Художественный мир А. Н. Островского. Литература и театр, традиции и новаторство: к 200-летию со дня рождения писателя

ТЕЗИСЫ

При поддержке
Фонда «История Отечества»

г. Москва, 2023

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук
(ИМЛИ РАН, Москва)
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ
(ГИИ, Москва)
Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей РФ
(ЦНБ СТД, Москва)

Художественный мир А.Н. Островского. Литература и театр, традиции и новаторство: к 200-летию со дня рождения писателя

ТЕЗИСЫ

МОСКВА

Альпен-Принт
2023

При поддержке Фонда «История отечества»
(договор №22/2023/ФП-ММ от 26 апреля 2023 г.)

УДК 82.09
ББК 83.3.(2)

Издание осуществлено при поддержке фонда «История отечества» (Российское историческое общество), договор №22/2023/ФП-ММ от 26 апреля 2023 г.
Утверждено на Ученом совете ИМЛИ им. А.М. Горького РАН 26 ноября 2023 г. (протокол № 12).

Рецензенты:
Лебедева О.В., доктор филологических наук, проф. каф. русской и зарубежной литературы Томского гос. университета;
Сушилина И.К., канд. филологических наук, проф. каф. истории и теории литературы ИОН РАНХиГС

Редакционная коллегия:
Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова, М.В. Черкашина
Дизайн обложки:
Е.В. Чернышова

Х98 Художественный мир А.Н. Островского. Литература и театр, традиции и новаторство: к 200-летию со дня рождения писателя / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой, М.В. Черкашиной. — М.: Альпен-Принт, 2023. — 190 с., илл.

В сборнике публикуются тезисы докладов, прочитанных на Всероссийском научном форуме с международным участием «Художественный мир А.Н. Островского. Литература и театр, традиции и новаторство: к 200-летию со дня рождения писателя» (26–29 октября 2023 г., Москва). В качестве организаторов форума, проходившего при поддержке фонда «История отечества», выступили Институт мировой литературы им. А. М. Горького (ИМЛИ) РАН, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ (ГИИ) и Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей РФ (ЦНБ СТД). В тезисах отражены различные аспекты творческого наследия А.Н. Островского как драматурга и театрального деятеля: поэтика его драм, их судьба на театральной сцене и в кино, воздействие Островского на литературу и театр XX и XXI вв. Отдельные разделы посвящены документальному наследию А.Н. Островского в архивах и книгохранилищах страны и истории его вхождения в пантеон российских «классиков».

ISBN 978-5-6050293-2-8

© Коллектив авторов, 2023
© ИМЛИ РАН, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 10

I. Поэтика 12

М.Л. Андреев. Обманутые ожидания в комедии «Не сошлись характерами» 13

О.Н. Купцова. Островский и Екатерина II: к постановке проблемы 14

А.Ф. Некрылова. Островский и лубочная культура 17

О.Л. Довгий. Система бестиарных кодов драматургии А.Н. Островского 21

М.В. Строганов. Островский и пьеса-пословица 23

К.Ю. Зубков. Фарс, бунт и самоубийство в одном московском хозяйстве: литературные и политические контексты пьесы А.Н. Островского «Не все коту масленица» 24

В.Е. Головчинер. Поиски А.Н. Островского-драматурга: «Доходное место» — «На всякого мудреца довольно простоты» 26

Т.И. Печерская. «Таланты и поклонники»: литературная репликация как способ создания «двойных развязок» 28

Н.Л. Ермолаева. О противопоставлении и сравнении в «эпической драме» А.Н. Островского 30

М.А. Миловзорова. «Провинциальный текст» в художественном мире А.Н. Островского 32

II. Драматург и историк 34

А.А. Тесля. Драматическая дилогия А.Н. Островского о Смутном времени и славянофильская историография 35

Н.В. Капустин. Самозванцы в пьесах Островского: маскировка лжи 36

Д.В. Заботин. Драматическая хроника в творчестве А.Н. Островского: между историей и биографией (к проблеме жанровой идентификации) 39

Н.Г Ефремова. «Комик XVII столетия»: верность современному историческому знанию 42

III. Контексты 46

Е.К. Созина. Театральная тема в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.Н. Островского 47

М.В. Михайлова, Н.В. Назарова. А.И. Эртель и А.Н. Островский (мог ли в XIX веке состояться «Бабий бунт»)? 49

Ван Кэсинь. Восстание «кротких»: переписывание Достоевским пьесы «Гроза» в повести «Кроткая» 52

А. Молнар. Сопоставление образа грозы в «Грозе» А.Н. Островского и «Обрыве» И.А. Гончарова 53

В.И. Сальникова. Замоскворечье Островского и Обломовка И.А. Гончарова: две мифопоэтические версии одного художественного пространства 56

И.И. Сизова. Идея народного (общедоступного) театра в эстетических системах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого 58

М.Ч. Ларионова. Как Островский помогает «читать» Чехова 61

Е.М. Луценко. Два Александра: какие оригинальные шекспировские издания знал А.Н. Островский? 64

Т.Г. Чеснокова. А.Н. Островский и ранние прозаические переводы «Укрощения строптивой» У. Шекспира: «Укрощение злой жены» (1850) 66

Е.И. Самородницкая. «Народный писатель»: Островский о Диккенсе 68

IV. Биографика 70

И.А. Беляева. Поездка А.Н. Островского за границу и «русские вопросы» 71

Н.И. Городилова. А.Н. Островский и народное издательство «Посредник»: к истории несостоявшегося сотрудничества 72

В.Г. Андреева. Всего четыре письма: о переписке Л.Н. Толстого и А.Н. Островского в истории взаимоотношений двух писателей 74

А.М. Зинатулин. «Островский без бороды» — тверские путешествия великого драматурга 76

С.В. Лебедев. Дочь А.Н. Островского М.А. Шателен в Лесном. Неизвестные страницы 77

V. Рецепция 79

П.Б. Котикова. Творчество А.Н. Островского в оценке Ф.А. Кони 80

В.И. Щербаков. Николай Соловьев — забытый критик Островского 82

А.А. Николаева. Восприятие наследия А.Н. Островскогов театральных фельетонах В.Г. Шершеневича 84

Г.А. Велигорский. Мистерия о русской зиме: «Снегурочка» А.Н. Островского глазами англичан XIX–начала XX вв.: восприятие через призму контекста 86

И.Н. Арзамасцева. «Снегурочка» А.Н. Островского в рецепции поэта А.П. Ладинского (начало 1930-х гг.) 88

Шэнь Мэнци. Рецепция образа героини пьесы А.Н. Островского «Гроза» в Китае на фоне женских образов китайской литературы 91

VI. Островский: театр и кино 93

С.Н. Патапенко. А.Н. Островский и М.С. Щепкин: неслучившийся союз 94

М.А. Сапрыкин. Перспективный черновик А.Н. Островского: план текста «Об актерах по Сеченову» 96

С.М. Демкина. «Бешеные деньги» А.Н. Островского в постановке Малого театра как «лучший художественный экспонат России» (М. Горький) Нижегородской ярмарки (1896) 98

Н.В. Песочинский. Открытие феномена Островского в режиссерскую эпоху 101

В.В. Иванов. В.Г. Сахновский и его вечный спутник 102

В.Л. Гайдук. Зрители Иваново-Вознесенска о постановке В.Э. Мейерхольда «Лес» 105

Н.Н. Мининкова. А.Н. Островский и Камерный театр: к истории постановки спектакля «Без вины виноватые» 106

В.Д. Ивлиева. «Дуновение весны и молитвы»: Алла Тарасова играет Островского 109

А.О. Сопин. «Волки и овцы» (1945): неосуществленный фильм Якова Протазанова в контексте послевоенной ситуации 111

А.Н. Хахалкина. Островский в режиссуре П.Н. Фоменко 112

Ю.Г. Лидерман. Культовый спектакль по пьесе Островского: драматический текст и социальная реальность («Волки и овцы» Петра Фоменко) 114

М.В. Черкашина. «Гроза» А.Н. Островского на современной отечественной сцене 116

Н.А. Коршунова. Танцующий Бальзаминов: «за» и «против» (о фильме-спектакле А. Белинского «Женитьба Бальзаминова», 1989) 119

А.С. Галкин. «Снегурочка» В.П. Бурмейстера. В поисках контекстов 121

Н.А. Шалимова. «Пьесы жизни» на современной сцене 122

К.Н. Матвиенко. Идеи А.Н. Островского в области социальной значимости института театра и их сегодняшняя рецепция 126

Г.А. Шматова. Конструируя диалог со зрителем: стратегии А.Н. Островского и их осмысление в современном театре 130

А.Б. Мокроусов. О рецепции Островского в музыкальном театре XXI века 131

А.Н. Зорин. Киноинтертекст в театральной актуализация драматургии А.Н. Островского 134

Е.Н. Пенская. Кабинет Островского в ВТО: исследовательское и творческое начало в работе институции (1960-е–1980-е гг.) 137

Ю.А. Маричик-Сьоли. Эти «странные» и «экзотические» герои: театр А.Н. Островского на французской сцене (1960-е–2000-е гг.) 139

Г.В. Зыкова. А.Н. Островский в адаптациях и постановках на британской сцене (1980-е–2000-е гг.) 141

VII. Документальные источники 142

Т.В. Богданова. Документальное наследие А.Н. Островского в фондах Российского государственного исторического архива 143

А.Е. Родионова. Документальное наследие А.Н. Островского в фондах отдела рукописей РГБ 145

В.А. Харламова. Уникальные экземпляры пьес А.Н. Островского в фондах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки 148

VIII. Островский: memoria postumae 150

М.Ю. Галкина, Е.В Николаева. Московская читальня им. А.Н. Островского: история создания 151

Е.Г. Федяхина. Празднование 100-летия А.Н. Островского в Петрограде 153

Е.А. Закрыжевская. Незамеченный юбилей. А.Н. Островский в культуре русской эмиграции начала 1920-х гг. 154

Д.Д. Николаев. «Гроза» в Париже: как русское зарубежье встречало 100 и 110 лет со дня рождения Островского 156

О.С. Крюкова, М.Б. Раренко. Юбилей А.Н. Островского на страницах «Литературной газеты» 1973 года 158

Э.Д. Орлов. Выставочные проекты ГМИРЛИ имени В.И. Даля к 200-летию А.Н. Островского в Москве и в Щелыкове 160

А.Г. Разумовская, О.И. Шаненкова, В.О. Степина. Притяжение Островского: наследие классика в восприятии современной молодежи 162

IX. Обзоры и рецензии 172

Н.С. Беляев. Проблема изучения влияния М.Ю. Лермонтова на творчество А.Н. Островского в трудах отечественных литературоведов: обзор опубликованных источников 173

И.Ю. Матвеева. А.Н. Островский на страницах «Ежегодника Императорских театров» 175

Ю.Ю. Анохина. «Центральная и фатальная фигура — свекровь»: к вопросу о восприятии женских образов А.Н. Островского в критике эпохи модернизма 178

Е.Д. Гальцова. Переводы пьес Островского на французский язык в эпоху «русской моды» (1880-е–1890-е гг.) 179

Е.Е. Дмитриева. Из чего рождается театр? Презентация специального номера журнала «La revue russe» (2021, № 56) «De tout faire théâtre», посвященного Александру Островскому 183

От редакции

Сборник тезисов «Художественный мир А.Н. Островского. Литература и театр, традиции и новаторство: к 200-летию со дня рождения писателя» знакомит читателя с основными научными результатами одноименного форума, проходившего 26–29 октября 2023 года в Москве на двух площадках — в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН (*ул. Поварская, 25 а*) и Государственном институте искусствознания (*Козицкий пер., 5)*. Форум ставил перед собой задачу актуализации научного знания об историческом значении личности и творчества А.Н. Островского, его участии в театральных реформах, в том числе касавшихся провинциального театра. Особое место было отведено современному прочтению Островского на театральной сцене и в кинематографе и роли его драматургического наследия для развития русского и зарубежного театра. В работе форума приняли участие историки литературы, искусствоведы, театроведы из Москвы, Петербурга, Владивостока, Вологды, Екатеринбурга, Иваново, Калининграда, Новосибирска, Пскова, Ростова-на-Дону, Саратова, Твери, Томска, а также иностранные гости из Болоньи, Дебрецена и Пекина.

Сборник состоит из девяти тематических разделов: «Поэтика», «Драматург и историк», «Контексты», «Биографика», «Рецепция», «Островский: театр и кино», «Документальные источники», «Островский: memoria postumae», «Обзоры и рецензии». Последний раздел завершается рецензией на специальный, посвященный творчеству Александра Островского номер французского журнала «La revue russe» (2021, № 56), презентация которого прошла на форуме.

Участники форума выражают глубокую благодарность фонду «История отечества», без поддержки которого ни сам форум, ни это издание, отражающее, как мы надеемся, уровень современных представлений и знаний об А.Н. Островском и свидетельствующий о неослабевающем к нему интересе, не смогли бы состояться.

Тезисы публикуются в авторской редакции.

I. Поэтика

Андреев Михаил Леонидович,
академик Российской академии наук,
доктор филологических наук,
главный научный сотрудник
Отдела классических литератур Запада
и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
mikhailandreev1@gmail.com

Обманутые ожидания в комедии «Не сошлись характерами»

Пьеса «Не сошлись характерами» обыгрывает редкий в театре Островского сюжет: брачный союз между представителями разных сословий. Своего рода антецедентом для этой пьесы допустимо считать несколько французских комедий XVII–XVIII вв., образующих своего рода традицию и объединенных темой намечающегося брака между состоятельной представительницей третьего сословия и нуждающимся аристократом (*Данкур*. Le Chevalier à la mode, 1687; Les Bourgeoises à la mode, 1692, Les Bourgeoises de qualité, 1700; *Ноэль Ле Бретон Отрош*. Les Bourgeoises de qualité, 1690; *Леонор-Жан д'Аленваль*. L'École des bourgeois, 1728). Во всех этих комедиях инициатива исходит от женского персонажа, побудительной причиной является желание повысить социальный статус, но до брака дело не доходит. У Островского это не так, хотя весь комплекс подобных мотивов присутствует в первой его полноформатной комедии «Свои сочтемся». «Не сошлись характерами» тем самым выступает в отношении этой подгруппы пьес как продолжение (в плане сюжета), как развитие (в плане тематики) и как опровержение (в плане

мотивировок), обманывая ожидания, порожденные сложившимся сюжетным механизмом.

***Купцова Ольга Николаевна*,**
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
доцент факультета журналистики
МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
okouptsova@yandex.ru

Островский и Екатерина II: к постановке проблемы

В связи с общим интересом Островского к русскому театру XVIII в. неслучайно и внимание драматурга к Екатерине II одновременно в двух ее ролях: как к императрице, принимавшей деятельное участие в формировании и развитии российского театра, и как к коллеге по драматургическому цеху.

Готовя в 1880-е гг. записки и проекты по театральным реформам, Островский писал в официальном письме чиновнику министерства императорского двора Н.С. Попову: «…театр в руках правительства — такой же орган, как журнал. Для императорского театра — одно обязательное направление: он не может быть ничем иным, как *школой нравов.* Так понимала правительственный театр еще имп<ератрица>

Екатерина и сама писала для него»[1]. Пометы, сделанные драматургом в экземпляре «Летописи русского театра» П.Н. Арапова из его личной библиотеки, также указывают на особый интерес Островского к екатерининской системе управления «российским феатром».

Но в «Летописи» Арапова много помет Островского, связанных и с драматургией самой Екатерины II, а именно с ее пьесами «Начальное управление Олега», комическими «народными операми» «Февей», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Горе-Богатырь Косометович», комедией «Расстроенная семья осторожками и подозрениями» и вольным переложением из Шекспира «Вот каково иметь корзину и белье». Из шести пьес Екатерины II, привлекших внимание Островского, три (ровно половина) были написаны на сказочные сюжеты.

С одной из них — комической оперой «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (первоначально имевшей название «Иван-царевич», так как витязя звали Иваном, и он был сыном царя Ахридея), как представляется, связан замысел незавершенной театральной волшебной сказки (или феерии) Островского с тем же названием «Иван-царевич», над которой он работал по просьбе петербургской дирекции императорских театров во второй половине 1867 г. — первой половине 1868 г.

«Иван-царевич» Островского (в его рабочем, неоконченном варианте) явно и скрыто отсылает ко множеству фольклорных, литературных и театральных текстов. Комическая опера Екатерины II «Храбрый и смелый витязь

[1] *Островский А.Н.* Официальное письмо Н.С. Петрову // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 256.

Ахридеич» — один из таких использованных в подготовительной работе сюжетно-мотивных источников.

Работа над «Иваном-царевичем» Островским не была завершена (пьеса не была дописана к сроку, и дирекция императорских театров отказалась от планов ее постановки). Но начиная с этого времени, у драматурга родился долговременный и неслучайный интерес к драматической сказке, который продлился до конца его жизни. Островский продолжил думать о «второй пьесе в этом же духе», что, в частности, привело его через пять лет к созданию «весенней сказки» «Снегурочка».

Получив должность заведующего репертуаром московской дирекции и мысля уже как государственный чиновник, Островский обращал внимание на то, что театру «недостает пьес с блестящей обстановкой для утренних спектаклей на Рождестве и на масляницe и для вечерних по праздничным дням во время разгара сезона, когда спектакли посещаются особой публикой»[2]. Над подобным «легким репертуаром» Островский постоянно размышлял в 1870-е–1880-е гг., собирая лучшее, что было в этой области в европейском театре: французские феерии, английские рождественские пантомимы, фьябы Карло Гоцци (с той же точки зрения).

Пример Екатерины II научил Островского «двойной оптике»: взгляда автора с его личными пристрастиями, вкусами, намерениями и одновременно точки зрения человека, управляющего театральным делом от лица государства и учитывающего надличные необходимости и объективные

[2] Письмо Островского А.Д. Мысовской 28 июля 1885 г. (*Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. Письма. 1881-1886. М.: Искусство, 1980. С. 373).

законы. Этот пример, возможно, вдохновил Островского также на принятие им двойной роли — драматурга и реформатора театра (причем именно на казенной сцене).

Некрылова Анна Федоровна,
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник Отдела русского фольклора
Института русской литературы (Пушкинский Дом), РАН,
Санкт-Петербург, Россия.
nekrylova@mail.ru

Островский и лубочная культура

А.Н. Островский был прекрасным знатоком традиционной русской культуры, о чем свидетельствуют практически все его произведения. Этот факт отмечается и в многочисленных исследованиях его творчества, и в воспоминаниях современников. Однако стоит напомнить, что занимало его не столько крестьянство, сколько городское население, причем не высших слоев, а городского простонародья, преимущественно мещан, жителей посада, мелких и средней руки чиновников, купцов.

Безусловно, подогрело такой интерес предпринятое драматургом в 1856 г. путешествие по Волге. Наблюдения, запечатленные в путевых очерках, дополнили то, что хорошо было известно драматургу по быту, нравам, фольклору Замоскворечья. В России с начала XIX в. все сильнее давала о себе знать так называемая третья, или урбаническая, культура, характерной особенностью которой было сочетание традиционных черт, унаследованных от земледельческой

культуры, и новые, порожденные городскими условиями занятия, вкусы, предпочтения. О селениях, где удалось побывать Островскому (от Твери до Нижнего Новгорода), в его дневниковых записях, между прочим, отмечено: население здесь земледелием не занимается; «не потому им тяжело приниматься за соху, что самый труд тяжел, а потому что избаловались, как они сами называют, городскими слабостями». К таким «городским слабостям» относится, к примеру, чаепитие, превращающееся в настоящую церемонию, увлечение чтением дешевой печатной продукции, появление понятия «мода» (в одежде, прическе, внутреннем убранстве дома и т.п.), пение под гитару, популярность «чувствительных» романсов и пр. Персонажи многих пьес Островского принадлежат именно этому новому слою населения.

Остановлюсь на том, что принято относить к лубочной продукции. Это не только гравированные листы, но и лубочные книжки, и вывески в духе лубка, и шаблонные «амурные» письма. Этот пласт городской культуры по-разному отражен в произведениях Островского, и было бы интересно выяснить, насколько точен и прав драматург в характеристике степени популярности того или иного лубочного жанра среди взрослого и молодого слоев населения, у женщин и мужчин, обеспеченных и бедных обывателей, среди купцов, ремесленников, чиновников и пр.

Несколько примеров.

Сваха — женская профессия, порожденная городом (в отличие от традиционных крестьянских сватов). Совсем не случайно сваха не единожды является важным действующим лицом пьес Островского. Ее речи непременно следует сопоставить с распространенными лубочными картинками,

например, «Роспись приданого», «Разговор свахи с глупым женихом», «Рассуждения холостого человека о женитьбе».

