ладо, вытопчем, вытопчем* (453). Заметим, что у А. Н. Островского это слово встречается ещё 1 раз — в комедии «Бедность не порок», и тоже в песне, её поёт Гриша Разлюляев.

В репертуаре названий растительности отражены языковые особенности культурного ландшафта Берендеева посада.

1. Обилие деминутивов — 22 % от общего количества слов тематической подгруппы: *березничек, василёчек, ельничек, кустик, кусточек, липонька, сосенка, цветик, цветочек, хмелинушко, ягодка* и др. Напр.:

(Л е л ь) *То-то цветочки возрадуются!*
Выйдут девицы за ягодками,
Парни за ними увяжутся (433).

В тексте «Снегурочки» уменьшительно-ласкательные формы встречаются часто, напр.: *голубчик, зайчонок, коровка, лебёдушка, пичужка, птичка, пчёлка, собачка* — названия животного мира; *болотинка, дорожка, ключик, лужок, реченька, родничок, тропинка, тропиночка, тропочка* — ландшафтная лексика; *ветерок, холодок, зорька, зорюшка, сумеречки, солнышко, денёчек, ночка, часочек* — лексика подгруппы «Метеорологические явления. Астрономия. Календарь».

2. Употребление названий, в составе которых имеется приложение (*цветочек-василёчек, земляничка-ягодка, незабудка-красота*) или постоянный эпитет (*лазоревый цветочек, маковый цветок*). Приведём примеры:

(С н е г у р о ч к а) *Лазоревый цветочек — / Живёхонек* (425);

(Л е л ь) *Земляничка-ягодка / Под кусточком выросла; / Сиротинка-девушка / На горе родилася, / Ладо, мое Ладо!* (392);

(С н е г у р о ч к а) *Завял венок; наутро надо новый / Сплести себе из тонких гибких веток; / Вплету туда цветочки-василёчки* (439).

В других тематических подгруппах: *ласточка-молодка, лисица-сиводушка, птица-баба, сорока-белобока, утка-хлопотунья*; *край-поле, стёжка-дороженька*; *весна-красна, овсень-коляда, Ярило-солнце* и др.

Данные особенности, присущие языку персонажей «Снегурочки», характерны для языка фольклора и народно-поэтической речи.

3. Включение в текст пьесы диалектизмов. Вот что писал Н. П. Кашин о языке произведений драматурга: «…произведения нашего драматурга не этнографические картинки быта той или другой местности России, язык их — общерусский… и потому, конечно, диалектологические подробности совершенно излишни»[1]. «Диалектной окраской Островский пользовался весьма скупо», — отмечал Е. Г. Холодов[2]. Однако, по наблюдениям Н. С. Ганцовской, «диалектизмов в репликах героев пьес О<стровского> немало на всех уровнях яз<ыка>, но в ряде пьес, особенно поздних, они выявляются только при специальном анализе»[3].

В пьесе «Снегурочка», по нашим подсчётам, в репертуаре лексики природы диалектные слова составляют около 10 %. В рассматриваемой тематической подгруппе представлены следующие лексические диалектизмы: *березник* с деминутивом *березничек, жито, чепыжник*. Очертим их ареалы.

Б е р е з н и к — лес, состоящий из одних берез. В БАСе и МАСе как равноправные даны *березник* и *березняк,* в Словаре Ожегова представлено только слово *березняк*. Термин, образованный от слова *берёза* при помощи собирательного суффикса *-ник/-няк*, является гипонимом к апеллятиву лес. Это праславян-

---

[1] *Кашин Н. П.* Этюды об А. Н. Островском. Т. 2. М., 1912. С. 343.

[2] *Холодов Е. Г.* Мастерство Островского. М., 1967. С. 407.

[3] А. Н. Островский. Энциклопедия. С. 496.

ского происхождения слово характеризуется общеславянским ареалом распространения[1], но в значении ‘берёзовый лес’ употребляется только в русском и украинском языках[2].

У А. Н. Островского слова *березник* и *березничек* встречаются только в «Снегурочке» — по одному разу:

Направо кусты и редкий безлистный березник; налево сплошной частый лес больших сосен и елей… (365);

(Лель) *Ельничек мой, ельничек, / Частый мой березничек, / Приволье моё!* (392).