Поведение активных, раскрепощенных девушек, мечтающих выгодно выйти замуж или обрести «красивую» любовь, думается, отчасти предопределялось популярными лубочными листами, вроде «Черный глаз, полюби хоть раз», или картинками, где модно одетая красотка произносит «Я с малых лет привычки сей держуся: Без денег ни в какого красавца не люблюся. А для прибытка я со всеми не дика: за деньги я любить готова и быка». Так и Лариса («Не было гроша да вдруг алтын») буквально заставляет Елесю целовать ее: «Коль скоро я вам позволяю, вы забудьте ваше звание и цалуйте, не взирая».

Страсть городской и посадской молодежи к своеобразной романтике, к красивости поддерживалась лубками с изображением храбрых рыцарей, витязей, королевичей с экзотическими именами (Винциан Францел, Салтан Салтанович, Евдон, не говоря уже о Бове Королевиче и Еруслане Лазаревиче) и «прекрасных дам» в пышном нарядном уборе и в окружении цветов. Такие герои, кстати, изображались не только на лубочных листах, но попадали на крышки сундуков, а сценками с праздничным выездом, торжественным чаепитием расписывались прялки, туески, хлебницы. Понятно, что в середине позапрошлого столетия у мещан столичных, крупных городов мода на лубок в разных его видах постепенно сходила на нет, но в провинциальных городах, в промышленных селах она по-прежнему держалась.

Так, сохраняли и умножали свою популярность романсы и «амурные письма». Молодые люди (девушки на выданье и их ухажеры) — персонажи пьес Островского — поют известные романсы: «Не искушай меня без нужды», «Калитка» («Лишь только вечер затеплится синий…»), «Черный ворон, что ты

вьешься…», «Ты не пой, не тоскуй, душа-девица» и др. Все они входили в состав многочисленных песенников, издававшихся достаточно большими тиражами, и кроме того, печатались в виде отдельных листов с ярким рисунком и текстом песни.

Что касается любовных посланий, то у Островского можно найти замечательные образцы таких произведений. Ограничусь в тезисах одним примером из пьесы «Свои собаки грызутся, чужие не приставай», где от «учтивого» амурного письма героиня «пришла в чувство», особенно от стиха, помещенного в конце письма («Взвейся, вихорь-ветерочек, отнеси ты сей листочек в объятия тому, кто мил сердцу моему») и надписью на пакете: «Лети туда, где примут без труда».

Полагаю, исследователям стоит обратить большее внимание на культурно-исторический контекст, определивший своеобразие быта, в широком смысле — жизненного уклада городского обывателя в России середины–второй половины XX в., на расцветшую к этому времени массовую культуру. Уверена, это послужит дополнительным комментарием к драматургии А.Н. Островского.

Довгий Ольга Львовна,
доктор филологических наук,
старший научный сотрудник
кафедры литературно-художественной критики и публицистики
факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
olga.dovgy@yandex.ru

Система бестиарных кодов драматургии А.Н. Островского

Система бестиарных кодов — важная часть поэтики многих авторов. Доклад представляет собой очередной опыт апробации авторской методики интерпретации литературных произведений сквозь призму их бестиарного слоя (в традиции «бестиарной школы» А.Е. Махова и О.Л. Довгий). До сих пор исследования автора касались бестиария русской поэзии и иногда прозы; драматургия впервые становится предметом изучения с помощью «бестиарного глаза» и поэтому вызывает особый исследовательский азарт, прежде всего, по причине желания понять специфику бестиарного анализа драмы. Личный исследовательский интерес заключается в желании определить, насколько универсальны испытанные авторские приёмы бестиарного анализа, многократно проверенные на лирике; будут ли они работать при анализе драмы. Мир фауны пьес Островского до сих пор не был предметом специального исследования. А он очень богат и разнообразен — как на уровне RES, так и на уровне VERBA — и ждёт именно системного изучения. Главным принципом нашей методики является направление анализа от текста к теории. В качестве примера выбрана комедия «Волки и овцы». Бестиарная оппозиция,

вынесенная в заглавие, исчерпывающе выражает главную идею пьесы. А более тщательный анализ бестиарного слоя позволяет увидеть новые краски и оттенки в выражении этой идеи. В пьесе, кроме самых общих «зверя» и «птицы», при характеристике персонажей упомянуты следующие представители фауны: заяц, собака (пёс, пудель), волки, телёнок, овцы, лисичка, крокодилы, соболя, ворона, воробей, петух, перепелица, вальдшнепы, куры, голуби, бабочки, ёрш, вороные рысаки, кошка, мышь, лев, крыса, медведь. Ключевыми инструментами, используемыми в нашей интерпретации, являются две оппозиции:

1) звери реальные/звери метафорические (Res / Verba);

2) звери, образующие «зеркала» /звери «беззеркальные».

Под «внутренними зеркалами» понимаются повторы на разных уровнях текста, играющие важную смыслообразующую роль в структуре сочинения. Не остались без внимания и бестиарная фамилия Беркутов, и бестиарная трактовка отчества Псоич. Функции всех этих «бестиарных зеркал» в общей системе художественного мира пьесы и явились предметом доклада. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что и применительно к драме чтение с помощью методики «бестиарного остранения» вполне приемлемо. Такое чтение позволяет увидеть знакомые сочинения с новой стороны. Изучение личного «бестиарного почерка» Островского даст новый поворот исследованиям его поэтики. Творчество Островского можно воспринимать как важную главу в общем бестиарном тексте русской литературы.

Строганов Михаил Викторович,
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Отдела «Литературное наследство» ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
mvstroganov@gmail.com

Островский и пьеса-пословица

Из 47 пьес Островского на «современные» сюжеты названия двадцати четырех обозначают главного героя или центральную ситуацию («Семейная картина», «Гроза»), а 23 пьесы названы народными пословицами и поговорками («Свои люди — сочтемся», «Без вины виноватые»). Едва ли какой другой драматург так же часто использовал пословично-поговорочные названия.

В научной традиции такие названия возводят к разновидности салонной комедии *proverbe dramatique*, распространенной в XVII–XVIII вв. во Франции. Но французские пьесы-пословицы написаны на тему пословицы, являя собой род шарады, которую зрители должны разгадать, в названии же пословиц не было. В России пословицы появляются в названиях светских комедий, а затем водевилей: «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» А.А. Шаховского, «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» Н.И. Хмельницкого. Это напоминает пьесы А. де Мюссе с их пословично-поговорочными названиями «Любовью не шутят», «Ни в чем не надо зарекаться», к традиции которого относятся «Где тонко, там и рвется» И.С. Тургенева, «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» В.А. Соллогуба, «Чужая душа — потемки» Евгении Тур. Пословицы в названиях отражают

народную точку зрения. И эффект возникает в результате несовпадения пословицы и той жизни, к которой она применена. Удаление культурных сословий от народа приводит к утрате «основ», норм человеческого общежития. Пословица служит социальной критике современной жизни.

У Островского изображаемые социальные слои не оторваны от народных «основ»; но герои ссылаются на «основы» и поступают против них. Жизнь развивается сама по себе, а «основы» существуют сами по себе. Островский критикует не жизнь каких-то определенных слоев общества, а социальную жизнь вообще, лицемерие и ханжество прячутся за истинами, выраженными в народных пословицах. Это отличие Островского как от Мюссе, так и русской традиции пьес-пословиц зафиксировал А.А. Григорьев в статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» (1862).

Зубков Кирилл Юрьевич,
кандидат филологических наук,
исследователь Факультета лингвистики, литературы и современных коммуникаций Болонского университета,
Болонья, Италия.
kirill.zubkov@unibo.it

Фарс, бунт и самоубийство в одном московском хозяйстве: литературные и политические контексты пьесы А.Н. Островского «Не все коту масленица»

В докладе рассматривается парадоксальный сюжетный ход, которым Островский воспользовался в своей пьесе 1871 года «Не все коту масленица»: приказчик Ипполит угрожает

хозяину самоубийством. На бытовом уровне ситуация понятна: купец Ахов опасается, что власти обвинят его в убийстве Ипполита (ср. подобное обвинение в пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Тем не менее, поступок Ипполита описывается персонажами как «бунт» или «переворот». Мы рассматриваем несколько контекстов, которые позволяют прояснить смысл этого хода.

Во-первых, схожая «эмансипация» персонажа представляет собою типичный ход для драматургии Островского рубежа 1860–1870-х годов (ср., например, пьесу «Горячее сердце»), периода его наиболее активного сотрудничества в «Отечественных записках», и в целом соответствует радикальной политической программе этого издания.

Во-вторых, поступок Ипполита представляет собою очевидную пародию на сцену «бунта» Ипполита Терентьева из «Идиота» (совпадение имен едва ли случайно, как и сам мотив неудавшегося и во многом комичного самоубийства), однако осмысляется этот «бунт» прежде всего как восстание политическое, а не метафизическое, то есть направленное против угнетателей, а не миропорядка.

В-третьих, пьеса, написанная весной 1871 г., по всей видимости, должна прочитываться на фоне разворачивавшихся в то же время событий Парижской коммуны, которые привлекали пристальное внимание в России и обсуждались на страницах русской прессы.

Наконец, значение имеет повышенная театральность поведение Ахова и Ипполита в этой сцене: Ахов скорее играет роль самодура, чем является самодуром в духе раннего Островского или статей Добролюбова, Ипполит сам признается, что не планировал действительно кончать с собою.

Эта театральность свидетельствует о фундаментальном для Островского понимании его современного общества как своего рода театра, для участия в котором необходимо правильно выбрать роль и исполнить ее в соответствии с неписанными, но строгими правилами (ср. комедию «Лес»).

Головчинер Валентина Егоровна,
доктор филологических наук
главный научный сотрудник кафедры литературы
Томского государственного педагогического
университета,
Томск, Россия.
vgolovchiner@gmail.com

Поиски А.Н. Островского-драматурга: «Доходное место» — «На всякого мудреца довольно простоты»

О пьесах А.Н. Островского написано множество работ историко-литературного и театроведческого характера. Предмет нашего внимания — организация действия в двух из них. Первая начинается поражением Вышневского у себя дома. Его умением смело брать самые крупные взятки еще восхищаются подчиненные, но жена уже не принимает его «ценностей», предвещая возможность и служебного краха. Под его началом начинают свой путь на службе и собираются жениться на сестрах, что усиливает параллелизм действия, молодые чиновники Жадов и Белогубов. Последнему помогает подняться по служебной лестнице Юсов, видя в его поведении готовность следовать примеру Вышневского и его самого. Жизненную

позицию Жадова — человека образованного, честного, по-своему задает Вышневецкая в начале действия, поддерживает в середине его старый товарищ Мыкин и укрепляет финальное известие о грядущем суде над Вышневецким, случившийся с ним удар-смерть. Полифонию действия поддерживает перебивка планов. Монтаж сцен в семьях с разным стажем и разным достатком, диалоги сослуживцев в разных чинах и в разных местах, позволяют думать о «Доходном месте» как об эпической драме, расцвет которой пришелся на 1920–30-е годы. Основание для понимания второй пьесы как эпической драмы усиливает кумулятивный принцип организации действия, сформированный, как об этом писал В.Я. Пропп, в самых древних сказках. Для понимания этой пьесы как эпической драмы важно отметить, кроме монтажной организации, «цепочку» семантических повторов в использовании Глумовым слабостей все новых и разных представителей высшего света, в завоевании доверия каждого из них грубой лестью как возможностью для своего материального и социального роста. Кумулятивный принцип организации целого подчеркивается драматургом противоестественным удвоением. Разоблаченный и, казалось, изгнанный Глумов возвращен на обретенные позиции, ангажирован в качестве человека умного и деятельного — не важно, что плута. Им всем именно такого и не хватает.

***Печерская Татьяна Ивановна*,**
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе
Института филологии, массовой информации и психологии
Новосибирского государственного педагогического университета,
Новосибирск, Россия.
ptatiana9@gmail.com

«Таланты и поклонники»: литературная репликация как способ создания «двойных развязок»

Предметом рассмотрения являются сюжетные ситуации, широко представленные в сюжетном репертуаре XIX в.: *учитель на кондиции* и *гибель таланта / проданный талант*. К 1880-м гг. они успели пережить периоды формирования, активной фазы воспроизводства, перейти в разряд литературных клише. Некогда живая сюжетная ситуация утратила актуальность, но не ушла из литературы, и при воспроизводстве сохраняет узнаваемость первоначальных структурных признаков и семантики. Клише становится не только признаком вторичности, но используется как прием в новой сюжетной функции, в том числе в построении сюжета в комедии Островского.

В литературных и драматических произведениях, связанных с сюжетной ситуацией *гибель таланта*, где героиней является актриса, нередко проводится литературная параллель — актриса и ее роль: героиня играет в спектакле по сути саму себя. В «Талантах и поклонниках» характерологическая функция приема существенно меняется. В связи с Негиной названа пьеса «Уриель Акоста» Гуцкова. Образ Акосты был

символом твердости духа и идейной убежденности. Островский использует пьесу в двойной проекции. Героическая Юдифь, идущая ради возлюбленного и идейного учителя на смерть — с одной стороны, и сам Акоста, не побоявшийся проповедовать новое учение и заплативший за него изгнанием, а затем и смертью, — с другой. История по сути зеркально в комедийном ключе развернута к Негиной и Мелузову и в обоих случаях не в их пользу.

В комедии названа и еще одна пьеса, которую назначают перед самым бенефисом Негиной — «Фру-фру» со Смельской. Пьеса Мельяка и Галеви была в большой моде, ее поклонником, как известно, был Вронский. Обе эти аллюзии — русская и французская — используются Островским: вокруг Негиной и подаренный на платье шелк, и великолепные лошади Великатова, и даже упоминание того, что Великатов — отставной кавалерист. В своей любовной истории Негина оказывается ближе к Фру-фру.

Сюжетная ситуация *учитель на кондиции*, известная в русской литературе с XVIII в., к 1880-м гг., пережив идеологическую трансформацию в 1860-е гг., исчерпала свой потенциал. Уже в произведениях 1870-х гг. изменяется отношение к герою-«развивателю»: появляются иронические проекции, основное обвинение в несостоятельности связывается с отсутствием реальных плодов «учения». Островский вводит невозможную для «канона» перспективу жизни, намеченную Мелузовым, его «учение» не содержит никаких собственно «чернышевских» идей. К тому же герой проигрывает богатому «безыдейному» сопернику, чего также быть не могло.

Характер взаимодействия литературных репликаций клише в структуре целого может быть описан так: при

наложении они существенно трансформируются, причем смысловой и структурный потенциал одной препятствует проявлению потенциала другой, в результате происходит сначала диффузия, а затем разрушение обеих. К неожиданному для всех героев финалу Островский подводит постепенно, от самого начала пьесы переключая героиню из одной сюжетной ситуации в другую, где ее роли оказываются плохо совместимыми. Следствием этого и становится «двойная развязка», обеспечивающая широкий спектр театральных интерпретаций.

***Ермолаева Нина Леонидовна*,**
доктор филологических наук, доцент,
независимый исследователь
Иваново, Россия.
ninaermolaeva1@yandex.ru

О противопоставлении и сравнении в «эпической драме» А.Н. Островского

Об эпическом характере драматургии А.Н. Островского критики начали говорить сразу после появления первых его пьес. К середине 1970-х гг. в литературоведении сложилось понятие «эпическая драма» Островского. Как и любая драма, драма эпическая невозможна без противостояния конфликтующих в ней сторон. Эпически широко социальную и культурную картину русского мира в пьесах Островского позволяют представить сравнения и противопоставления. Сравнение уже по природе своей эпично, поскольку сближает предметы, явления, персонажей, не связанных друг с другом

сюжетно. В репликах героев Островского сравнения в абсолютном большинстве случаев взяты из народной культуры, что позволяло драматургу воздействовать на воображение демократической публики и приобщить образованного зрителя и читателя к эпическому сознанию народа.

Противопоставление как результат сравнения в большинстве случаев реализуется в противительной, «двучленной» конструкции, которая изначально предполагает информацию не об одной, а, по крайней мере, о двух точках зрения, в нём уживаются правда «отвергаемого» и правда «утверждаемого». В русском языке в противительных конструкциях обычно используются союзы «но» и «а». При том, что о роли этих союзов в прозе и поэзии написано немало, драматургия в большинстве случаев остаётся за пределами интереса исследователей. Обращение же к пьесам Островского позволяет утверждать, что в абсолютном большинстве их очевидно значительное численное превосходство союза «а» перед союзом «но». В пьесах «Свои люди — сочтёмся», «В чужом пиру похмелье», «Гроза», «На бойком месте» и «Шутники союз «но» в репликах персонажей не встречается ни разу. Анализ пьес «Тяжёлые дни», «Грех да беда на кого не живёт», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Бесприданница» даёт основания сделать вывод о том, что союз «но» встречается в них исключительно в речи представителей дворянства.

Миловзорова Мария Алексеевна,
кандидат филологических наук,
Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия.
machutka@mail.ru

«Провинциальный текст» в художественном мире А.Н. Островского

Понятие «провинциальный текст» в настоящее время широко используется специалистами, изучающими отечественную литературу. В отношении развития исследовательских стратегий продуктивным представляется потенциал «рецептивной эстетики», методологические открытия которой позволяют рассматривать литературное произведение как результат многоаспектного и многоуровневого взаимодействия рецептивных практик (культурных и эстетических), что, безусловно, требует выхода за границы имманентного подхода к его анализу.

Кажется очевидным, что А.Н. Островский создавал, в первую очередь, не *литературные*, а *театральные* тексты, которые можно рассматривать, в том числе, и как результат процессов театральной или даже внетеатральной коммуникации, понимание и описание которых требует соотнесения этих текстов с теми дискурсами, которые находятся в разной степени удаленности от их границ.

Один из таких дискурсов можно определить как «провинциальный текст» (параллельный «московскому» или даже «замоскворецкому» текстам), во многом определяющий формирование драматургии Островского. Описание этого дискурса — непростая задача, требующая не только более

пристального прочтения известных источников (например, дневников путешествия по Волге), но и привлечения новых, позволяющих в большей или меньшей степени реконструировать особенности тех речевых культурных практик, по отношению к которым Островский выступал реципиентом («читателем»). Одним из наиболее интересных комплексов таких источников являются письма к Островскому провинциальных корреспондентов (как опубликованные, так и архивные), позволяющие выявить константы культурного мира русской провинции, не имеющие границ в историческом времени.

II. Драматург и историк

Тесля Андрей Александрович,
кандидат философских наук
НОЦ Центр исследований русской мысли
Института образования и гуманитарных наук
Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта,
Калининград, Россия.
mestr81@gmail.com

Драматическая дилогия А.Н. Островского о Смутном времени и славянофильская историография

Хорошо известно, что Островский не только уделял большое внимание историческим сюжетам, но во многом мыслил себя как историк. В особенности это значимо для его драматической трилогии о Смутном времени, создание которой охватывает период по меньшей мере с 1855 по 1867 гг. Славянофильская трактовка событий Смутного времени сказывается, во-первых, в акценте на областном начале (земель); во-вторых, тесно связанном с «земским» началом акценте на самодеятельности, самоорганизации; в-третьих, на выходе из Смутного времени как моменте обретения национального самосознания — затем затемняемого, но остающегося парадигмальным для последующего времени. Последнее определяет в том числе и драматургическое к нему обращение.

Особенное значение представляет отказ Островского во всех трех пьесах («Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино») не только от акцента на династической логике, но и вообще от сколько-нибудь заметной обрисовки этой темы. «Свободный престол», истинная царская власть трактуется как опирающаяся

на народное избрание — при этом само избрание понимается не как одномоментный юридический акт, а скорее в логике аккламации. В отличие от славянофильской трактовки, Островский все отсылки к православию дает в логике «нашей» веры, истинной — но не в смысле противопоставления иной, ложной. Аналогичным образом, Польша не выступает в трилогии как субстанциальный «Другой»: Островский дает множественные образы именно поляков (но не «польского-как-такового»), участников событий — авантюристов, искателей приключений. Иными словами, они выступают не причиной событий, а чем-то, что этим событиям сопутствует, будучи в них вовлечены внутренним кризисом. Славянофильская историография не выступает предметом целостного принятия или отвержения Островским, а является частью историографического контекста, в котором возникает драматическая трилогия.

Капустин Николай Венальевич,
доктор филологических наук,
профессор кафедры отечественной филологии
Ивановского государственного университета,
Иваново, Россия.
nkapustin57@mail.ru

Самозванцы в пьесах Островского: маскировка лжи

Появление на русском троне Самозванца, назвавшего себя царевичем, а впоследствии и царем Дмитрием, неизбежно ставило его в зависимое положение от выбранной роли и понуждало ко лжи, что не могли обойти вниманием ни

зарубежные, ни русские авторы, в их числе А. Н. Островский. В меньшей степени это относится к его хронике «Тушино» (1867), прототипом Дмитрия в которой был «тушинский вор». В хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) ролевое поведение персонажей и связанная с ним тема лжи — один из основных аспектов изображения.

В ситуации выбора лжи и правды, ролевого или неролевого поведения оказываются разные персонажи рассматриваемой хроники. Однако в концептуальном плане особенно значимы заглавные герои произведения, изображение которых выводит Островского на проблемы политические (сущность власти в России), ментальные (своеобразие русского национального сознания) и моральные. Морально-нравственный ракурс изображаемого в значительной мере зависит от того, как маскирует свою изначальную ложь Самозванец и как это делает Шуйский.

Сопоставление поведения названных персонажей, которое проводит Островский, как ни парадоксально, говорит не в пользу природного русского князя, но в пользу Самозванца. Это связано с тем, что, однажды солгав, взяв чужое имя, в дальнейшем Дмитрий по преимуществу ведет себя, не маскируясь под привычный образ русского царя, но вполне искренне обнаруживает свои предпочтения и свойства характера, вызывающие несомненные авторские симпатии. Если сопоставлять Дмитрия у Островского с его предшественниками из трагедии Хомякова «Димитрий Самозванец» (1832) и «Истории в лицах о Дмитрии Самозванце» (1835) Погодина, то в данном случае наблюдается гораздо большая близость герою Хомякова, предстающему, как и персонаж Островского, в светлом романтическом ореоле. Близок он и пушкинскому персонажу, который в сцене «Ночь.

Сад. Фонтан» также не удерживается в рамках ролевого поведения. Как и пушкинский герой, Дмитрий Островского подчинен чарам Марины и, подобно пушкинскому Самозванцу, хочет, чтобы она видела в нем не русского царя, а равного ей человека. Примечательно, что, заинтересованный в признании царицы (инокини Марфы) своим сыном, Самозванец достигает этого не запугиванием (так у Погодина), а через проявление эмпатии, демонстрируя тонкие качества психолога, взывая и к трогательным воспоминаниям об убитом ребенке, и к честолюбию Марфы.

В отличие от Дмитрия Василий Шуйский, другой персонаж хроники Островского, на протяжении всего сюжетного развития пьесы играет роль, либо облекая свою ложь в форму лести по отношению к Дмитрию, либо апеллируя к православным и государственным ценностям, преследуя при этом личные честолюбивые цели. В противовес неролевому поведению, оборачивающемуся в итоге смертью Самозванца и придающего драматический характер его судьбе, последовательная маскировка Шуйским избранной роли получает у Островского откровенно негативное воплощение. Это акцентируется в финале хроники репликами персонажей (Скопина-Шуйского, Дмитрия Шуйского), хорошо знающих истинные планы будущего русского царя. Примечательно, что в концовке пьесы звучит мотив самозванства Шуйского.

Изначальная ложь Дмитрия, его пренебрежение к православным обрядам, к национальным русским обычаям не могли вызывать сочувственное отношение Островского. Вместе с тем рассмотренный материал дает возможность преодолеть бытующее представление, связанное с аксиологией Островского, о его якобы прямолинейном отношении к «своему» и «чужому»: выясняется, что инонациональное по

отношению к русской жизни, воплощенное в образе Самозванца, может быть привлекательнее своего, олицетворенного в образе русского князя. Это в значительной мере связано с их разным отношением ко лжи, и предсмертные слова Дмитрия о том, что он честнее Шуйского, вполне оправданны в глазах автора хроники.

Заботин Даниил Вячеславович,
аспирант, младший научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
do.oscar@yandex.ru

Драматическая хроника в творчестве А.Н. Островского: между историей и биографией (к проблеме жанровой идентификации)

В докладе, представляющем собой «разрозненные штрихи к портрету»[3] *драматической хроники*, которая занимает в художественном наследии А.Н. Островского особое место, приводится и обосновывается ряд суждений о жанровой природе одной из его поздних исторических пьес «Василиса Мелентьева» (1867), положение которой в объемном корпусе текстов писателя вызывало у современников и потомков немало вопросов и сомнений. Говорилось, в частности, об изменении внутренней логики жанра («“Василиса Мелентьева“ <…> — настоящая историческая *драма*, а уже не просто

[3] Выражение Ю.В. Манна.

хроника…»[4]), которое начало происходить как бы от импульса *извне*: от содержания, языка и композиционного построения драматургического наброска С.А. Гедеонова, обернувшегося для Островского настоящим «искушением»[5]. Художник творчески переработал текст задуманной директором Императорских театров пьесы, создав на ее основе самостоятельное и ни на что не похожее произведение, которое впоследствии публиковалось в его собраниях сочинений за подписью «Островский и Г***».

Советское литературоведение, наравне с критической мыслью второй половины XIX в., воспринимало «Василису Мелентьеву» как сплошное *нарушение* традиционного канона. По словам К.Н. Державина, пьеса выпадала из целого ряда драматических хроник Островского по двум причинам: ввиду нехватки документального материала и — подчеркнем (!) — смещения действия из *сферы истории* в *область биографии*[6]. Единственное, что избежало чьих-либо нареканий, — слог и язык драматурга: «…русская речь льется потоком — звучно и правильно»[7]. Позднее *переходность* «Василисы Мелентьевой» рассматривалась в контексте анализа содержания пьесы, закономерно влияющего на ее архитектонику. М.М. Уманская полагала, что если «показ “судьбы народной” (то есть фундамента хроники) уступил место показу «судьбы человеческой» (как стержня историко-бытовой драмы)», то «в основе композиции новых жанровых форм лежит не простая

---

[4] Цит. по: *Островский А.Н.* Василиса Мелентьева / коммент. Г. Степановой // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Искусство, 1977. Т. 7. С. 571.

[5] *Лобанов М.П.* Александр Островский. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 240.

[6] См.: *Державин К.Н.* А.Н. Островский (1823–1886) // Русские драматурги XVIII–XIX вв.: в 3 т. Л.; М.: Искусство, 1962. Т. 3. С. 114.

[7] Цит. по: *Островский А.Н.* Василиса Мелентьева. С. 570.

рядоположность фактов в последовательности, <…> а художественная логика развития действия и характеров, подчинение всего исторического материала идейному замыслу»[8]. В результате биографию вновь смешали с бытом, вынесли за скобки истории, утвердив отсутствие явных и скрытых поводов к их сближению[9].

Еще одна тенденция в интерпретации пьесы — попытка взглянуть на жанр в целом и конкретно на «Василису Мелентьеву» как на яркий литературный феномен с двумя едиными и неслиянными полюсами, имя которому *историко-биографическая драма*. Последнее позволяет не расщеплять имеющиеся формы, многократно умножив их определения, но увидеть общую картину, где та или иная пьеса (будь то драматическая хроника или историческая драма) мыслится одновременно в двух плоскостях, *история* же — как *совокупность биографий*. При такой смене перспективы главная задача историко-биографической драмы должна заключаться в том, чтобы «представить историю в лицах, обладающих индивидуальными характерными особенностями и в то же время несущими в себе черты своего времени»[10] или вовсе запечатлеть тот выразительно оформленный узел, что накрепко связывает «судьбу человеческую» с «судьбой народной». Наглядным примером этому служит дуалистический образ

---

[8] *Уманская М.М.* «Василиса Мелентьева» и проблема историзма в драматургии Островского // Литературное наследство. Т. 88: А.Н. Островский. Кн. 2. М.: Наука, 1974. С. 481–482.

[9] О сходстве и различиях истории и биографии как двух областей гуманитарного знания см.: *Kendall P.M.* Biography: narrative genre. URL: https://www.britannica.com/art/biography-narrative-genre (дата обращения: 13.10.2023).

[10] *Тихомиров В.В.* Пьеса А.Н. Островского «Василиса Мелентьева» как историческая драма // Вестник КГУ. 2018. Т. 24. № 4. С. 94.

Ивана Грозного, мужского двойника «допетровской леди Макбет»[11], ряд монологов которого может быть сопоставлен с высказываниями шекспировского Ричарда II. Сопоставление русского и английского монархов здесь неслучайно, ведь каждый из них, согласно теории Э.Х. Канторовича, обладает «двумя телами»[12]: биологическим, т. е. существующим по законам *биографического времени*, и политическим, принадлежащим сфере *вечной истории*.

***Ефремова Надежда Георгиевна*,**
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
nefremeo@yandex.ru

«Комик XVII столетия»: верность современному историческому знанию

«Комик XVII столетия» — юбилейная пьеса, посвященная 200-летию основания русского театра при дворе царя Алексея Михайловича, сочинялась Островским в 1872 г. для бенефиса Дмитрия Васильевича Живокини, артиста Московского императорского театра, которому, в соответствии с амплуа,

[11] Цит. по: *Островский А.Н.* Василиса Мелентьева / коммент. Г. Степановой. С. 571.

[12] См. подробнее: *Канторович Э.Х.* Два теля короля: Исследование по средневековой политической теологии. 2-е изд., испр. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015.

назначалась характерная роль второго плана — незадачливого жениха в летах, подьячего Приказа Царицыной мастерской палаты Василия Фалалеича Клушина, фигуры, относящейся к числу «фантазийных» лиц комедии, основанной на верифицированном историческом материале.

Русская трагедия с середины XVIII столетия утверждалась на отечественной сцене как историческая пьеса и, постепенно утрачивая масштабность, политическую аллюзионность и пафосность жанра, превращалась в лирическое высказывание остро переживающей противоречия переходного времени личности. Исторический сюжет в «лирическом» XIX в. сделался доступным и комедии, обращающейся к прошлому русского театра — этапу его рождения и становления, в котором отразился переходный характер эпохи.

Оказавшись на исторической почве XVII в., сюжет «Комика XVII столетия» был ограничен двумя конкретными датами — 2 и 4 июня 1672 г. Первая из них свидетельствует о понимании Островским приуроченности придворных представлений к рождению в семействе Алексея Михайловича нового наследника — царевича Петра, и шире — окказионального характера готовящегося в Москве невиданного театрального торжества, вторая — совпадает с объявлением царского указа о начале представлений русского театра. Способ подневного изложения событий, наличие множества реальных исторических лиц придают комедии вид документальной хроники или, точнее сказать, имитирует историческое свидетельство. Знанием мельчайших деталей русского быта, характерного для второй половины XVII столетия, А.Н. Островский обязан, в первую очередь трудам И.Е. Забелина, основателя историко-археологического направления в отечественной науке. Забелин, выдающийся

ученый-позитивист, соединял в себе аналитический талант с практической работой музейщика и архивиста, открывающего памятники и письменные источники по истории русской материальной культуры, став автором фундаментальных исследований «Домашний быт русских царей в XVI-XVII веках» (1862) и «Домашний быт русских цариц в XVI-XVII веках» (1869, 2-е издание — 1872).

Тщательное изучение российской историографии сказывается не только в воспроизведении отдельных бытовых деталей XVII в., но и в определенности «должностных» позиций героев (придуманных и исторических) в государевых институциях эпохи, биографической точности портретов ряда действующих лиц, подлинности топографии и внешнего облика мест действия, в использовании подлинных сведений о репертуаре начального периода придворного театра.

Помимо историко-бытовых трудов И.Е. Забелина и Г.П. Успенского («Опыт повествования о древностях русских», первое издание в Харькове в 1811–1812 гг.) А.Н. Островский опирается на материалы, собранные филологом и историком литературы Н.С. Тихонравовым в его двухтомнике «Русские драматические произведения 1672–1725 годов», приуроченном к 200-летию основания отечественного театра.

Юбилейная комедия Островского не была исключительно вольной фантазией на историческую тему: реальные персонажи московской придворной сцены (И.Г. Грегори, Ю. Михайлов, А.С. Матвеев) были оттеснены на периферию драматического действия, а в его центр поставлен «воссозданный» на основе опубликованных архивных документов и открытых письменных источников тип личности — человек «межеумочной» поры, зажатый между древним и новым

времен. Пафос пьесы Островского обращался не в будущее национального театра, а к началу русского комедиантства (в его московском изводе) — особого культурного и мировоззренческого явления, возникшего в древней столице в последней четверти XVII столетия, осмысленного и оправданного автором как новый вид государевой службы — почетной и потому никак не унижающей достоинства патриархального человека.

Тот факт, что театральные забавы в Москве завершились со смертью венценосца, не получив продолжения, ничуть не противоречил идейному замыслу драматурга. Его задачей было связать в непрерывную историю далекое прошлое и славное настоящее московской сцены — явить в постановке юбилейной пьесы на императорских подмостках прямых «наследников» придворных комедиантов XVII в. В этом смысле идеальной моделью для А.Н. Островского в 1872 г. оставался театр императорский.

III. Контексты

Созина Елена Константиновна,
доктор филологических наук, профессор
кафедры русской и зарубежной литературы
Института истории и археологии УрО РАН,
заведующая Центром истории литературы
Уральского федерального университета
им. первого президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия.
elenasozina1@rambler.ru

Театральная тема в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и А.Н. Островского

Мамин-Сибиряк и Островский — почти современники, при жизни они едва ли были знакомы. Мамин-Сибиряк видел Островского всего два раза, но оставил весьма примечательный его портрет: «…высокий, толстый, седой старик с совершенно татарским лицом, я по крайней мере, когда увидел его, не узнал, что это Островский» (из письма Е. Н. Маминой 20 апреля 1886 г.). Об отношении Островского к Мамину на данный момент сказать нечего. Однако в творчестве Мамина мы находим целый ряд общих черт с драматургией Островского, многие из которых каким-либо влиянием не объяснишь, и среди них на первом месте стоит тема театра. Театр Мамин любил с юности, в 1890–1892 гг. пережил бурный роман с актрисой М. М. Абрамовой (Гейнрих), ставшей матерью его единственной дочери.

Наибольшую близость к Островскому обнаруживает пьеса Мамина «Золотопромышленники» (1887). Это общность мотивов, сюжетных ситуаций, образов, самой картины жизни, рисуемой в пьесе. Купеческий мир Островского и среда

золотопромышленников Мамина во многом схожи: произвол, «дикость» и необразованность, самодурство, обман как основа жизни, деспотизм в быту. Завязкой пьесы является ситуация умышленного банкротства и последующего просчета, переживаемого золотопромышленником Молоковым: обманывая других, он сам оказался жертвой обмана со стороны бывшего друга Засыпкина, вскоре ставшего его зятем. Типология женских образов Мамина также пересекается с характерологией Островского, хотя похожие женские типы можно увидеть в произведениях многих русских классиков (типы сильной, властной, самолюбивой женщины и кроткой «смиренницы»). Разрешение конфликта в пьесе Мамина носит катарсически-катастрофический характер, что близко не только Островскому, но и драматургии Л. Толстого.

В 1880–1890-е гг. Мамин создал немало прозаических произведений о театре и актерах. Основные его темы — зависимость провинциального театра от «публики», от пошлости и однообразия «общественной жизни» в провинции; проблема наследственности в артистических династиях; драматическое, а нередко и трагическое положение актрисы, стоящей перед выбором — честная бедность и постоянное существование на вторых ролях — или покровительство денежного мешка, потеря чести и независимости. Последняя тема у Мамина и Островского нередко решается в сходном ключе («Буянка», «Нужно поощрять искусство» и др. Мамина — «Таланты и поклонники» Островского).

***Михайлова Мария Викторовна*,**
доктор филологических наук,
профессор кафедры Истории новейшей русской
литературы и современного литературного процесса,
филологического факультет МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
mary1701@mail.ru

Назарова Анастасия Викторовна,
кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры Истории новейшей
русской литературы и современного литературного процесса,
филологического факультет МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
raznastas@gmail.com

А.И. Эртель и А.Н. Островский (мог ли в XIX веке состояться «Бабий бунт»)?

Пьеса «Гроза» стала своеобразной «визитной карточкой» А.Н. Островского в сознании не одного поколения русских читателей, что во многом обусловлено временем ее появления. Пьеса увидела свет в 1859 г. — накануне «эпохи Великих реформ», когда современное драматургу общество находилось на грани глобального социального и нравственного перелома. Не малую роль в ее успехе у публики сыграли публикации Н.А. Добролюбова, где критик провозгласил Островского обличителем «диких нравов» «непросвещенного» купечества и ярко продемонстрировал процесс неумолимого разложение его привычного патриархального уклада жизни. Особое внимание Добролюбов уделил образу главной героини «Грозы» Катерины,

которая явилась для него олицетворением лучших творческих начал народного характера, поэтому в ее бунте против порядков калиновского мира он увидел предвестие близкого конца «темного царства».

Однако спустя четверть века младший современник Островского и Добролюбова — писатель Александр Иванович Эртель (1855–1908) в пьесе «Бабий бунт» показал, что эти надежды не оправдались. Эта, возможно, единственная в наследии Эртеля-прозаика драма, представляет собой почти «дубль» «Грозы», о чем свидетельствует едва ли не прямое сюжетное сходство текстов пьес. Но если в драме Островского сюжетная коллизия была связана прежде всего с пробуждением в Катерине смутного чувства собственного достоинства, еще едва проявившегося ощущения себя личностью, имеющей запросы и желания, что вступало в неизбежное противостояние с многовековым жизненным укладом, то в пьесе Эртеля внутрисословный конфликт получил дополнительную гендерную окраску. В ней центральное место заняли споры именно о нормах женского поведения, эмансипации и ее последствиях для привычного миропорядка купечества.

Часть обывателей Гнилого Затона (такое броское название города, где происходит действие, говорит само за себя) явно желает идти в ногу с прогрессом, что выражается не только в изменениях их внешнего облика (у них модные костюмы, пенсне), но и в понимании важности образования (в том числе женского!). Вот почему важную роль в развитии сюжетного действия играет второстепенная фигура курсистки Маши, которая, по замыслу Эртеля, олицетворяет собой тот ставший доступным во второй половине XIX столетия женщине путь к самостоятельности.

Тем не менее стремление главной героини купеческой жены Татьяны Кремешовой «объявить *за собой* (курсив наш. — *М.М., А.Н.*) власть», то есть в первую очередь освободиться от сковывающих ее брачных уз и распоряжаться своей судьбой без опеки мужа, вызывает всеобщее осуждение окружающих и обрекает бунтарку на одиночество и неизбежную гибель.

Татьяна в равной степени оказывается беззащитна и перед холодным расчетом возлюбленного, бросившего ее, как только перед ним замаячила перспектива выгодной женитьбы, и перед местью обманутого мужа, а также перед общественным остракизмом, который спровоцирован местным репортером, преследующим собственные корыстные интересы. Столь же бесправной и безоружной перед родительской волей оказывается и Маша, чья судьба демонстрирует иллюзорность надежды женщины найти достойный заработок, который обеспечил бы ей личную независимость.

Таким образом, Эртель явно вступил в полемику с Островским, показав, что чаемая русским обществом «гроза» в действительности лишь немного трансформировала внешнюю оболочку повседневной жизни народа, но так и не оказала никакого влияния на ее внутреннее содержание. И хотя по сравнению со временем создания «Грозы» власть «темного царства» в России ослабла, тем не менее она не исчезла окончательно, и женщина по-прежнему оказывалась жертвой жестоких нравов.

***Ван Кэсинь*,**
Докторант Пекинского университета,
Пекин, Китай.
wangkexin@stu.pku.edu.cn

Восстание «кротких»: переписывание Достоевским пьесы «Гроза» в повести «Кроткая»

В классической русской литературе у Ф.М. Достоевского и А.Н. Островского имеется много общего, хотя они специализировались соответственно на романах и пьесах. По мнению Т.С. Власкиной, среди русских классиков Достоевский наиболее близок к Островскому по типологиям характеров и сюжетных ситуаций. Известная достоевсковед Н.Г. Михновец утверждала, что работы Островского 1850–1860-х годов сыграли определенную роль в процессе становления и развития почвеннических идей. «Гроза», написанная Островским в 1859 году, по выходе в свет стала литературной сенсацией. Драма «Гроза» импонировала Достоевскому, но неудовлетворенность действием пятым косвенно послужила мотивом для написания в 1876 г. повести «Кроткая». Российская ученая Т.С. Власкина и американский ученый Р. Пийс первыми заметили связь между повестью «Кроткая» и драмой «Гроза». В 1997 г. в своих статьях они указали на «цитирование» финала «Грозы» в «Кроткой». Финалы обоих текстов демонстрируют самоубийство главных героинь и их появления («как живая») после смерти.

В нашей работе исследуются переработки Достоевским концовки «Грозы» в финале «Кроткой», в том числе облик самоубийцы и реакция мужа на самоубийство и т.д. Достоевский увидел народность в драмах Островского как

новое слово, но монолог Катерины он считал лишним за ее склонность к бунтарству. Самое идеальное «бунтарство» Достоевский создал в «Кроткой»: безропотная жена выбросилась из окна с иконой в руках. В молчании Кроткой и ее молитве перед иконой Богоматери проявляется та непередаваемая сила, которая и является объяснением переписывания писателем «Грозы». В этом переписывании отражено почвенничество Достоевского: кротость — конкретное выражение всепримирительной природы «нового слова»; с помощью кротости русский народ сможет вернуться к своим народным корням, а затем и разрешить социальный кризис в процессе модернизации России в XIX в.