В севернорусских говорах типичным является название с суффиксом *-ник*. Показательно, что в Ярославском областном словаре, в котором достаточно строго соблюдаются принципы дифференциального словаря, представлено только слово *березник*, как и в картотеке Вологодского областного словаря (Междуреченский р-н, Дороватка).

По данным картотеки Костромского областного словаря, лексема *березник* употребляется на большей части территории Костромской области, в частности, в говорах Костромского (д. Середнее), Красносельского, Нерехтского (с. Спас), Антроповского (с. Палкино, д. Курилово, д. Красник), Парфеньевского (с. Парфеньево, с. Матвеево), Мантуровского (д. Шулёво), Павинского (п. Доброумово), Поназыревского (п. Полдневица).

Слово *березник* продуктивно в топонимической лексике. В XIX веке в 9-ти уездах Костромской губернии было 13 населённых пунктов *Березники*, а в Варнавинском уезде ещё и *Березники большие, Березники малые и Березниково большое*[3] (и ни одного ойконима с суффиксом *-няк*).

Чепыжник — густые заросли кустарника, фонетический вариант лексемы *чапыжник*. В текстах А. Н. Островского данное слово встречается также только 1 раз:

---

[1] Этимологический словарь славянских языков. Вып. 1. М., 1974. С. 208.

[2] Словарь української мові: в 4 т. / сост. Б. В. Гринченко. Київ, 1958—1959. Т. I. С. 51.

[3] Костромская губерния. Список населённых мест по сведениям 1870—72 годов. СПб., 1877. С. 408.

(М о р о з) *Мани его, толкай его, запутай*
В лесную глушь, в чащу; засунь в чепыжник,
Иль по пояс в болото втисни (377).

Термин картографирован и представлен в Пробном выпуске ЛАРНГ. Согласно карте, составленной Л. Я. Костючук, в основном распространён в говорах Вологодской области (Междуреченский, Тарногский, Усть-Кубинский, Устюженский р-ны), Костромской (Галичский, Красносельский, Нерехтский, Судиславский, Чухломский р-ны), Ивановской (Заволжский, Лухский, Пестяковский, Приволжский, Родниковский, Тейковский, Фурмановский, Южский р-ны), Нижегородской (Борский, Воротынский, Воскресенский, Лысковский р-ны), употребляется также в говорах Большесольского и Переславского р-нов Ярославской области, Орчевского — Кировской, Нижнесергинского — Свердловской, Боровского — Калужской, Куженерского — Республики Мари-Эл[1].

Жито — любой хлеб в зерне или на корню (СРНГ[2], МАС — с пометой *обл.*[3]). Островский употребляет это слово дважды. В пьесе «Воевода (Сон на Волге)» — в значении ‘хлеб в зерне’:

Жили да были два брата родные,
У одного брата всего богато,
А другой убогий, а детей у него много.
Говорит богатый бедному брату:
«Сам ты убогий, а детей у тебя много.
Дай ты мне сына, вот тебе жита осьмина,
Вот тебе осьмина, а жене твоей холстина,
А дочери коза, лубяные глаза...»[4]

География слова в данном значении обширна: с севера на юг — от Архангельска до Самары, с запада на восток — от Курска до Новосибирска.

---

[1] Лексический атлас русских народных говоров. Пробный выпуск / отв. ред. И. А. Попов, Т. И. Вендина. СПб., 2004. С. 73.

[2] Словарь русских народных говоров. Вып. 9. Л., 1972. С. 192.

[3] Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981—1984. Т. I. С. 487.

[4] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. VI. С. 458.

В «Снегурочке» лексема *жито* употреблена также 1 раз:

(Весна-Красна) *Но я люблю полунощные страны,*
Мне любо их могучую природу
Будить от сна и звать из недр земных
Родящую, таинственную силу,
Несущую беспечным берендеям
Обилье жит неприхотливых (366).