Молнар Ангелика,
PhD,
Доцент Института славистики Дебреценского университета,
Дебрецен, Венгрия.
mandzsi@gmail.com

Сопоставление образа грозы в «Грозе» А.Н. Островского и «Обрыве» И.А. Гончарова

Наш анализ посвящен вопросу о том, как с образом «грозы» в романе И.А. Гончарова «Обрыв» и в драме А.Н. Островского «Гроза» связана тема «страсти». Наблюдаются и другие мотивные и поэтические переклички между данными произведениями, однако именно тема «страсти» является основной. Гончаров обращается к пьесе для решения собственных задач, то есть, во-первых, с целью творческой

критики романического слова о страсти, а во-вторых, обнажения закостенелых представлений о ней. Во всех романах Гончарова связь «страсти» и «долга» является опорной темой, но ее состоятельность сильнее всего проверяется в «Обрыве». О близости поэтики авторов свидетельствует и появление в их произведениях сходных образов, в частности, грозы, аккумулирующей в себе противоположные качества воды и огня.

Описание грозы в романе Гончарова, во-первых, образует параллелизм с сюжетными событиями, а во-вторых, порождает в нем метафоры, пронизывающие текст в целом. Метафора «грозы» дает себя знать и в сюжетных построениях романа «Обрыв», в драматических конфликтах, возникших из-за последствий страсти. Все природные образы становятся олицетворением и составляющими этой развернутой метафоры «падения». Райского манит обрыв на краю сада, на котором страстно любимая им Вера постоянно исчезает. Пересечение природной границы в романе либо обозначает решительный шаг, либо осмысление неправильного поступка. Неявно Гончаров дает понять, что его Веру ждет христианская любовь, исполнение долга вместо страсти. Покров нужен героине потому, что городское общество очень сильно выражает свое презрение в отношении к «падшей женщине». И в этом плане единомышленником Гончарова является Островский.

Сюжетное пространство в драме Островского особо организовано, наподобие гончаровского (сад, обрыв, Волга, городок), к тому же драма (как и роман) имеет разные уровни прочтения (общественные и человеческие проблемы, вопросы красоты, свободы и веры и др.), каждый из которых соотносится с той двойственностью, что исходит из образа грозы. Объединение стихий огня и воды, элементов созидания

и разрушения уже изначально представляет амбивалентность на всех уровнях драматического текста. Именно они и рассматриваются в докладе, предлагающем особый взгляд на произведения драматурга и романиста.

Катерина, как и гончаровская Вера, глубоко верующая; кроме того, их объединяет и необыкновенная красота, и свободолюбие. Драма Островского, как и роман Гончарова, показывает невозможность счастья, основанного на «падении»: обе героини не способны жить по старому укладу, но в то же время для них значимыми оказываются и вечные ценности. Произведения объединяет и стремление к обновлению жизни, и связанная с этим стремлением переживаемая героинями страсть. Однако совершение «ошибки» порождает разный исход: в одном случае, героине приходится пройти трудный путь искупления, а в другом, — найти освобождение в самоубийстве. Но в обоих случаях природные образы используются для метафоризации такого избыточного и широкого понятия, как страсть.

Однако своеобразие Гончаров заключается в том, что в разворачивание метафорики грозы включается не только человеческая страсть, но и искусство. Высказанное главным героем романа желание пережить грозу есть испытание человеческих страстей, отличных от переживаний, связанных с творчеством, в котором присутствует и критическое отношение к страсти. По завершении художественного творения интерес художника к грозе падает, он начинает скучать. Герой приходит к отказу от страсти, на смену которой приходит потребность творческого акта.

Сальникова Влада Игоревна,
магистрант кафедры русской классической литературы
Института филологии
Московского педагогического государственного университета,
Москва, Россия.
vlada-salnikova@yandex.ru

Замоскворечье Островского и Обломовка И.А. Гончарова: две мифопоэтические версии одного художественного пространства

1. «Эпическое дарование А.Н. Островского и И.А. Гончарова формировалось в результате очевидного и неизменного их интереса к народно-поэтическому сознанию и формам его выражения» (Н.Л. Ермолаева). В основе хронотопа произведений обоих авторов лежат фольклорно-мифологические представления, определяющие и своеобразие их художественного мышления. Яркими примерами таких мифопоэтических пространств являются Замоскворечье Островского и Обломовка Гончарова.

2. «Записки замоскворецкого жителя» (1847) и «Сон Обломова» (1849) — произведения, созданные независимо друг от друга, но сближающиеся историко-генетически (В.М. Жирмунский) за счет выражения в них общего духа эпохи. Оба писателя показывают, как уходит старая, патриархальная Русь и на ее смену приходит Русь новая, европейская, буржуазная и как этот слом времен и культурных укладов формирует и трагический слом мировоззрения героев, отражаясь в пространственно-временных координатах их мышления.

3. Островский и Гончаров изображают идиллическую жизнь, но при этом показывают преодоление героями косного мышления, вытекающего из замкнутого образа жизни, обретение ими личностного начала. Если Обломов при разрушении былой гармонии ищет спасения в «сказке», то у Островского Кузьма Самсоныч, Сава Титыч пытаются покинуть Замоскворечье, однако разрыв со «своим» — с традиционным, привычным, с родом, утрата культурных основ — оборачивается духовной смертью для них.

4. Хронотопы Замоскворечья и Обломовки характеризуются антиномичностью. С одной стороны, оба пространства изображаются поэтически, идиллически и наделяются сказочно-былинными чертами. Так, Илюша Обломов становится героем рассказываемых няней сказок и преданий о богатырях, а детство Кузьмы Самсоныча описывается при помощи сказочных формул и гиперболизации. У обоих авторов время тяготеет к сказочности, легендарности.

С другой стороны, герои разделяют мифологические представления, их сознание определяется архетипической оппозицией «свое — чужое». Для обитателей Замоскворечья весь мир разделяется на «свой» — замоскворецкий — и «чужой» — мир Москвы, для обломовцев — на «свою» Обломовку и «чужое» пространство за ее пределами. Любое нарушение этой границы — проникновение «чужого» в «свой» мир и наоборот, то есть выход за рамки привычных представлений, кажется героям консервативного мышления пугающим. У обоих авторов персонажи боятся приносимого им письма — предмета чуждого мира. Потусторонней семантикой наделяются пограничные пространства: канава с мостом и овраг в «Сне Обломова» и Каменный мост в трилогии о Бальзаминове. Не имея четких представлений о внешнем мире, замоскворецкие

жители и обломовцы воспринимают его как царство мертвых. В произведения вводятся апокалипсические мотивы. У Гончарова конец света предсказывает Наталья Фаддеевна, а в трилогии Островского с грядущим апокалипсисом сравнивает пришествие царя Фараона с войском сваха Красавина — именно так осознается воздействие «чужого» мира на замкнутое пространство.

Сизова Ирина Игоревна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
u_sizova@bk.ru

Идея народного (общедоступного) театра в эстетических системах А.Н. Островского и Л.Н. Толстого

Идея народного (общедоступного) театра[13] занимает значительное место в эстетических системах А.Н. Островского (1823–1886) и Л.Н. Толстого (1828–1910). Со времени знакомства в 1856 г. между писателями установились дружеские отношения; в драматургии Толстой считал Островского своим учителем, что нашло отражение в творческих историях комедий «Зараженное семейство» (1863–1864), «Первый винокур» (1886) и драмы «Власть тьмы» (1886–1887). На художественное и

[13] В понятии *народный театр* мы различаем его исторически сложившуюся жанровую градацию на фольклорный, балаганный, профессиональный для демократических слоев и любительский.

эстетическое наследие Островского опирался Толстой, формируя свою концепцию народного театра и книги издательства «Посредник» (письмо Толстого к Островскому от 22 мая 1886 г.).

Теоретическая разработка Островским и Толстым категории народности искусства на примере его театрального рода совокупно выразила следующие стороны взаимоотношения художественного творчества и народа: оба писателя рассматривали народ как объект и субъект искусства, стремились к глубине и адекватности отражения интересов народа в искусстве, настаивали на социальной и эстетической доступности искусства народным массам. Отметим труды, в которых в большей или меньшей степени эти вопросы были поставлены. У А.Н. Островского: «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1881), «К Московскому обществу» (1882), <«Автобиографическая заметка»> (1884), «Речь в обществе русских драматических писателей и оперных композиторов» (1884). У Л.Н. Толстого: «Письмо к Н.А. Александрову» (1882), «Об искусстве» (1889), «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889), «Наука и искусство» (1889–1891), «О науке и искусстве» (1891), «О том, что называют искусством» (1896). Статьи Толстого остались незаконченными и послужили подготовительными этюдами для трактата «Что такое искусство» (1897–1898). Теория драмы Толстого получила обобщающее осмысление в трактате «О Шекспире и о драме» (1903–1904, 1906–1907).

Эстетические системы Островского и Толстого тесно связали сословия и группы современного им общества категорией народности искусства. Идея народного театра

Толстого преломила идею Островского о национальном всероссийском театре, имевшем достаточно широкий спектр воздействия на посетителя, от удовлетворения потребности «изящного удовольствия» до борьбы с пьянством. Островский одним из первых поднял вопрос об эстетическом переживании народа, достигаемом посредством искусства. По убеждению Толстого, «духовная пища» жизненно необходимы «производителям» «телесной пищи», рабочим людям. К такой духовной пище Толстой относил религиозное учение, которое определяет порядок в общей жизни, приложение «знания» к труду, а также «радости и утешения искусств».

Законы развития народности, по мысли писателей, с особенной силой заявляют о себе в драматическом и сценическом искусствах, подлинной драме как роду искусства народность свойственна от самого ее зарождения. Толстой и Островский были идейно близки, разрабатывая жанровые виды общедоступной драмы (бытовой и исторической), противопоставляя ее «изящной» и «вредной» драме элитарного («суррогатного») искусства. Художественный феномен Л.Н. Толстого 1880-х гг., подготовленный наследием А.Н. Островского, запустил «изгнание» из народных библиотек «книжной макулатуры» и явил поэтические достоинства, которыми надлежит обладать нравственной («совершенной») драме и прозе: эмоциональность, новизну и значительность содержания, правдивость, ясность сюжета и простоту композиции, общедоступность, общечеловеческое в психологии героев и в их поступках.

Ларионова Марина Ченгаровна,
доктор филологических наук,
заведующая отделом гуманитарных исследований
Федерального исследовательского центра
«Южный научный центр РАН»,
Ростов-на-Дону, Россия.
chengarovna@yandex.ru

Как Островский помогает «читать» Чехова

Пьеса А.П. Чехова «Чайка» до сих пор задает исследователям множество вопросов: чайка — символ или не символ; если символ, то что обозначает? кто в пьесе может претендовать на роль «чайки» и т.д.? Наиболее распространенная среди чеховедов, зрителей и читателей версия — если «Чайка» написана о людях искусства, то и семантика символа связана с искусством; если Нина Заречная — актриса, то и чайка символизирует ее творческий полет и поиски путей в искусстве.

Героиню чеховской пьесы иногда сравнивают с Катериной Кабановой А.Н. Островского. Однако она не актриса. Зато Нину объединяет с ней мотив трагической женской судьбы. Сюжет о погубленной любовником девушке имеет давнее происхождение и реализуется в традиционной народной культуре в комплексе представлений о русалках, точнее, в той его части, которая считает русалками девушек, утопившихся от несчастной любви. Таким образом, мы пришли к возможному фольклорному «ключу» к интерпретации пьесы Чехова, который подсказан пьесой А.Н. Островского.

Думала ли Катерина о своем посмертном существовании? Ее вера не была ортодоксально-христианской, она равно молилась солнечному лучу и ангелам, летающим в нем. Смерть Катерина воспринимает не как небытие, а как инобытие: «в могиле лучше». Все образы последнего монолога Катерины: «деревцо», «травка», «цветочки» — связаны с русалочьей обрядностью. Как самоубийца, героиня не может быть похоронена на кладбище. В ее описании могилы отсутствуют необходимые атрибуты, в частности, крест, а дерево, дождик и трава приобретают ритуальное значение: деревья, выросшие на могилах заложных покойников, считались неприкосновенными и часто наделялись целебными свойствами. Кроме того, в обряд поминовения заложных входит обычай бросать на могилы зерна (из которых прорастала «травка») и поливать их водой («дождичком»).

Связь смерти Катерины с русалочьей обрядностью позволяет уточнить время действия пьесы. Можно предположить, что это не просто лето, как указывает Островский, а Троица, или народный Семик, женский праздник, иначе еще называемый Зелеными святками — время активизации русалок. Если это предположение верно, оно объясняет, почему Катерина не занялась рукодельем, как обещала Тихону при расставании: в некоторых местностях существовал запрет шитья на Зеленых святках.

Фольклорно-мифологический код интерпретации образа Катерины проливает свет и чеховскую героиню. В структуре образа Нины присутствуют как мотивы «чайки», так и «русалочьи» мотивы. С точки зрения мифологии и фольклора, в этом нет противоречия. Птица — это характерный для свадебной поэзии и сказки образ девушки-невесты. В локальных традициях девушка, потерявшая честь и проклятая

отцом, становится чайкой. То же относится и к русалкам: в разных местностях полагают, что русалками становятся проклятые родителями девушки.

Несомненно, чайка в пьесе — это не просто материальный предмет, убитая птица. Это символ, причем символ мифопоэтический. Его структура и семантика не исчерпываются только событийным рядом пьесы, ее собственно литературным полем. Интерпретация этого символа, как и всякого другого, оказывается плодотворной в контексте мифологии и фольклора — родной для всякого русского писателя культурной среды.

Можно смело утверждать, что чайка — это символ и что чайкой в пьесе является Нина Заречная. Фольклорные образы и мотивы «чайки», «русалки» и «смерти», соединенные в чеховской героине, образуют единое смысловое пространство. Так, через шифры и символы народной культуры, Островский помогает «читать» Чехова.

Луценко Елена Михайловна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Центра современных компаративных исследований Российского государственного гуманитарного университета,
доцент кафедры истории и теории литературы ИОН РАНХиГС.
Москва, Россия.
imagesoubliees2005@yandex.ru

Два Александра: какие оригинальные шекспировские издания знал А.Н. Островский?

Доклад является небольшим сообщением о том, что представляли собой современные А.Н. Островскому издания Шекспира, и о том, какой образ Шекспира складывался в русском сознании 1860–1880-х гг. Особое внимание уделяется четвертому изданию Собраний сочинений У. Шекспира (изначальная редакция Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля), в подготовке которого Островский-переводчик принимал непосредственное участие. Рассказывается предыстория этого проекта — по письмам Островского Гербелю (ноябрь 1865-го) восстанавливается история их сотрудничества, связанная с переводом «Укрощения строптивой» (у Островского — «Усмирение своенравной»).

Известно, что четвертым шекспировским изданием (1886) руководил А.Ф. Дамич, которому Островский обещал тщательно вычитать уже опубликованный перевод «Усмирения своенравной» с целью незначительной редактуры «некоторых слов и знаков препинания» (из письма А.Н. Островского Н.Г. Мартынову), так как в 1880–1881 гг., по мнению Островского, вышло новое выверенное издание шекспировских

пьес под редакцией Александра Дайса. В библиотеке Островского хранится экземпляр этого издания, что свидетельствует о глубоком интересе русского драматурга к современному Шекспиру, а также о скрупулезности его работы над своим переводом.

В докладе объясняется, что А.Н. Островский называет *новым* четвертое переиздание указанного собрания сочинений Шекспира; наряду с этим также уточняются этапы подготовки Дайсом этого ПСС. В частности, при жизни Дайса — под его редакцией — ПСС выходит три раза — в 1857 г., в 1864–67 гг. и в 1875–76 гг. Издание 1857 г. включало в себя всего шесть томов и вышло в свет в издательстве Моксона. Второе издание, расширенное до девяти томов, — в издательстве «Chapman & Hall». Третье же включало в себя десять томов. Дайс умер в 1869 г., поэтому издание 1880–1981 гг., также содержащее десять томов, вероятнее всего, является полным переизданием третьего, о чем Островский, судя по его же словам, просто не знал.

В докладе также объясняется, почему Островский считал (пере)издание под редакцией Дайса наиболее авторитетным. Александр Дайс — ключевая фигура для той эпохи, известнейший издатель и комментатор ряда важнейших текстов эпохи Возрождения, в особенности, трагедий Марло и произведений Шекспира. Помимо этого Дайсу принадлежит публикация трактата Уильяма Кемпа, знаменитого шута и мастера джиги в шекспировском театре, — «Nine Days' Wonder», приоткрывшей англичанам обстоятельства жизни и черты характера знаменитого актера шекспировской труппы, собиравшего в елизаветинском Лондоне полные залы. Дайсу также принадлежит очерк «Несколько замечаний о Шекспире» (1853). Возможно, о появлении новых шекспировских изданий

Островский знал от Ф. Демери или от В.Ф. Ватсона, с которыми неоднократно советовался в работе над Шекспиром.

В докладе также обращается внимание на общую тенденцию шекспировских переводов 1860-нач.–1880 гг., в которую легко вписывается перевод А.Н. Островского. Речь идет о возрастающем интересе русских переводчиков к комедиям Шекспира, — «Веселые виндзорские барыньки» (перевод О. Мильчевского), «Виндзорские проказницы» в переводе П. Вейнберга, и — в его же переводе — «Как вам будет угодно» (впервые по-русски), «Комедия ошибок» (впервые на русском языке в стихотворной форме) и «Бесплодные усилия любви» etc.

***Чеснокова Татьяна Григорьевна*,**
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Научной лаборатории
«Rossica: Русская литература в мировом культурном
контексте» ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
tchesno@bk.ru

А.Н. Островский и ранние прозаические переводы «Укрощения строптивой» У. Шекспира: «Укрощение злой жены» (1850)

А.Н. Островский обеспечил себе видное место в ранней истории шекспировских переводов на русский язык своим «Усмирением своенравной» (1865). В формуле, изобретенной Островским, драматург (после длительных колебаний) нашел, казалось, подходящий, с его точки зрения, эквивалент заглавия

The Taming of the Shrew (опубл. 1623), устойчивым аналогом которого сегодня считается «Укрощение строптивой». Вариант названия, ставший общепринятым в XX столетии, был предложен еще в 1843 г. первым переводчиком пьесы Н.Х. Кетчером, а позднее подхвачен авторами самых известных читателю постреволюционных переводов: М.А. Кузминым (1937), А.И. Курошевой (1950), П.В. Мелковой (1958). Со своей стороны «Усмирение своенравной» явилось первым в России прозиметрическим переводом комедии Шекспира, ориентированным на воссоздание ее оригинальной речевой структуры. Все появившиеся до этого версии представляли собой переложения в прозе, не исключая и собственного раннего опыта переводческой работы А.Н. Островского над текстом *The Shrew* — «Укрощение злой жены». В 1850 г. этот сокращенный прозаический перевод был отвергнут театральной цензурой и никогда не увидел свет, вследствие этого попросту «выпал» из практически обозримой истории переводческого освоения шекспировской пьесы на русской почве. Лишь некоторые его фрагменты вошли в позднейший прозиметрический текст. Историками литературы ранняя версия подробно не изучалась. О «Злой жене» Островского упоминают преимущественно в связи с «Усмирением своенравной», видя в ней разновидность подстрочника, положенного в основу дальнейшей версификации. В свете сказанного в докладе предпринимается попытка рассмотреть «Укрощение злой жены» как самостоятельную работу Островского-переводчика и одновременно как часть «прозаического» периода в истории русских переводов «Укрощения строптивой» (с 1843 по 1850 гг.) — с учетом последующей перспективы создания прозиметрического «Усмирения своенравной». Поле сравнительного анализа «Злой

жены» составляют тем самым (в дополнение к «Усмирению своенравной») кетчеровская версия («Укрощение строптивой», 1843) и анонимный перевод «Образумленная злая жена» (1849), оба выполненные в прозе.

Самородницкая Екатерина Ильинична
кандидат филологических наук,
заведующая кафедрой Истории и теории литературы
Историко-филологического факультета ИОН РАНХиГС,
Москва, Россия.
ksam@inbox.ru

«Народный писатель»: Островский о Диккенсе

Рецепцию европейских литератур в творчестве А.Н. Островского принято рассматривать на материале выполненных им переводов, либо сравнения пьес драматурга с выдающимися западными образцами. О критической рецепции прозы зарубежных авторов мы, как правило, задумываемся в последнюю очередь. Тем ценнее для исследователя незаконченная заметка Островского «О романе Ч. Диккенса “Домби и сын”» как редкий, если не уникальный пример критической интерпретации чрезвычайно популярного автора.

В тексте Островского можно выделить две части: рассуждение о народности Диккенса и о структуре сюжета в романе. В первой части он анализирует проявление национальной идентичности в «Американских заметках» (1843), подчеркивая, что типично английское сознание собственной исключительности сглажено характерным диккенсовским юмором. Во второй пеняет Диккенсу на неправдоподобную

счастливую развязку романа. Соглашаясь с А.И. Ревякиным, полагавшим, что нет оснований рассматривать непосредственное влияние Диккенса на Островского (Ревякин А.И., «Заметка А.Н. Островского о Диккенсе», 1962), предположим, что интерес к английскому писателю кроется в ином. Островский обращается к Диккенсу как к типологически близкому автору, реалисту (каковым Диккенса долгие годы считали), и видит в нем потенциальную литературную модель; и если в рассуждении народности эта модель видится драматургу оригинальной и работающей, то применительно к структуре сюжета и развязки вызывает сомнения в силу отсутствия правдоподобия. С другой стороны, счастливая развязка относится к ключевым особенностям поэтики викторианского романа середины XIX в., который хотя и не был главным зарубежным образцом жанра для русских авторов, но, судя по количеству опубликованных в 1840–50 гг. переводов, вызывал живой читательский интерес и постепенно становился значимой литературной моделью. Таким образом, интерес к Диккенсу обусловлен стремлением Островского совместить принципы реализма, народности и коммерческого успеха.

IV. Биографика

***Беляева Ирина Анатольевна*,**
доктор филологических наук,
профессор кафедры истории русской литературы
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова,
ведущий научный сотрудник Научной лаборатории
«Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте»
ИМЛИ РАН,
Москва, Россия
belyaeva-i@mail.ru

Поездка А.Н. Островского за границу и «русские вопросы»

Считается, что целью европейской поездки писателя весной 1862 г. было желание сменить обстановку, и поездка не предполагала серьезной литературной отдачи, однако ученые справедливо отмечают, что пьесы Островского о русской жизни после путешествия обрели особую социальную остроту, активизировался интерес драматурга к переводческой деятельности. Все этапы поездки в той или иной мере оказались отражены в дневнике драматурга и в небольшом количестве писем, большей частью написанных совместно с И.Ф. Горбуновым. Впечатления от Литвы, Германии и Италии представлены полнее, от Парижа и Лондона — более скупо, однако детали воссозданы учеными, в том числе встреча в Лондоне с А.И. Герценом. Итальянское путешествие Островского рассматривается как центральное событие поездки. Интересные параллели возникают с впечатлениями об Италии другого русского путешественника — Н.А. Некрасова, который из поездки в Рим привез одно из самых трагических своих сочинений — поэму «Несчастные». Некрасовской экзистенциальной «ломки», о которой можно прочитать в

письмах поэта из Италии, у Островского обнаружить нельзя. Но это не значит, что он равнодушен к «русским вопросам». После поездки 1862 года драматург создаст пьесы «Грех да беда на кого не живет» (1863), «Тяжелые дни» (1863), «На бойком месте» (1865), «Пучина» (1866), в которых обретет свое имя не столько социальное, сколько экзистенциальное качество русской жизни («пучина»), близкое тому, о чем писал Некрасов в «Несчастных». В этих пьесах появятся персонажи, обладающие каким-то особенным потенциалом самопогубления. И в человеке обнаруживается своего рода «подполье», давящее не хуже социальной среды. Такой экзистенциальный поворот русская тема обрела у Островского после поездки в Европу, она открыла ему новые возможности для самоопределения и понимания национальной индивидуальности.

***Городилова Наталья Ивановна*,**
кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник научной лаборатории
«Наследие Л.Н. Толстого в мировом культурном контексте»
ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
natromanova2007@yandex.ru

А. Н. Островский и народное издательство «Посредник»: к истории несостоявшегося сотрудничества

Организованное в 1885 г. по инициативе Л.Н. Толстого и В.Г. Черткова книгоиздательство «Посредник» имело главной целью своей деятельности выпуск дешевых книг для простого

читателя. Нравственное содержание, ни в чем не противоречащее учению Христа, доступность изложения, ясный, умеренный и простой язык — в духе этой «программы» были написаны народные рассказы Толстого, а также отбирались для издания произведения других писателей.

«Общенародным в самом широком смысле писателем»[14] Толстой называл Островского, которого особенно желал привлечь к деятельности «Посредника». Высоко оценивая произведения драматурга первого периода, Толстой выделял его комедии «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется», с которыми мечтал познакомить самые широкие круги читателей. В письме к Островскому от 22 мая 1886 г. Толстой не только просил разрешения печатать его произведения в «Посреднике», но и призывал писать для народа. Смерть Островского 2 июня 1886 г. помешала сотрудничеству. По свидетельству В.Г. Черткова, Островский успел получить письмо Толстого, но никаких распоряжений относительно него не сделал. Переговоры с вдовой драматурга Марией Васильевной Островской увенчались успехом — разрешением издать в «Посреднике» комедии «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется», о чем Толстой сообщал в письме от 20 марта 1887 г. своим единомышленникам, П.И. Бирюкову и Чертковым, с припиской: «<…> радуюсь очень этому»[15].

Комедия «Не так живи как хочется» вышла в «Посреднике», без изменений, в 1888 г.; комедия же «Бедность не порок» была опубликована в прозаическом изложении Е.П. Свешниковой (М., 1887). Изменения, которым подвергся

---

[14] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. Т. 63. М.; Л.: Худож. лит., 1934. С. 361.

[15] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. Т. 64. М.: Худож. лит., 1953. С. 25.

текст Островского, были сделаны в соответствии с учетом адресата (читателя из народной среды) и общих принципов издательской практики «Посредника»: сокращение комедии (частично содержание первого действия выразилось в рассказе Мити о том, как «столковались» они с Любовью Гордеевной) акцентировало внимание не на любви молодых людей, а на противостоянии между «хищным» Коршуновым и семейством Торцовых; введение оценочных авторских ремарок вели к правильной интерпретации характеров героев и их поступков.

***Андреева Валерия Геннадьевна*,**
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник лаборатории
«Русская литература и христианская традиция» ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
lanfra87@mail.ru

Всего четыре письма: о переписке Л.Н. Толстого и А.Н. Островского в истории взаимоотношений двух писателей

До нас дошли четыре письма Толстого к Островскому, ответных писем драматурга не сохранилось, однако современниками оставлен значительный материл для анализа взаимоотношений писателей. Знакомство их состоялось в самом начале 1856 г., Толстой и Островский были участниками «обязательного соглашения» Некрасова. И.И. Панаев 5 января 1857 г. писал Островскому с просьбой о присылке материалов для публикации. Толстой в своем письме вторил просьбе

Панаева, но и хотел скорректировать его высказывания, не учитывающие позицию самого Островского. Из произведений Островского Толстому нравилось «Доходное место». Однако Толстого отталкивала заносчивость и самолюбие Островского, он считал, что сознание гениальности в данном случае мешает реализации и росту драматурга. Критики и литераторы в 1856–1858 гг. были склонны сближать творчество Толстого и Островского, это не случайно. Оба писателя старались приблизиться к максимальному охвату тем, обращались к историческому прошлому, жизни народа. Взаимная симпатия писателя и драматурга в конце 1850-х гг. была достаточно сильной. Островский высоко оценил «Метель», «Двух гусаров», «Поликушку» Толстого, а последний очень критически отнесся к «Грозе», назвав ее «плачевным сочинением». Самолюбие Толстого было уязвлено отзывом Островского о комедии «Зараженное семейство»: однако совет Островского «отложить» произведение и «подождать» был использован Толстым и оценен им немного позднее. Нельзя исключать того, что драматургия Островского повлияла на создание драматичной седьмой части романа «Анна Каренина», в которой количество диалогов героев и авторского текста изменяется по сравнению с предыдущими главами. Литературоведы также отмечают значительное влияние, оказанное Островским на Толстого-драматурга: речь, прежде всего, идет о «Власти тьмы» Толстого.

Зинатулин Алексей Мансурович,
кандидат наук, доцент,
художественный руководитель АРТотеки «Березовый сказ»,
Тверь, Россия.
alexz2011@yandex.ru

«Островский без бороды» — тверские путешествия великого драматурга

Культурно-просветительский проект «Островский без бороды» (автор и куратор — А.М. Зинатулин) посвящен тверскому контексту волжского путешествия А.Н. Островского 1856 г. Он включает музейно-выставочную, туристско-экскурсионную, театральную и образовательно-просветительскую составляющие.

Выставка «Почтенный купец» прошла в 2021 г. в Торжке во Всероссийском историко-этнографическом музее в особняке купца Ефрема Елизарова. Этот дом Островский посетил для знакомства с древними рукописями. Экспозиция в 12 залах воссоздаёт хронику пребывания драматурга в Торжке, знакомит с местными промыслами, обычаями, бытом купечества, мещан и крестьян. Знаковыми экспонатами стали костюмы из Александринского театра по эскизам Кустодиева и Головина, рукопись «Словаря волжского языка» Островского из собрания Бахрушинского театрального музея, фотодокументы о съемках в Торжке фильма «Гроза» 1933 г., предоставленные Музеем кино и Музеем архитектуры. Выставкой-спутником стала камерная экспозиция «Двести птиц для Льва Мея» (2022), посвящённая 200-летнему юбилею поэта, друга Островского по редакции «Москвитянина», а также инсталляция «Театр жизни» (Музей МХАТа, 2023) об этнографической экспедиции

художника В. А. Симова для спектакля «Снегурочка». На основе документов из Пушкинского дома разработана лекция в жанре пасьянса «Софья Мей — первая фешен-дива России» об издательнице журнала «Модный магазин».

В 2023 г. в Твери разработан пешеходный маршрут «Глазами Островского». Прогулка раскрывает личность Островского в его отношениях с выдающимися тверскими жителями А.М. Унковским, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Д.С. Ржевским и др. В рамках маршрута создан познавательный квест для школьников «Путешествие к истоку Волги».

Моноспектакль «В городе Черемухин» основан на дневниковых записях Островского и пьесах из цикла «Ночи на Волге». Премьера прошла в Санкт-Петербурге на фестивале «Наш Островский» в апреле 2023 г.

В продолжение проекта планируется расширение туристического маршрута и создание прогулок в Осташкове и Ржеве.

Лебедев Сергей Владимирович,
редактор отдела спецпроектов ИД «МР-Пресса»,
Москва, Россия.
bosch_74@mail.ru

Дочь А.Н. Островского М.А. Шателен в Лесном. Неизвестные страницы

Мария Александровна Шателен — старшая дочь драматурга А.Н. Островского, в петербургский период жизни она состояла в «Лесном обществе народных развлечений» (Л.О.Н.Р., как обозначалось оно в ежегодных отчетах).

Лесной — это северный пригород Петербурга, на территории которого были построены два института — Политехнический и собственно Лесной. Благодаря этому к началу XX в. поселок превратился в некое подобие русского Кембриджа. Немало этому способствовало и указанное общество, созданное группой профессоров Политехнического и Лесного институтов в 1904 г. Основа его деятельности — публичные лекции, благотворительные вечера, собирание и поддержка работы обширной библиотеки. Практически с первых дней основания Л.О.Н.Р. Мария Александровна вошла в состав его Правления, а позже привлекла к этой работе и своего супруга Михаила Андреевича Шателена, профессора, декана электромеханического факультета Политехнического института и одного из основателей этого института.

В 1909 г. Мария Александровна возглавила литературно-музыкальную комиссию при этом обществе. Все мероприятия, устраиваемые обществом, в частности, спектакли и вечер, посвященный 100-летию Н.В. Гоголя, проходили в залах Политехнического института. Мария Александровна председательствовала в литературно-музыкальной комиссии общества вплоть до своей скоропостижной кончины в 1913-м г., и последний отчет «Лесного общества народных развлечений» за 1912–1913 гг. начинается с ее некролога.

V. Рецепция

Котикова Патимат Батыровна,
кандидат филологических наук,
старший преподаватель
кафедры русского языка для иностранных учащихся
гуманитарных факультетов филологического факультета
МГУ им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
pkotikova@mail.ru

Творчество А.Н. Островского в оценке Ф.А. Кони

Как известно, к середине XIX в. в России давно назрела необходимость создания национального репертуара: театральную публику конца 1840–50-х гг. уже не удовлетворял репертуар, где «пьесы из русского быта» (нередко — переделки французских водевилей и мелодрам) составляли лишь некоторую долю, а из русской классики утвердились на сцене только «Недоросль», «Ревизор», «Женитьба» и «Горе от ума» с купюрами.

Национальный репертуар для русского театра (а тем самым, уже по мнению современников, и русский национальный театр) суждено было создать А.Н. Островскому. Мощное дарование великого драматурга ответило на запрос времени. Неудивительно поэтому, что у Островского не только были предшественники в области художественного творчества, но и единомышленники в понимании задач и целей русского театра. Одним из них оказался Федор Кони. Отношение Кони к великому реформатору русской драмы и сцены Островскому — это мало услышанный последующими поколениями голос неангажированного зрителя-современника.

Анализ опубликованных в периодике и оставшихся в рукописи статей, рецензий и писем Кони, касающихся театра, позволяет обнаружить удивительное совпадение не только взглядов, но даже и близость некоторых формулировок Кони и Островского. Так, например, Кони в 1842 г. в «Литературной газете» пишет: «Критике никак нельзя во всем сообразовываться со вкусом публики, которая так громко и радушно вызывает актеров и авторов, которая так простосердечно хохочет в водевилях и так патриархально плачет в слезливых драмах». Островский несколько позже об этом же: «...неразвитая литературно публика не может понимать типа, который изображает актер, и поэтому не может интересоваться, верно или нет актер изображает данный характер; ей нужно, чтобы актер забавлял её, тешил — только и всего».

«Новую жизнь и новое направление», которых, по мнению Кони, долго ждал русский театр, критик одним из первых увидел в драматургии Островского. При этом надо иметь в виду, что поскольку Кони был именно театральным критиком, главный материал его — спектакль. Поэтому и первой пьесой Островского, о которой Кони публично высказался, была комедия «Не в свои сани не садись» (не забудем, что именно ею Островский дебютировал в театре). О ней Кони пишет: «Комедия г. Островского явление в высшей степени отрадное, она далеко оставляет за собой все виденное нами в течение нескольких лет. Верность и выдержанность характеров, мастерское изложение, ни на минуту не ослабевающий интерес и при всем этом простота и безыскусственность, как в изложении, так и в действии, ставят эту комедию наряду с лучшими произведениями нашей литературы».

Пьесы Островского «москвитянинского» периода в целом были встречены критикой отрицательно. На новом пути поддержали драматурга только товарищи по молодой редакции «Москвитянина». Тем более ценно свидетельство «беспартийного» Кони, отразившего впечатления интеллигентной публики, не связанной определенными литературно-политическими пристрастиями.

Щербаков Виктор Игоревич,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
visher111@yandex.ru

Николай Соловьев – забытый критик Островского

Н.И. Соловьев — известный критик 1860-х гг., печатавшийся в журналах «Эпоха», «Отечественные записки», «Всемирный труд», «Русский вестник», «Беседа» и др. В советское время он был практически забыт (до появления работ В.С. Нечаевой и Б.Ф. Егорова[16]), чему немало способствовало то, что он систематически критиковал литераторов радикальной ориентации, негативно оценивал эстетические и моральные идеи Н.Г. Чернышевского и был постоянным оппонентом Д.И. Писарева. Хотя имя

[16] *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха» 1864–1865. М.: Наука, 1975; *Егоров Б.Ф.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.: Искусство, 1991; *Егоров Б.Ф.* Соловьев Николай Иванович // Русские писатели 11–20 вв. Т. 5. М.: БРЭ, 2007. С. 748–750.

Н.И. Соловьева ни разу не упомянуто в 12-томном Полном собрании сочинений А.Н. Островского (М., 1973–1980), в сборнике «Драма А.Н. Островского “Гроза” в русской критике» (Л., 1990)[17] и в энциклопедии «А.Н. Островский» (Кострома–Шуя, 2012), творчество Островского было Соловьеву далеко не безразлично: он выступал арбитром в знаменитом споре о «Грозе» между Добролюбовым и Писаревым и сказал важные слова о ее главной героине, Катерине Кабановой. Так, сопоставляя Катерину с Верой Павловной, героиней романа Чернышевского «Что делать?» (1863), Соловьев писал: «…нравственное чувство Катерины не вынесло двумужничества <…> женщина — жить с Тихоном и с Борисом, с Кирсановым и с Лопуховым спокойно не может» («Вопрос об искусстве», 1865). Эту мысль Соловьев развил в статье «Идеалы» (1867), где он поставил «светлый образ» Катерины рядом с пушкинской Татьяной.

Неоднократно высказывался Н.И. Соловьев и о других пьесах драматурга (в частности, был рецензентом комедии «Лес») и, наряду с высокой оценкой их образности и языка, указывал на постоянный недостаток «драматического, движущегося элемента». Большой поклонник сцены, Соловьев судил об Островском со всей основательностью и пониманием специфики драматического искусства.

[17] То же относится и к расширенной версии этого сборника: Русская трагедия: пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб.: Азбука–Классика, 2002.

Николаева Алла Александровна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
allanikolaeva27@mail.ru

Восприятие наследия А.Н. Островского в театральных фельетонах В.Г. Шершеневича

Фельетоны В.Г. Шершеневича, занимающие основное место в его критическом наследии о театральном искусстве, отражают некоторые особенности восприятия творчества А.Н. Островского русским театром начала 1920-х гг. В них прежде всего получает осмысление лозунг «Назад к Островскому», выдвинутый наркомом просвещения А.В. Луначарским в 1923 г. в связи со 100-летием со дня рождения драматурга. Обращение к наследию Островского в фельетонах Шершеневича также связано с одной из главных тенденций в развитии отечественного театрального искусства данного периода — стремлением к изменению классического текста. Так, поводом к написанию фельетона «Эволюция драмы» (1923) послужила информация о создании при Московском пролеткульте Рабочего театра, где в числе первых постановок планировалась «переработанная в агит-плане пьеса “На всякого мудреца довольно простоты” Островского (в плане цирковой клоунады). Текст С. Третьякова»[18]. Особенно часто внимание Шершеневича-фельетониста привлекает во многом новаторская постановка В.Э. Мейерхольда «Лес» (1924).

[18] <Хроника> Пролеткульт // Зрелища. М., 1922. № 17. С. 19.

Произведения Островского воспринимаются Шершеневичем как классика отечественной драматургии, не потерявшая актуальность в новую, революционную для театра эпоху. В связи с этим в фельетонах возникают мысли о современном автору репертуаре: «новой пьесе Островского “Бесприданница”» («Проект празднования дня всеобщего лобызания (Подражание кому-то)», 1922); пьесе «молодого немецкого писателя[19] Островского» «Лес» («Тео-телеграммы», 1923). Более того, имя Островского как выдающегося русского драматурга в фельетонах неоднократно стоит рядом с именем классика мировой литературы У. Шекспира. И в то же время активное обращение русского театра к творчеству Островского в начале 1920-х гг. и частая вольная интерпретация его наследия нередко преподносятся с помощью темы оживших мертвецов. Как, например, в следующих строках из фельетона Шершеневича 1924 г. «Почтовый ящик (Неприсланные рукописи не возвращаются)»: «Островский вылез взглянуть на “Лес” // И снова в гроб скорей залез» («Почтовый ящик (Неприсланные рукописи не возвращаются)»).

Кроме того, обращение к творчеству Островского отражает одну из главных особенностей фельетонов Шершеневича — широкое цитирование классиков, а также изменение известных цитат и крылатых выражений с помощью игры слов. Так, характеристика Мейерхольда — «биомеханик, самоучка, сударь, биомеханик» — отсылает к автохарактеристике персонажа драмы «Гроза» Кулигина («механик, самоучка-механик») и содержит намек на знаменитую систему работы режиссера — биомеханику.

[19] Отсылка к корням Мейерхольда и его интересу к западной драматургии.

Велигорский Георгий Александрович,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Научной лаборатории
«Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте»
ИМЛИ РАН,
Москва, Россия
screamer90@mail.ru

Мистерия о русской зиме: «Снегурочка» А.Н. Островского глазами англичан XIX–начала XX вв.: восприятие через призму контекста

Представление о России как стране «колдовских снегов» в Великобритании сравнительно молодое. Еще в начале и даже первой половине XIX в. образ сказочной России был довольно условным; несмотря на сформировавшийся к тому времени миф о русской зиме и генерале Морозе (General Frost), в «волшебной» литературе она часто представала как некое экзотическое пространство, без детальных описаний пейзажа. Действие переводившихся на тот момент русских народных сказок («Про Ивана-дурака», «Баба-Яга», «Жар-птица») и былин («Повесть о Тугарине Змеевиче», отдельные сказы о Садко) разворачивалось в таком же «условном» мире. Потому настоящим открытием, когнитивным переворотом в сознании англичан стало издание в 1873 г. труда Уильяма Ралстона Шеден-Ралстона (*William Ralston Shedden-Ralston, 1828–1889*) «Русские народные сказки» («Russian Folk-Tales»), в котором впервые явились два ключевых воплощения «снежной» России — Морозко (Frost) и Снегурочка (Snow-Maiden).