Скорее всего, в данном случае «жита» — всё то, что выращивают берендеи для пропитания: хлебные злаки — рожь (в руке Ярилы — ржаной сноп), ячмень (*...наготовлены / Пива-браги ячные.* — 384), пшеницу (в Масленицу пекут блины, в Ярилин день угощаются пряниками), а также хмель (*...через улицу хмельник и пчельник Мураша...* — 383), и те плоды, которые они собирают в дикой природе. Ср. в «Актах, собранных в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедициею Акад. наук», документе 1587 года:

А имати ему помѣрное со всякого жита: со ржы, съ овса, съ ячмени, и съ солоду, и съ конопелъ, и съ маку, и со пшена, и съ гороху, и съ заспы, и съ гречи, и съ толокна, и с рыбы съ сухие... а также съ хмелю[1].

Диалектное слово *жито*, в значении ‘пища’ известное в древнерусском языке, в «Снегурочке», как думается, содержит также информацию хронологического плана: действие пьесы происходит в доисторические времена (365).

Виртуальный культурный ландшафт Берендеева царства создан драматургом на основе его собственных представлений о мире. Лексика природы даёт возможность «вписать» его в реальное географическое пространство, хотя связь этого ландшафта с реальным не является существенной. Ландшафтный подход расширяет возможности анализа языка литературного произведения, позволяет более глубоко осмыслить творчество писателя.

---

[1] Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 5. М., 1978. С. 119.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ И КОММЕНТИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Овчинина И. А. Создание Полного собрания сочинений и писем А. Н. Островского как научная проблема 3

Виноградов А. А. Критический комментарий к первому рассказу А. Н. Островского 9

Чернец Л. В. Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся!» в зеркале примечаний 18

Капустин Н. В. Из текстологических наблюдений над черновым автографом комедии «Не в свои сани не садись» 27

Ермолаева Н. Л. О культуре героев комедии А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» (вопросы комментирования) 34

Тихомиров В. В. Опыт комментария к комедии А. Н. Островского «Бедность не порок» 43

Михновец Н. Г. «Не так живи, как хочется» в прижизненной критике А. Н. Островского 54

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Зубков К. Ю. Островский, «обличительная» драматургия и цензура Третьего отделения 64

Тамаев П. М. К 160 годовщине выхода в свет статьи А. А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» 72

Лебедев Ю. В. Отголоски художественного мира А. Н. Островского в романах П. Д. Боборыкина 79

Тезина В. А. А. Н. Островский и Ф. М. Достоевский (типологические параллели) 86

Смирнов В. А. Семантика «ярилок» в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» и «Родниках Берендея» М. М. Пришвина 94

Фокеев А. Л. А. Н. Островский и «Морской сборник» 99

Фаркова Е. Ю. А. Н. Островский в оценке провинциальной критики 106

Холодова З. Я. А. Н. Островский в литературной критике первой четверти XX века 113

Хёхерль А. А. Н. Островский — переводчик Г. Гейне 122

Диев С. В. А. Н. Островский исправляет ошибку Петра Первого 127

А. Н. ОСТРОВСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВИСТИКА

Ганцовская Н. С. Стилистические варианты разговорных форм лексики пьес А. Н. Островского 131

Дмитрук Л. А. Развитие разговорного стиля русского литературного языка от века XVIII к веку XIX: А. О. Аблесимов и А. Н. Островский 137

Тугарина Н. С. «Материалы для словаря русского народного языка» в именованиях персонажей пьес А. Н Островского 145

Цветкова Е. В. Топонимическое пространство в пьесе А. Н. Островского «Семейная картина» 151

Неганова Г. Д. Лексика природы в создании образа культурного ландшафта (на материале пьесы «Снегурочка» А. Н. Островского) 157

Научное издание

А. Н. ОСТРОВСКИЙ
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ
Сборник научных трудов
Выпуск 4

Ответственный редактор, составитель
Ирина Алексеевна Овчинина

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Редактор *Л. П. Батырева*
Технический редактор *И. С. Сибирева*

Подписано в печать 10.10.2013 г.
Формат $60 \times 84^{1}/_{16}$. Бумага писчая. Печать плоская.
Усл. печ. л. 9,77. Уч.-изд. л. 8,0. Тираж 300 экз.

Издательство «Ивановский государственный университет»
✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39 ☏ (4932) 93-43-41
E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru

ООО «Центр социальной поддержки женщин и семьи»
(Издательский центр «Юнона»)
✉ 153002 Иваново, пр. Ленина, 47

При перепечатке ссылка обязательна