В случае второго из этих образов — снежной девочки, рожденной от любви Весны и Мороза и погибающей с явлением Солнца, — Ралстон уделяет особое внимание «Поэтическим воззрениям славян на природу» (1867) А.Н. Афанасьева и пьесе-мистерии А.Н. Островского «Снегурочка» (1873). Культуролог детально выявляет все параллели (что уже делалось на тот момент и отечественными исследователями), но трактует их sui generis, на «английский» манер — глазами ученого, для которого этот образ был внове. Глава о Снегурочке вызвала многочисленные отклики в английской прессе («New Review», «Westminster Gazette» и проч.) и стимулировала интерес к сюжету Островского — вплоть до любительских попыток постановки его на английской сцене. «Аукнулся» сюжет «Снегурочки» и в сказке «Snow-Maiden», написанной в 1916 г. Артуром Рэнсомом (*Arthur Ransom, 1884–1967*) для сборника «Русские сказки дедушки Петра» («Old Peter's Russian Tales»), и в «Снегурушке и Лисе» (из собрания «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева), причудливо контаминировавшей сюжет пьесы-мистерии с народной сказкой.

Арзамасцева Ирина Николаевна,
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков
Института филологии Московского педагогического
государственного университета,
Москва, Россия.
arzamas_i@mail.ru

«Снегурочка» А.Н. Островского в рецепции поэта А.П. Ладинского (начало 1930-х гг.)

Детство и юность А.П. Ладинского (1895–1961) пришлись на время триумфа «Снегурочки» на музыку Н.А. Римского-Корсакова и обновления культуры русского детства в части новогодних затей. На театральных подмостках Снегурочка таяла, а в реальности являлась детям милой гостьей. Феерия переходила в мистерию. Двойственное состояние героини придало ей парадоксальное сходство с Еленой из одноименной пьесы Еврипида: настоящая роковая красавица остается в Египте, а Менелай увозит в свое царство эфирный фантом ее, который вдруг тает на глазах слуги.

Впервые в стихах Ладинского мотив снегурочки прозвучал в стихотворении «Свобода» («Ты к нам пришла снегурочкой, весталкой…», 1925). Здесь идея «северной свободы» возведена к восстанию декабристов, столетие которого напомнило обществу о трагедии «Северного общества». Политическая трактовка восходит к первому поэтическому отклику на балет П.И. Чайковского — «Притче о Снегурочке» поэта-искровца В.С. Курочкина (1873). Он вывел свой образ Снегурочки из некрасовского образа замерзшей в лесу Дарьи и наполнил «притчу» мотивами революционно-

демократической риторики, что привело к карикатурности всего сонета и невольной пародии на сказку.

Данное стихотворение Ладинского не включено в его первый парижский сборник «Черное и голубое» (конец 1930 г.). Поэт искал собственный образ Снегурочки — музы, русской «ледяной» души. В стихах, богатых театральными аллюзиями, мотивы пьесы Островского звучат громче сказок о Психее, Золушке, кукле-балерине, Дюймовочке. Муза в Каире шепчет: «Хочу зимы… Хочу, чтобы снежок…» («Муза»). В стихотворении «Детство» — мотивы русской сказки и характерные антитезы: сугробы — пекло меховое, угрюмый мальчик — веселые дети, скучно — оживленье; герой воспринимает детский парадиз подобно Снегурочке у берендеев. У «судьбы российской лиры» — «ледяное сердце» («Поэту»).

Во второй сборник — «Северное сердце» (1931) — вошли стихи, написанные на самом рубеже 1920–30-х годов. В том же году отмечалось 70-летие К.А. Коровина, оформившего «Снегурочку» для парижской сцены. Тему театральной Снегурочки поэт развивает, создавая легкие связи с образами античных героинь: «Дианы ледяная душа» («Как нам распутать паутину»), Психея — «еще мне надо у людей пожить» («О чем ты плакала, душа моя…»). «Русская античность», характерная для символистов, у Ладинского насыщена мотивами русской культуры, театра и поэзии («Так солнце стояло над Римом…», 1931). Однако кризис эмигрантского мировосприятия, женские драмы, пошлый быт — все это разрушало литературно-театральную пастораль Ладинского, лирический герой все больше походил на смятенного Мизгиря, а о героине сказано: «Снегурочкой русской / Растаяла ты / В объятьях, на узкой / Постели мечты».

В стихотворение «Как север» (1930), из которого нами были только что процитированы строки, введены небесная соперница (миф о ревнивой Гере) и гадкий муж-деспот. Этот второй мотив прослеживается и в других текстах (вариации — решетка, неволя, ускользание в туман). В пьесе Островского мотивов несвободы нет, они встречаются в хронике Н.С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» (1869) в сочетании с образом плененной «девочки-снегурочки». Мотив брака-неволи в пьесе Островского есть только в предыстории Весны, но идея рока проведена драматургом через сюжетные линии Мизгиря и Снегурочки.

В начале 1930-х годов эмигрантам остался только эфирный фантом России-снегурочки. «Старая милая сказка», которая «прежде нас померла», как говорил лесковский карлик-рассказчик, теперь была воспринята Ладинским как откровение о конце парижской эмиграции. М.С. Осоргину посвящает Ладинский «Русскую сказку (1931), в котором вспоминает Мариинский театр: «Вдруг нежная музыка смерти / И розовый снег… Это — мы».

***Шэнь Мэнци*,**
аспирантка Дальневосточного федерального
университета,
Владивосток, Россия.
mengqishen705@yandex.com

Рецепция образа героини пьесы А. Н. Островского «Гроза» в Китае на фоне женских образов китайской литературы

Пьеса Островского «Гроза» — одно из самых переводимых и изучаемых его произведений в Китае, а образ главной героини пьесы известен более других персонажей русского драматурга, именно к образу Катерины обращена значительная часть работ китайских исследователей. Доклад посвящен особенностям восприятия образа главной героини пьесы Островского «Гроза» китайскими литературоведами. Рассматриваются различные трактовки образа Катерины в русском литературоведении, обнаруживается влияние работ Н.А. Добролюбова и его понимание характера Катерины на восприятие этого образа китайскими исследователями. Вместе с тем прослеживается также их стремление объяснить своеобразие натуры героини, выявив в ее образе черты, соответствующие традиционным китайским представлениям о женщине, сопоставляя атмосферу дома Кабановых с правилами патриархальной китайской семьи. Катерина, изменившая мужу, должна ассоциироваться с традиционным в китайской культуре типом красивой, но порочной, приносящей несчастье женщиной. Однако ее образ в восприятии китайских ученых не получает негативной оценки. Сравнивая образ Катерины с образами непокорной Лю Ланьчжи из древней поэмы «Павлин, летящий на юго-восток» (206 до н. э.–220 н. э.), Фаньи из пьесы

Цао Юя «Гроза» (1934 г.) и Хуа Цзиньцзы из его же пьесы «Дикое поле» (1937 г.), китайские исследователи находят их общие черты: чувство собственного достоинства, бунтарский дух и стремление к свободе. Уникальность же образа Катерины, по замечанию Ян Сюэ, заключается в высокой степени жизненной и психологической достоверности, сообщающей ее образу «некую “надсоциальную”, “сюрреалистическую” универсальность».

VI. Островский: театр и кино

***Патапенко Светлана Николаевна*,**
кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы
Института социальных и гуманитарных наук
Вологодского государственного университета,
Вологда, Россия.
patasik@mail.ru

А.Н. Островский и М.С. Щепкин: неслучившийся союз

Имена А.Н. Островского и М.С. Щепкина освещают историю Малого театра. Тем не менее, известно, что творческий союз между двумя великими деятелями сцены не сложился. Этот факт породил множество мнений и противоречивых толкований. Обращение к этой проблеме сегодня продиктовано желанием рассмотреть причины такой ситуации с учетом прежде всего эстетических и аксиологических аспектов творчества Островского и Щепкина.

Ко времени вступления А.Н. Островского в активную литературную и театральную жизнь в конце 1840-х гг. актер М.С. Щепкин занимал не просто ведущее положение в сценическом искусстве своего времени, но и обладал бесспорным авторитетом в культурной среде в целом. Он был признанным лидером творческого коллектива, фактически возглавлял труппу Малого театра.

Приход Островского в Малый театр ознаменовал собой новый этап творческой организации театрального дела. Лидером в работе над спектаклем становился драматург, а не ведущий актер. Островский вторгся на территорию каждодневной профессиональной деятельности актера, отодвинув его главенствующее положение на второй план. При

этом драматург не увидел в актере, который первым стал «нетеатральным в театре», своего предшественника и союзника. Точкой отсчета в этом процессе он считал свои усилия. В целом отношение Островского к Щепкину можно охарактеризовать как уважительно-почтительное.

Эта уважительная, пусть и холодноватая, почтительность нарушена Островским в конце жизни. В своих театральных заметках он резко охарактеризовал закулисное поведение Щепкина. В этой глубоко личной и страдательной оценке вряд ли стоит искать объективный характер, она, скорее, свидетельствует о неуспокоенном чувстве обиды на актера, не желающего скрывать своего проблемного отношения к пьесам Островского, считавшего себя вправе это делать, и, более того, видевшего в этом свой творческий долг.

Кульминационной точкой в драматургии отношений двух театральных деятелей стало письмо Щепкина 1860 г. к А.Д. Галахову, в котором актер высказывается о «Грозе». Для Щепкина общественное признание «Грозы» стало интеллектуально-творческим потрясением, о чем свидетельствует глубокая взволнованность автора письма, какая-то катастрофическая интонация в сочетании с саркастическими выпадами, грубыми характеристиками и клятвенными заверениями в верности собственным представлениям о театре.

Творческая и личностная аксиология актера базировалась на четких моральных принципах. Добропорядочность бытового поведения Щепкина сочеталась с просветительской верой в воспитательную миссию тетра с твердыми указательными установками на положительные и отрицательные стороны жизни. Сложная диалектика души Катерины, сочувственное отношение к этому женскому образу читателя/зрителя, которое

он наблюдал, вызывало у Щепкина творческую тревогу. В его системе ценностей это было нарушение и разрушение его театральной веры.

Конфликт Островского и Щепкина был закономерным результатом поступательного творческого процесса, «смены вех» в театре. При этом деятельность актера, его поиск техники и приемов естественной игры, объективно способствовали подготовке сценических условий для утверждения драматургии Островского в русском театре. Неслучившийся союз при жизни обернулся творческой преемственностью в истории театра.

Сапрыкин Михаил Александрович,
магистрант Школы коммуникаций НИУ ВШЭ,
Москва, Россия.
masaprykin@yandex.ru

Перспективный черновик А.Н. Островского: план текста «Об актерах по Сеченову»

В рамках темы «Островский — театральный деятель и реформатор русской сцены» отдельный пласт вопросов связан с проектами обучения актеров, осмыслением природы и механизмов актерского творчества. Один из документов, которому уделено недостаточно внимания — набросок статьи «Об актерах по Сеченову». В нем тезисно сформулированы взгляды драматурга на технические аспекты актерской игры и театральную педагогику, сделан набросок научной типологии актеров, намечены пути осмысления сценического дискурса и герменевтики образа.

Эти тезисы ускользали от исследователей наследия драматурга, которые неоднократно обращались к плану «Об актерах по Сеченову». Ему не посвящено ни одной специальной работы, хотя зачастую можно встретить цитату из этого наброска о том, что тон есть импульс.

Обращения к первоисточнику в ИРЛИ достаточно редки — читатели всегда имели дело с опубликованными версиями, поэтому так важно уточнить текст. Публикация, впервые вводившая черновик в оборот, состоялась в 1916 г. В советское время вышли как минимум четыре публикации в двух полных собраниях сочинений, одном собрании сочинений и сборнике об искусстве[20], но ни одна из них не сопровождалась подробным научным комментарием, ограничиваясь примечаниями, иногда спорными. Эти публикации способствовали увеличению числа разночтений и закреплению неверных фактов.

Разработка темы была начата нами под руководством проф. И.Б. Ростоцкого. В докладе предложены варианты решения актуальных задач:

- закрепить правильную датировку первой публикации;
- проанализировать датировки времени создания текста, исключив наименее обоснованные;
- предложить перечень текстов А.Н. Островского на тему актерского мастерства, которые помогут дать развернутый вариант плана;

[20] См.: О литературе и театре : [Сборник] / А. Н. Островский; [Сост., вступ. ст., с. 5–25, и коммент. М. П. Лобанова]. М.: Современник, 1986. (Б-ка "Любителям рос. словесности". Из лит. наследия].

- уточнить употребление А.Н. Островским полисемического понятия «тон», рассмотрев текст из наброска не как тождество тона и импульса («тон — это импульс»), а как контрарную оппозицию в семиотическом квадрате, исследуя при этом другие отношения и таким образом раскрыв содержание значения «тон».

Демкина Светлана Михайловна,
кандидат филологических наук,
Заведующая Музеем А.М. Горького ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
DemkinaSvetlana@yandex.ru

«Бешеные деньги» А.Н. Островского в постановке Малого театра как «лучший художественный экспонат России» (М. Горький) Нижегородской ярмарки (1896)

15 мая 1896 г. корреспондент «Одесских новостей» и «Нижегородского листка» Максим Горький приплыл в Нижний Новгород из Самары. Этот год был особенный: Нижегородская ярмарка совпала с Всероссийской промышленной и художественной выставкой. Репортер двух газет присутствовал на торжественном открытии 28 мая, начав готовить свои публикации еще раньше. Тогда Горький подписывался по-разному: в «Беглых заметках» «Некто Х», «Н.Х», «I.M. Pacatus», «М. Г-ий» и «М. Горький»; в «Одесских новостях» очерки печатались за подписью А.П-в. Выставка проходила с 28 мая (9 июня) по 1 (13) октября, Горький работал над заметками все лето и часть осени. Заключительная статья «Последнее сказанье» появилась в «Одесских новостях» 11 октября.

В цикле репортажей были отражены все стороны выставочной жизни: архитектура павильонов, работа художественного, машинного, мануфактурного, фабрично-ремесленного, сельскохозяйственного отделов, синематограф Люмьера, вопросы внешней торговли, финансов и таможенной политики и пр. Прежде всего, Горького интересовала художественная часть. Знакомясь со всеми новинками, он, как фельетонист, был настроен весьма скептично. Больше других досталось художникам М. Врубелю, испортившему «красивый сюжет Ростана»[21], и Акселю Галлена, чья «зеленая картина» «Conceptio artis» «служит предметом всеобщего изумления»[22]. Безусловной художественной удачей Нижегородской ярмарки назвал Горький-репортер спектакль Малого театра «Бешеные деньги» по пьесе А.Н. Островского. Он посмотрел его в ярмарочном театре 5 июня, отметив в хвалебном отзыве, что «вызовам не было конца, возбуждение публики поражало своей силой, хотя публика была — в большинстве своём — очень интеллигентна. <…> Играли действительно хорошо. Госпожа Лешковская (Лидия), Южин (Телятев), Рыбаков (Васильков) каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены <…>. Ансамбль замечательный, и сразу видно, что труппа, начавшая репетировать ярмарочные спектакли ещё с декабря месяца, не потеряла времени даром и действительно сыгралась на славу»[23]. Впервые заметка была напечатана в «Одесских новостях» (1896, № 3657, 11 июня). Здесь перечислены условия успеха: образованность публики, подготовленность труппы, и, главное, — точный выбор пьесы и

[21] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М.: Худож. лит., 1953. С. 165.

[22] Там же. С. 154.

[23] Там же. С. 227.

драматурга. Горький-зритель утверждает, что «картина жизни, которую <…> тщательно, тонко и горячо нарисовала труппа публике, обеспечивает за московскими артистами солидный успех, и, несомненно, именно они явятся на Всероссийской выставке самыми лучшими и самыми художественными экспонатами». За неделю до появления этого отзыва «Нижегородский листок» (1896, № 154, 6 июня) опубликовал рецензию «Труппа Малого театра», подписанную инициалом «А». Авторство Горького почти не вызывает сомнений (совпадение по времени, подписи, тональности публикации), хотя статья помещена в примечаниях собрания сочинений. Автор, отмечая мастерство и организованность труппы, обращает внимание на значимость театра: «Малый театр пользуется не только всерусской, но и всеевропейской известностью <…>. За ним давным-давно прочно установилась слава первоклассной сцены, <…> обратившей театр в истинную кафедру для проповеди высоких художественных идеалов». Будущий драматург уже тогда воспринимал театр как кафедру, а Малый театр полагал образцовой русской сценой. Об этом читаем в рецензии: «Малый театр является хранителем лучших театральных традиций и продолжателем того великого дела создания национального драматического искусства, которому послужили великие, давно сошедшие в могилу гениальные силы русского театра. До сих пор живы в нем щепкинские традиции, оставшиеся в благородных талантливых руках и сохранившиеся в них в безупречно чистом виде»[24].

[24] Там же. С. 433.

Песочинский Николай Владимирович,
кандидат искусствоведения,
Профессор кафедры русского театра
Российского государственного института сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия.
n@pesochinsky.ru

Открытие феномена Островского в режиссерскую эпоху

Русская режиссура в первые десятилетия своей истории не обращалась к пьесам Островского, относя их к уходящей натуре «актерского» жизнеподобного театра. А обратилась, отмечая 100-летие драматурга и парадоксально отвечая на лозунг А.В. Луначарского «Назад к Островскому», бросая вызов традиции, преодолевая привычные прочтения, демонстрируя возможности новой эстетики. В итоге, именно архетип драмы Островского позволил сформироваться всем направлениям отечественного театра XX в.

Режиссеры доказывали перспективы своих художественных методов и принципиально новых моделей спектакля на материале классических пьес, открывая в них прежде неизвестные пласты:

К.С. Станиславский — «Снегурочка» (1900); «Горячее сердце» (1926), «Таланты и поклонники» (1933);

Ф.Ф. Комиссаржевский — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1910);

В.И. Немирович-Данченко — «На всякого мудреца довольно простоты» (1910), «Гроза» (1934);

С.М. Эйзенштейн — «На всякого мудреца довольно простоты» (1923);

Вс.Э. Мейерхольд — «Доходное место» (1923), «Лес» (1924);

А.Я. Таиров — «Гроза» (1924).

П.А. Марков заметил в театре начала 1920-х гг. радикальную тенденцию: «театрально-сценически следовало разложить современный театр, понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм». Оказывалось, Островский даже лучше, чем современные авторы обеспечивает «заново рожденный» театр на платформах стилизации, романтизма, балагана, циркизации, кинофикации, гротеска, психологизма новой драмы.

Иванов Владислав Васильевич,
доктор искусствоведения,
Заведующий Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
vladislavivanov09@yandex.ru

В.Г. Сахновский и его вечный спутник

Только в последние годы творческое наследие талантливого литератора, блестящего театроведа, мыслителя, режиссера и педагога В.Г. Сахновского возвращается в культурный и научный обиход.

Сахновский закончил историко-филологический факультет Московского университета и получил философское образование во Фрейбургском университете.

Подлинную силу как театральный аналитик он набрал в журналах «Студия» (1911–1912) и «Маски» (1912–1914).

Мировая война обострила национальную рефлексию Сахновского. В 1915 г. он выпустил брошюру, которая называлась «О русской народности. Национальный лик России», где, двигаясь не в русле славянофильства, но как бы параллельно, не столько предлагал ответы, сколько задавал вопросы.

Письма Сахновского З.К. Томилиной, своей будущей жене, свидетельствуют о том, что книга об Островском писалась в преодолении глубокого экзистенциального кризиса. Романтик и западник в театре Островского пытался разгадать национальный лик России: «Мы прочитываем в Островском искусством созданную, вечную для могущего зажечься от прекрасного, Россию».

В его книге А.Н. Островский предстает не в качестве драматурга-бытописателя и обличителя самодуров и «темного царства», а как поэт народной жизни. В ней открывается религиозное, национальное, общечеловеческое содержание поэтики Островского. На первый план выдвигаются категории быта как проявления миросозерцания народа.

Среди большого количества сборников и отдельных статей 1923 г., посвященных Островскому, стоит назвать юбилейный сборник, подготовленный Театральной секцией Российской Академии Художественных наук — «Творчество А.Н. Островского», куда вошла статья Сахновского «Влияние театра Островского на русское сценическое искусство».

В 1920-е гг. режиссура и научная работа вытеснили занятия театральной критикой. Исключение он делал для спектаклей Мейерхольда. Участвовал в дискуссии о мейерхольдовском «Лесе» в Театральной секции РАХН, а затем

в Театре им. Мейерхольда. Яростно полемизировал с Мейерхольдом, доходя в полемике до политических обвинений. Тем не менее на исходе 1924 г. Сахновский публикует в книге «Временник РТО» статью «Мейерхольд», которая стала одним из лучших мейерхольдовских портретов.

Что касается Островского, он стал для Сахновского «вечным спутником». Его пьесы он ставил шесть раз. С 1933 г. Сахновский возглавлял кафедру режиссуры ГИТИСа. С педагогикой связаны четыре выпуска режиссерских комментариев к разным пьесам Островского. Заметим, что режиссерские комментарии он написал только к пьесам Островского.

В 1943 г., едва свернувшись из ссылки он принялся за фундаментальное исследование, в котором история постановок пьес Островского на сцене Художественного театра была рассмотрена в широком культурно-историческом контексте.

Преданность Островскому как стихии национальной жизни не спасла Сахновского от посмертного разоблачения как «безродного космополита» и «низкопоклонника перед Западом» в 1949 г.

Гайдук Владислава Леонидовна,
Соискатель Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
bastetm9u@gmail.com

Зрители Иваново-Вознесенска о постановке В.Э. Мейерхольда «Лес»

Театр им. Вс.Э. Мейерхольда (ТИМ) был одним из немногих учреждений, сотрудники которого систематически занимались изучением зрительской аудитории. В ТИМе использовали различные методики исследования зрительского восприятия: анкеты, сбор отзывов о спектаклях, фиксация лаборантами театра отдельных реакций зрительного зала. В одной из статей сотрудник ТИМа В.Ф. Федоров напишет, что анкеты были, по его мнению, самым ненаучным способом исследования, но, тем не менее, этот способ использовали не только для изучения зрителей на стационарных спектаклях, но также и на гастролях. Например, в 1925 г. состоялись короткие гастроли ТИМа в Иваново-Вознесенске: три вечера подряд в Советском Зимнем театре показывали «Лес».

В архивном фонде театра сохранились опросные листы, которые раздавались зрителям на спектаклях. Листы были поделены на две части: первая половина вопросов была посвящена собственно впечатлениям от постановки, вторая — характеристике зрителя. Анкеты имели подзаголовок «Что вы думаете о “Лесе”?» и были напечатаны специально для зимнего театрального сезона ТИМа 1924/1925 г.

Накануне гастролей в местной газете «Рабочий край» была опубликована заметка, в которой было указано, что

первый спектакль будет дан исключительно для рабочих. В последний день гастролей — 4 марта — в той же газете появилась статья о продаже профсоюзами билетов, предназначенных для рабочих, людям с изящными манерами, с блестящими лысинами и одетых по последней моде. Безусловно, 180 сохранившихся анкет не дают представления о социальном составе публики, которая пришла на мейерхольдовские спектакли, но они дают возможность увидеть частные мнения и позволяют вычленить наиболее дискуссионные моменты постановки. Кроме того, сопоставление с анкетами, использовавшимися ТИМом на других спектаклях, и анкетами, разработанными в других учреждениях, показывает уровень исследований зрительской аудитории в 1920-е гг.

***Мининкова Надежда Николаевна*,**
магистрант
Российского института театрального искусства (ГИТИС),
Москва, Россия.
mininkova.nadezhda@mail.ru

А.Н. Островский и Камерный театр: к истории постановки спектакля «Без вины виноватые»

Доклад посвящен исследованию «театрального бытия» пьес А.Н. Островского в XX в. В научный оборот вводится ранее неопубликованная стенограмма из собрания Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 1. Д. 156), в которой воспроизведен текст выступления С.Н. Дурылина перед труппой Московского Камерного театра,

приступившей к работе над постановкой спектакля «Без вины виноватые» в 1944 г. Основная задача доклада — дополнить сложившуюся на «Щелыковских чтениях» (2013–2014 гг.) научную традицию рассмотрения творчества А.Н. Островского в оценке С.Н. Дурылина и показать замысел, который сопровождал создателей спектакля.

Спектакль создается во время Великой Отечественной войны, в ходе которой уже произошел коренной перелом, закрепивший стратегическую инициативу за Красной армией. Ключевыми событиями данного периода являются: снятие блокады Ленинграда и открытие второго фронта. Советское искусство продолжает определять принятая на Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. эстетическая доктрина социалистического реализма. Характерными чертами этого стиля являются: локальные четкие краски, броское внешнее величие, доступность и понятность, громогласность и пафосность.

Реконструировать контекст создания спектакля и репетиций позволяют два источника: мемуары А.Г. Коонен «Страницы жизни» (1975) и ее дневники 1904–1950 гг. (2021). В марте 1944 г. для труппы была устроена конференция, посвященная творчеству А.Н. Островского. Вступительное слово о режиссерском замысле пьесы «Без вины виноватые» произнес А.Я. Таиров, с докладами выступили театроведы С.Н. Дурылин и В.А. Филиппов.

С.Н. Дурылин — человек культуры Серебряного века, начинавший свой литературный путь в толстовском журнале «Посредник», входивший в круг Религиозно-философского общества, в котором состояли С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Н.О. Лосский, Н.А. Бердяев. Он работал в символистском издательстве «Мусагет», посещал ритмический кружок

А. Белого, был зрителем «театральной галерки» Малого и Художественного театров. А позднее в 1920 г. после длительных поисков веры в Оптиной пустыни и на Соловках стал иереем, служил в храме святителя Николая в Кленниках в общине А. Мечёва. После революции С.Н. Дурылин долгие годы жил по старому летоисчислению, писал с «ятями» и «ерами». В своем доме в Болшево он объединял людей старой культуры, собирал архив, произведения живописи старых мастеров, оказывал материальную помощь тем, кого причислили к «бывшим людям».

С.Н. Дурылин говорит о пьесе «Без вины виноватые» как об особом «кредо», «верую» А.Н. Островского по отношению к театру, о воплощении его думы о задачах сцены и актера. Отметим, что почти все исследования С.Н. Дурылина-театроведа посвящены именно театру А.Н. Островского. Он воспринимал и рассматривал пьесы драматурга как текст сценический, наделенный, по выражению Н.А. Шалимовой, «*ферментом театральности*».

С.Н. Дурылин различает две сферы сценичного бытования и бытия — отличие актера от артиста. Кручинина в пьесе — воплощение образа артистки, в которой сходятся жизнь и поэзия, искусство и человечность. В этих словах заключено религиозное, этическое и эстетическое оправдание театра, которое С.Н. Дурылин вслед за А.Н. Островским видел в людях театра. «Амплуа человека» было для Дурылина самым необходимым актерским свойством на театре, но также и самым редким. Трактовку артиста как носителя лучших душевных свойств, которые пробуждают в человеке человеческое, С.Н. Дурылин ставил в центр триады *художник — артист — человек*. Без высокого человеческого достоинства для него не существовало артиста-художника.

Ивлиева Варвара Дмитриевна,
Соискатель Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
bobrischevreke@gmail.com

«Дуновение весны и молитвы»: Алла Тарасова играет Островского

В 1916 г. спектаклем по пьесе Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо» открылась 2-я студия МХТ. А. К. Тарасова в роли Финочки становится восходящей звездой. О ней пишут восторженно: «Прекрасный звучный голос, огромные выразительные глаза, особая манера играть одним выражением лица…». Много лет спустя П.А. Марков назовет пять значимых ролей в артистической судьбе тогда уже состоявшейся актрисы. Всего пять ролей, в число которых, разумеется, не вошли многочисленные спешные вводы. Но и роли в пьесах Островского не попали в список Маркова. Однако именно на них, вернее, на двух из них, мы остановимся в этом докладе.

1933-й год. Алла Тарасова работает над спектаклем «Таланты и поклонники» под руководством К.С. Станиславского. Именно в связи с работой над этим спектаклем К.С. пишет Тарасовой: «Ищите красоту в самой жизни, где только возможно, и накопляйте». Но в том же письме он предупреждает: «…а то попадете в животный темперамент, в трафарет». Реакция критики на спектакль была неоднозначной. В частности, высказывалось мнение, что единственное, что осталось от замысла Станиславского — это игра Тарасовой.

Три «зрелые» роли Тарасовой, которые, несомненно, в список Маркова попали, она сыграла под руководством В.И. Немировичем-Данченко. Это роль Татьяны во «Врагах», Анны Карениной и Маши в «Трех сестрах». Тарасовой в этих ролях свойственны четкость формы, профессионализм и страстность. Но вот она играет Тугину в «Последней жертве». И Павел Марков пишет об игре Тарасовой в этой роли как о преодолении профессионализма, выходе на новый уровень. В его тексте мы находим, в частности, такие характеристики Тарасовой: она входит, внося с собой «дуновение весны и молитвы», ей свойственна «внутренняя озаренность».

Внутреннее направление в игре Тарасовой, связанное в первую очередь с влиянием К.С. Станиславского, проявляется, в том числе, в двух ее ролях в пьесах Островского. Это легкость, простота, скрытый профессионализм, скромность и сдержанность внешней формы. И это ставит перед нами новую проблему, выходящую за рамки тематики данной конференции, — проблему актрисы между двумя мастерами, ведущими ее, как оказалось, по разным путям.

Сопин Артем Олегович,
кандидат искусствоведения,
и.о. заведующего кафедрой истории театра и кино
Института филологии и истории
Российского государственного гуманитарного университета,
Москва, Россия.
oarts@mail.ru

«Волки и овцы» (1945): неосуществленный фильм Якова Протазанова в контексте послевоенной ситуации

1. В конце Великой отечественной войны и в первые послевоенные годы в планах киностудий значительно увеличилось количество экранизаций. Это было связано с новым отношением к культурной традиции в контексте приближавшейся, а затем состоявшейся победы в войне. Однако в мае 1946 г. производство начатых экранизаций как «далеких от нашего времени» было прекращено. Среди них были и «Волки и овцы» по пьесе А.Н. Островского.

2. Яков Протазанов ранее экранизировал Островского («Бесприданница», 1936), и при обсуждении замысла экранизации пьесы «Волки и овцы» многие справедливо говорили, что окончательно замысел можно будет понять, только когда фильм будет готов, т.к. Протазанов проявлял свое отношение к материалу через отдельные тонкие режиссерские штрихи, часто привносимые непосредственно на съемочной площадке. Тем не менее, разнообразные сохранившие материалы подготовительного периода позволяют сделать те или иные наблюдения относительно замысла неосуществленной постановки.

3. Среди сохранившихся материалов — несколько вариантов сценария, в том числе режиссерского варианта со множественными пометами помощника режиссера, включая список предполагаемых исполнителей, а также — стенограмма обсуждения сценария, эскизы В.Е. Егорова и фотопробы. В связи с болезнью и кончиной Протазанова в конце 1945 г. постановка по его завещанию была передана Б.В. Барнету, что также отражено в материалах, о которых сообщено в докладе.

***Хахалкина Анастасия Николаевна*,**
научный референт
ГИИ Министерства культуры РФ,
преподаватель Кафедры истории театра и кино
Института филологии и истории
Российского государственного гуманитарного университета,
Москва, Россия.
Matsko.ana@yandex.ru

Островский в режиссуре П.Н. Фоменко

В первой половине 1990-х, когда один за другим Петром Фоменко были поставлены спектакли «Волки и овцы» (1992) и «Без вины виноватые» (1994), именно на материале пьес Островского открыто обозначился новый этап в его режиссуре и был найден актуальный подход к текстам драматурга. То, что «живая прелесть игры (не трюков, но игры настроений, интонаций, оттенков, взаимоотношений) может стать атмосферой спектакля по пьесе Островского, было ново», —

писала Наталья Крымова о спектакле «Волки и овцы»[25]. При этом успеху этих спектаклей несколько противоречило воспоминание о первом обращении режиссера к Островскому: «Лес», поставленный в Ленинградском театре комедии (1978), Анатолий Смелянский увидел резким, натуралистичным, наполненным «игрой на шекспировских аллюзиях»[26]. Тем не менее, этот спектакль (безусловно, эстетически тесно связанный с театрально-историческим контекстом конца 1970-х гг., а также с учетом особенностей труппы театра), легко встраивается в ряд более поздних постановок режиссера по пьесам Островского.

Обращения к драматургии Островского в режиссуре Фоменко можно проанализировать в двух направлениях, обратившись сначала к спектаклям, представляющим интерес ввиду их жанровых и интонационных колебаний, а затем к постановкам-«близнецам» «Леса» в Ленинграде и Париже (Comédie-Française, 2003). Последний спектакль изначально стоит особняком, так как был вписан в зарубежный контекст и в российском процессе присутствовал сначала как фестивальное событие, а потом, в пандемию был заново открыт и, что любопытно, на этот раз более благосклонно принят критикой. Таким образом, в первом случае мы имеем дело с гротескно решенным «Лесом», не по-студенчески целостными «Волками и овцами», смелым мелодраматизмом без тени морализаторства «Без вины виноватых» и устремленной к трагизму

[25] *Крымова Н.А.* Добрые игры в недобром мире. Размышления после фестиваля «Все спектакли Мастерской Петра Фоменко» // Литературная газета. 1993. 31 марта. Цит. по: *Крымова Н.А.* Имена. Избранное в 3-х книгах. М.: Трилистник, 2005. С. 165.

[26] *Смелянский А.М.* Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М.: Искусство, 1981. С. 125.

«Бесприданницей» (2008). А во втором случае интерес представляет отражение одного спектакля в другом 25 лет спустя (ленинградской постановки «Леса» в парижской). В спектакле Comédie-Française сценографическое решение Игоря Иванова было им же сохранено в общих чертах, как бы скопировано широким мазком. То же можно сказать и об актерском пластическом рисунке.

***Лидерман Юлия Геннадьевна*,**
кандидат культурологии,
старший научный сотрудник
Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ
ИОН РАНХиГС,
Москва, Россия.
Liderman@yandex.ru

Культовый спектакль по пьесе Островского: драматический текст и социальная реальность («Волки и овцы» Петра Фоменко)

Анализ отношений искусства и общества — сюжет интересный и провоцирующий разные прочтения. Теория социологии искусства дает время и пищу для его изучения. Основной проблемой при исследовательском интересе к отношениям символов, текстов и социальных взаимодействий оказывается удержание равноправия между значимостью художественных событий и общественных процессов, сопротивление соблазну иллюстрировать одно другим.

В российском контексте понятие культового автора или текста разрабатывалось в нескольких проектах, самым заметным из которых оказался проект «Культ как феномен литературного процесса» (ИМЛИ РАН, 2011 г.), результатом которого стал конгресс и издание на его основе сборника статей.

По отношению к массовой культуре (главным образом к поп-музыке и кино) понятие культового вошло в повседневный язык, но теоретический потенциал этого понятия превосходит общеупотребимое значение. Художественная практика и зрительская практика при рассмотрении из перспективы социологии искусства дают возможность увидеть культовый спектакль как участие в совместных ритуалах, играх и креативном производстве театра и публики, задаться вопросом, какую роль в этом процессе играл и играет драматический текст.

Доклад посвящен истории восхождения театра «Мастерская Петра Фоменко» (Москва, 1990-е гг.), а также спектаклю «Волки и овцы» (до сих пор идущему в этом театре) и критике постановки, документирующей ее появление.

Черкашина Маргарита Вадимовна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
старший преподаватель
кафедры Истории и теории литературы
Историко-филологического факультета ИОН РАНХиГС,
Москва, Россия.
Ma4cher@gmail.com

«Гроза» А.Н. Островского на современной отечественной сцене

Настоящий доклад — попытка систематизировать режиссерские решения образа Катерины из пьесы Островского «Гроза» в постановках последних лет[27], а также установить, насколько широко известная формула Н.А. Добролюбова («луч света в темном царстве») все еще влияет на восприятие этой пьесы как режиссерами, так и зрителями.

Эти сценические решения условно объединены нами в три типа.

[27] Толчком к нашему размышлению послужила статья Н.Д. Тамарченко в издании «Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского “Гроза” в русской критике и литературоведении» (М.: Азбука, 2002), спорившего в ней с эссе «Мещанская трагедия» П. Вайля и А. Гениса (Родная речь. Уроки изящной словесности. Вайль П.Л., Генис А.А. М.: Независимая газета, 1991). Последние высказывали в своем эссе мысль о том, что Катерина «вот уже больше столетия озадачивает читателя и зрителя драматургической неадекватностью чувств и действий», следуя в этом линии рассуждений Д.И. Писарева.

Первый — спектакль «большого стиля»[28] Андрея Могучего в БДТ (2016), вобравшего в себя элементы рэпа, стендапа, оперы и стилизованного под народное исполнение песен. Его эстетика — «черное на черном»: актеры играют в черных костюмах на фоне черного задника. Единственным исключением является Катерина в красном (цвет отсылает как к фольклорному началу, так и к сакральному; не случайно в финальной сцене гибели она уходит со сцены через зал по положенным на зрительские кресла «мосткам» на фоне иконного золота, которым вдруг зажигается сама сцена).

Второй тип сценического решения демонстрирует спектакль «Театра наций» «ГрозаГроза» (2017) режиссера Евгения Марчелли. Трактовка образа Катерины как *иной* по сравнению с остальными решена здесь следующим образом: при произнесении монолога «Почему люди не летают..?» актриса принимается в свете прожекторов бегать кругами по сцене, постепенно ускоряясь. Отметим, что решение это не ново: оно уже использовалось в постановке «Грозы» Уланбеком Баялиевым в театре им. Вахтангова (2016), где актриса в роли Катерины рискованно взбегала при чтении этого монолога на уроненную мачту корабля (очевидно символизировавшего крушение условного мира «Замоскворечья»). Еще один элемент — гротескное юродство Кабановой — также представляется нам заимствованным: из спектакля Нины Чусовой на сцене «Современника» (2006). Единственное решение Марчелли, претендующее на новаторство — Тихона и Бориса играет один артист — образ Катерины не проясняет, а скорее еще более затемняет.

[28] Ср. размышления Нины Шалимовой о «Грозе» в БДТ: URL: https://bdt.spb.ru/spektakli/groza/ (дата обращения: 31 августа 2023 г.)

Третий тип решения олицетворяет собой свежий спектакль «Сатирикона» (2023), режиссер которого Константин Райкин заявляет свое жанровое решение как «трагический балаган» и делает акцент (подобно более раннему спектаклю Генриетты Яновской в 1997 г. в МТЮЗе[29]) на внимательном прочтении текста пьесы и его звучании со сцены. На этот акцент «работает» пространственное решение — игра с ограждениями, то превращающимися в парапет набережной, то в балетный станок, у которого артисты делают свои (часто принужденные) па, то в ринг, то в непосильный груз, взваленный на плечи (Кабановой). Катерина в этом спектакле не выделяется внешне ничем, и это одновременно и решение образа, и проблема восприятия его зрителем.

Существенным элементом сценического решения всех трех типов спектаклей является то, что большинство из них — музыкальные. А в визуальном отношении все три используют эффект темной сцены (создающей эффект своего рода *de profundis*). Из этих «глубин» (инстинкта ли, архаики ли, подсознательного ли, или всего этого сразу) выходят под свет софитов персонажи, произносящие всем известные со школы монологи и диалоги в попытке (часто — успешной) их «остранить» и осовременить, как по содержанию, так и по форме, для современного зрителя.

---

[29] Симпатии режиссера этого спектакля, имевшего большой успех на Авиньонском фестивале 1998 г., явно на стороне не Катерины, а Кабановой, что явствует и из разбора пьесы на «Ночи театров 2023» (см.: https://www.youtube.com/watch?v=SoN0NZkd4HI, дата обращения: 31 августа 2023 г.). Катерина здесь выступает «бомбой замедленного действия», одинаково гибельной как для себя, так и для всех окружающих. Но полноценного решения образа это, на наш взгляд, не дает.

Таким образом, возможно, сам поиск современными режиссерами свежего сценического решения образа Катерины и свидетельствует об актуальности пьесы Островского в наши дни.

Коршунова Наталья Александровна,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
korshunov2004@list.ru

Танцующий Бальзаминов: «за» и «против» (о фильме-спектакле А. Белинского «Женитьба Бальзаминова», 1989)

Жанр телевизионного балета появился в нашей стране в самом конце 1950-х гг., отразив основную тенденцию наступившего периода — тесное взаимодействие различных видов искусства. Расцвет телебалета пришелся на 1970–начало 1980-х гг. — тогда же были сняты почти все фильмы-балеты А. Белинского, которого можно считать одним из основоположников этого жанра. Лучшие фильмы Белинский создал в сотворчестве с Е. Максимовой, В. Васильевым и Д. Брянцевым («Галатея», «Старое танго», «Жиголо и Жиголетта», «Анюта», «Дом у дороги»). Среди них выделяется «Анюта» по рассказу А. Чехова «Анна на шее» с музыкой В. Гаврилина. Фильм-балет «Женитьба Бальзаминова» — очередная работа Белинского с Гаврилиным — вышел на экраны в 1989 г. Он во многом перекликается с «Анютой»,

являясь будто бы ее продолжением. В этих произведениях рассказывается трагическая история «маленьких» людей, которые попали в «тиски» жизненных обстоятельств, пошли у них на поводу и стали невольной жертвой.

Экранный танцующий Бальзаминов несколько отличается от того, что задуман драматургом: фильм-балет снят «по мотивам» пьес Островского, в основу сценария Белинский положил всю трилогию о Бальзаминове и сделал своеобразный «микс». Режиссер-сценарист выбрал с его точки зрения самых интересных персонажей и коллизии, добавив дополнительные, отсутствовавшие в пьесах Островского ситуации и героев.

Хореографию для фильма сочинил Олег Тимуршин, ленинградский артист и балетмейстер, работавший в «Мюзик-холле» и в труппе Бориса Эйфмана. Некоторые исследователи сетовали на подчиненную роль хореографа в «Женитьбе Бальзаминова», якобы Тимуршин лишь следовал за указаниями режиссера и партитурой Гаврилина и не сумел создать никаких новшеств. Действительно, новшеств не было, потому что постановщик поставил перед собой другую задачу. Хореография в фильме многоуровневая, балетмейстер как будто бы задался целью представить в фильме и балетные штампы, и узнаваемые танцевальные эпизоды, собрав из них своего рода монтаж «хореографических» аттракционов, одновременно смешной, ироничный и с налетом легкой грусти. Эта идея была почерпнута из музыки Гаврилина, которая наилучшим образом отражала «мир» Островского, в русском характере, с тонким юмором и гротескными образами, наполнил ее интонациями городских и цыганских романсов конца XIX–начала XX столетия, а также танцевальными мелодиями и ритмами кадрили, польки, канкана, марша.

«Женитьба Бальзаминова» весьма точно передает атмосферу пьес Островского и некоторые особенности творческого метода драматурга. Однако фильм не вызвал у зрителей и критиков восторженной реакции — возможно потому, что он требует неспешного, внимательного погружения, обязательной «насмотренности» или обширных знаний в области балетного искусства, а, кроме того, появился в момент заката жанра телебалета в нашей стране.

Галкин Андрей Сергеевич,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Отдела исполнительских искусств (сектор театра)
ГИИ Министерства культуры РФ,
Москва, Россия.
An_g_asp@bk.ru

«Снегурочка» В.П. Бурмейстера. В поисках контекстов

Балет В.П. Бурмейстера «Снегурочка» — пример произведения, заведомо рассчитанного на восприятие в многочисленных контекстах: в контексте пьесы А.Н. Островского, послужившей первоосновой либретто, в контексте музыкальных интерпретаций пьесы, в контексте предшествующих балетных постановок на сюжет «весенней сказки» и балетного репертуара XIX–XX вв. в целом. Дополнительный интерес к теме контекстов, в которых может и должен рассматриваться балет, придает его история. Спектакль был сочинен в 1961 г. для труппы London Festival Ballet, а в 1963 г. перенесен в Московский музыкальный театр им.

К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, то есть показан публике с разным театральным и художественным опытом.

В докладе проанализированы различные контекстные ряды балета на зарубежной и отечественной сценах.

***Шалимова Нина Алексеевна*,**
доктор искусствоведения,
профессор Кафедры истории театра России
Российского института театрального искусства (ГИТИС),
Москва, Россия.
Nislanava@rambler.ru

«Пьесы жизни» на современной сцене

Классический реализм, живая жизнь академической традиции исполнения «пьес жизни», сохраняется в искусстве актеров Малого театра («Трудовой хлеб» Александра Коршунова или «Последняя жертва» в режиссуре Владимира Драгунова)

Истоки *психологического реализма* в подходе к «пьесам жизни» следует искать в постановках «Талантов и поклонников» (1933) и «Последней жертвы» (1944) в МХАТ им. М. Горького. Спектакли Петра Фоменко «Волки и овцы» в «Мастерской Петра Фоменко» (1992) и «Без вины виноватые» в Театре им. Вахтангова (1993) преобразили и обогатили мхатовский психологизм вахтанговским игровым подходом. На открыто игровом раскрытии психологии человека, «врастающего» в капитализм, строятся «Правда — хорошо, а счастье лучше» Сергея Женовача в Малом театре (2002),

«Бесприданница» Анатолия Праудина на Экспериментальной сцене «Балтийского дома» (2003), «Поздняя любовь» Уланбека Баялиева в РАТИ-ГИТИС (2004), «Таланты и поклонники» Миндаугаса Карбаускиса в Театре Маяковского (2012).

Сценический модернизм — еще одну тенденцию театрального развития —характеризуют такие спектакли, как «Последняя жертва» Юрия Еремина в МХТ им. Чехова (2003) или «Не от мира сего» Екатерины Половцевой в Театре им. Пушкина (2017). Речь здесь правда может идти не о формальном принципе стилизации, а о привнесении в структуру спектаклей Островского тем и мотивов более поздней эпохи (Серебряного века русской культуры).

Сценический постмодернизм характеризуется такой самоочевидной приметой стиля, как деконструкция: разрушением постановочного канона и стереотипа понимания пьесы, разложением (расслоением) авторского текста на части и интеграцией каждой из его частей в другой социальный и художественный контекст, заменой текстового первоисточника совокупностью чужих интерпретаций (работа режиссера с культурным шлейфом, бытование пьесы в истории культуры), переносом хронотопа пьесы в другое пространство и время действия, включением виртуальной реальности в реальность сценическую (экранные образы, мультимедийные проекции, использование текстовых фрагментов в дизайне сцены), центонностью (аллюзия, цитата, реминисценция, калька, пародия), принципом иронии и открытой игрой с чужими цитатами. Репрезентативны в этом смысле такие спектакли, как «Гроза» Андрея Могучего в БДТ им. Г. А. Товстоногова (2016), «Гроза» Евгения Гельфонда в НХТ (2016), «Безприданница» Дмитрия Крымова в ШДИ (2017), «Шутники» Евгения Марчелли в «Сатириконе» (2019).

Сценический авангард преследует цель создания нового искусства путем отрицания не только исторически сложившегося постановочного канона «пьес жизни», но и коренного изменения принципов рассмотрения и толкования «пьес жизни»: «Требуется трагическая актриса» Юрия Погребничко в театре «Около» (1998), «Отчего люди не летают…» Клима в театре «Балтийский дом» (2004), «О-й. Поздняя любовь» Дмитрия Крымова в ШДИ (2014), «Лес» Уланбека Баялиева в ТЮЗе им. А. А. Брянцева (2023).

И добротный академизм, и тонкости сценического психологизма, и изыски модернизма, и постмодернистская тотальная ироничность, и эксцессы театрального авангарда в лучших спектаклях объединяются игровым началом сценического действия, носящим открытый характер. Вывод о структурообразующей роли игровой условности на современной сцене вполне закономерен. Игровую тенденцию современной театральной эстетики и поэтики, общую для различных театральных течений, можно определить и конкретизировать в «типовом» спектакле следующим образом:

— *Место действия* изначально обозначается режиссером и сценографом как игровое пространство театра, вне зависимости от того, развертывается действие в Замоскворечье или Калинове, в Бряхимове или на самом краю Москвы.

— *Время действия* представляет собой игровое сосуществование в спектакле различных театральных времен (давно прошедшего, недавнего прошлого и сегодняшнего настоящего).

— *Действующие лица* суть играющие актеры. Действующие на сцене лица не скрывают своей условной театральной природы, и мы видим перед собой не столько персонажей, сколько актеров, играющих в этих персонажей.

Именно игра актеров превращает *сценический сюжет* в игру предлагаемых обстоятельств, драматических коллизий, действующих лиц, а *содержание* представляемого со сцены сюжета — в «играющую жизнь».

В разных театральных течениях сценическая жизнь складывается по-разному благодаря актерскому искусству исполнителей центральных ролей. В любом театральном течении могут появляться как художественно значительные спектакли, так и малоценные постановки. Удачи, полу-удачи или откровенные неудачи здесь мало что решают. На наших глазах происходит создание «нового игрового синтеза», вбирающего в себя и великие культурные традиции прошлого, и новейшие открытия драматической сцены.

Вывод. Превращение «пьес жизни» в «спектакли играющей жизни» — общая тенденция постановок литературной классики на современной сцене, что приводит к созданию нового постановочного канона «пьес жизни». Для нормального развития нашего театра неважны эстетические разноречия полярных тенденций театрального развития и столкновения. На высоте искусства талантливые «традиционалисты» с одаренными «прогрессистами» не «поссорятся». Линия разграничения между правдой и ложью театра сегодня проходит не между различными течениями, а между театральным искусством и массовой культурой. Важнее всего — совместное противостояние деятелей театра вторжению поп-культуры на территорию театрального искусства.

***Матвиенко Кристина Николаевна*,**
кандидат искусствоведения,
руководитель магистратуры «Социальный театр»
Российского института театрального искусства (ГИТИС),
куратор образовательных программ
«Электротеатра Станиславский»,
Москва, Россия.
kristina.matvienko@gmail.com

Идеи А.Н. Островского в области социальной значимости института театра и их сегодняшняя рецепция

В 1881 году Александр Островский, будучи к тому времени драматургом, уже 30 с лишним лет регулярно поставлявшим пьесы на императорские сцены Петербурга и Москвы, написал «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время» — программный текст, представляющий собой фактически проект реформы театра. В 1882 г. Островский состоял в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства и надеялся добиться конкретных шагов в области демократизации театра как институции, а также — преобразования театрального училища и создания дешевой театральной школы при Малом, систематизацию ведения репертуара через создание репертуарного совета, который бы следил за качеством пьес на русском языке, ослабление централизации (московская дирекция подчинена петербургской) и так далее. То есть драматург, ратовавший за высокое качество и современность пьес на русском языке, взялся за «неотложные и несделанные дела», чтобы продолжить и закрепить то, что начинал делать словом, то есть в пьесах.

Мультифункционализм Островского — пример того, как человек, имеющий идеи по поводу переустройства системы и критикующий существующие институции, воплощает их в жизни или стремится к тому, чтобы они получили одобрение, а значит — шанс на реализацию. Мы будем сталкиваться с подобным расширением собственной профессиональной идентичности и позже: у Николая Евреинова, совмещавшего теоретические идеи в области театротерапии и практику организации школьных спектаклей; в раннесоветском Пролеткульте и вышедших из него ТРАМах (Адриан Пиотровский был античником, критиком, редактором и практиком Единого художественного кружка); в тюзовском движении (Алексей Брянцев ставил спектакли с детьми и работал в петроградском интернате для беспризорников); в деятельности современных практиков социального и инклюзивного театра, которые совмещают педагогику с постановкой спектаклей (Наталья Попова, Борис Павлович, Полина Стружкова, Дмитрий Крестьянкин, Иван и Петр Куркины). Подобные практики совмещают в себе прагматику, желание воздействовать на реальность и проблематизировать его острые зоны, и собственно эстетическое, которое в поле социальных проектов меняет свою природу.

Изложенные в «Записке» идеи Островского касаются разных аспектов жизнедеятельности театра как институции, прочно инкрустированной в общество, но все они так или иначе объединены девизом «театр как нравственная школа для народа». Изучая социальный состав москвичей и прибывающих регулярно в Москву жителей других регионов, Островский сетует на недостаточную вместимость Малого, но главное — на элитистский характер казенного театра в России в целом. Тогда как театр мог бы помогать сознавать себя как личность (идея, в

дальнейшем глубоко воспринятая театральной педагогикой), он остается недоступным именно тем людям, которые нуждаются в этом осознании себя, в воспитании, если можно так сказать, и в очеловечивании. Взамен этого дети или внуки купцов (а это сословие в театр не ходило или ходило мало) ходят в трактиры или позволяют себе еще какие-то чувственные удовольствия, истощающие молодые души. Островский трезво смотрит на новые поколения российского зрителя, считая в массе его «дикарем», но нуждающимся в том, чтобы изящно провести время, увидеть другую жизнь (вместо приевшейся домашней обстановки) и другие формы общежития. Поэтому за театром драматург признает эффективную цивилизующую роль.

Идеи Островского оказались исключительно плодотворными для будущего, несмотря на то что далеко не все они были реализованы (определение «общедоступный» было временно частью названия московского Художественного театра — но имелась в виду разночинская интеллигенция, а не второго и третьего поколения купцы и ремесленники). В них содержится принцип, чрезвычайно важный для отечественного театра в целом: его можно описать как постоянное стремление к тому, чтобы быть шире, чем искусство. У этого принципа — обширная генеалогия. Лев Толстой верил в объединяющую и утилитарную функцию театра. Константин Станиславский писал, что в театре есть потенция сближать людей друг с другом. Лев Выготский писал о том, что художественная эмоция расширяет индивидуальную жизнь вовне, а значит ‑ рождается общество. Всеволод Мейерхольд говорил, что театр является искусством со специфическими, только ему свойственными качествами, но в то же время — чем-то большим, в то же время большим, чем театр. Анатолий Луначарский присваивал театру качества религии — а именно, способность объединять сердца в

общем чувстве. Все эти идеи опираются на одно и то же — на возможность действовать коллективно и на коллективное, а кроме того — на веру в трансформацию, возможную именно с помощью театра, и также на то, что театр может выступать моделью гармонического общественного устройства.

Однако историко-политические контексты у всех этих изводов одной и той же идеи — разные, и я пытаюсь различить их, чтобы понять, как контекст, скажем, начала 1880-х гг. и предшествующих им пореформенных 1870-х гг. влиял на идеи Островского в отношении театра как институции, имеющей важное общественное значение. И каким он это значение видел.

Отсюда — последний этап размышлений, касающийся актуального бытования идеи демократизации театра, воплощающейся в практиках социального театра. Идея объединения в общее, коллективное претерпела существенные изменения. С одной стороны, театр помогает чувствовать свою принадлежность к другим, к обществу, а следовательно — ответственность перед другими, что, как писала Ханна Арендт в 1960-х гг., повышает политическое его значение, если под ним подразумевать выход из сферы частного и эгоистического. С другой, сама индивидуализация зрительского опыта, его эмансипаторность сегодня мыслится совсем иначе, в отрыве от идеи коллективности как единения. Так и разделение ответственности, и доступность театра как института разным людям мыслятся сегодня в другой парадигме, нежели та, в какой мыслил их Островский. Дуга, соединяющая эти разные, исторически и содержательно, идеи, видится как стремление художника сделать что-то более реальное, чем искусство: подлинное искусство современности.

Шматова Галина Андреевна,
кандидат культурологии
доцент кафедры истории и теории культуры
факультета культурологии
Российского государственного гуманитарного университета,
Москва, Россия.
g.a.shmatova@gmail.com

Конструируя диалог со зрителем: стратегии А.Н. Островского и их осмысление в современном театре

В докладе ставится теоретический вопрос, затрагивающий область театральной коммуникации. Как известно, драматургические произведения А.Н. Островского, знатока театрального дела, были направлены непосредственно на диалог с современным зрителем, в определенном смысле «имели в виду» этого (имплицитного) зрителя с его особенностями, качествами, навыками, горизонтами ожиданий. Современные исследования (я подразумеваю, прежде всего, недавно вышедшую монографию К. Зубкова «Сценарий перемен. Уваровская награда и эволюция русской драматургии в эпоху Александра II») показывают, какие оригинальные эффективные стратегии использует Островский, в частности, в «Грозе» для того, чтобы поэтапно, через фигуру Бориса, сконструировать специфический опыт для зрителя столичного театра того времени. Островский приглашает зрителя в незнакомый и далекий ему мир (Дикой и Кабаниха вряд ли могли бы быть театральными зрителями: это другие социальные типы). Он объясняет через Бориса правила этого мира. И приводит в конечном итоге к снятию социальной и культурной дистанции между зрителями и героями, к

формированию «воображаемого сообщества» (Б. Андерсон) прямо в театральном пространстве.

Эта коммуникативная функция сценического зрелища, по-видимому, была крайне важна для Островского и для всего контекста времени создания «Грозы». Она заложена в пьесе и требует реализации.

Социальные структуры и границы значительно изменились сегодня по сравнению со временем Островского. При этом проблема разрозненности общества и недостаточности общих культурных кодов внутри социума остается столь же острой.

Пользуются ли современные режиссеры возможностями, которые дает пьеса Островского, для обсуждения этих вопросов? Как они переосмысляют, «перекодируют» и маркируют социальные и культурные различия между персонажами? Используют ли потенциал вовлечения зрителя, заложенный драматургом? Об этом идет речь в докладе.

Мокроусов Алексей Борисович,
редактор «Московского книжного журнала»,
Москва, Россия.
louvre07@gmail.com

О рецепции Островского в музыкальном театре XXI века

Среди последних ярких премьер опер по пьесам Островского можно назвать «Снегурочку» Н.А. Римского-Корсакова в Опера де Пари в режиссуре Дмитрия Чернякова (2017), где действие перенесено на турбазу, в лагерь

реконструкторов, а фольклорная тема возникает внутри современного сюжета.

«Противостояние уязвимой одиночки и большинства, объединенного коллективным бессознательным, — одна из сквозных тем Чернякова», — писал Роман Должанский (Коммерсант. 18.4.2017). Этот романтический сюжет оказывается темой многих постановок наших дней, в частности, «Кати Кабановой» Леоша Яначека. Одна из них, поставленная Андреа Брет в 2010 г. в театре «Ла Монне» в Брюсселе, а затем возобновленная в берлинской Штаатсопер в 2014 г., переносит действие в наши дни. Сцена задумана как запущенное, отдающее затхлостью помещение, напоминающее пейзажи «Сталкера». В начале спектакля в ее центре зритель видит холодильник с бутылкой водки, стоящей подле него. В холодильнике прячется Катя, ее фигуру обволакивает пробивающийся изнутри свет — в каком-то смысле овеществление метафоры Добролюбова о луче света в темном царстве. Действие разворачивается на фоне декораций Аннет Муршиц, освещенных (точнее, затемненных) Александром Копельманом.

Как писал рецензент Berliner Zeitung, «берега Волги, на которых разворачивается действие “Кати Кабановой” Яначека, были заменены сценой из какого-то журнала, разоблачающего сельскую бедность: грязное серое пространство, заваленное сломанной мебелью и бытовой техникой; сама река превратилась в небольшой ручеек, прокладывающий неровную тропу в грязи» (Улинг Петер. Волга в ванной // Berliner Zeitung. 26.01.2014). Волга принимает поначалу вид прозрачного мешка с водой и золотой рыбкой, затем ванной, где лежит Катя с перерезанными венами.

Здесь много телесных контактов и физической близости — Дикой спит на стуле, положив ноги на Бориса, а Кабаниха купает Тихона в ванной словно младенца.

Иногда эти контакты агрессивны, когда Дикой болезненно толкает Бориса, иногда откровенно эротичны.

Макс Брод, работавший с Яначеком над либретто «Средства Макропулоса», назвал Катю Кабанову «русской Мадам Бовари». Брет видит историю Кати как трагедию свободного человека, отягченного не столько долгом, сколько внутренним беспокойством, ограничением свободы и бессмысленностью жизни.

В этой же традиции и в этой же цветовой гамме поставил «Катю Кабанову» Вилли Деккер в Амстердаме в 2000 г. (художник — его постоянный соавтор Вольфганг Гусман, позднее они поставили «Травиату» с Анной Нетребко в Зальцбурге). Черные костюмы эпохи рубежа веков и мебель, как писал журналист Йорг Кенигсдорф, «словно взяты напрокат из постановок Ибсена или Гауптмана» (Tagesspiegel. 18.05.2000). Минималистично оформленная сцена покрыта серыми досками: «ощущение тюрьмы, крыша которой опускается как могильная плита». Концепция Деккера — «жизнь и свобода там, где нас нет». Его эротика связана с клаустрофобией, это заявлено уже в первой сцене, где босая, одетая только в тонкую юбку Катя стоит посреди длинного как бункер сценического пространства и смотрит на небо через узкую щель, открывающуюся между боковыми стенами и потолком.

Эротичен и образ главной героини в спектакле «Катя Кабанова» (Зальцбург, Летний фестиваль, 2022, реж. Барри Коски) в исполнении Корин Винтерс. Волги как таковой в нем нет, национальный колорит также исчез, ощущение тревоги и беспросветности создает и темная, сумрачная, безрадостная

сцена; свет в дефиците как витамин Д3, у москвича. И хотя немецкий критик пишет, что в спектакле «нет мета-уровня, только чистая психология» (Abendzeitung. 09.08.2022), он определяет его тему как «человек и его тело». Тел на сцене много — 452, из них 410 манекена и 42 статиста. Они стоят плотной массой лицом к стене, сквозь них пробираются поющие персонажи. Так Коски вводит тему безмолвствующего народа — важнейший контекст драмы Островского, выводящий сюжет за рамки мещанско-купеческого быта. «Общество буквально застыло; атмосфера клаустрофобная», замечает критик, эти слова могут стать эпиграфом ко многим постановкам Яначека, где переплетаются вопросы телесности, сексуальности и преодолении апатии, какую бы цену за это преодоление не приходилось платить.

***Зорин Артем Николаевич*,**
д-р филологических наук,
профессор кафедры общего литературоведения и журналистики
Саратовского национального исследовательского
государственного университета им. Н. Г. Чернышевского,
профессор кафедры мастерства актера Саратовской
государственной консерватории им. Л. В. Собинова,
Саратов, Россия.
art-zorin@yandex.ru

Киноинтертекст в театральной актуализация драматургии А.Н. Островского

Влияние киноинтертекста на современные версии интерпретаций литературной и, в частности, драматургической

классики становится все более явным. Опыт взаимодействия поэтики Островского и киножанров оказывается в авангарде этих процессов. Начиная с инкорпорирования отдельных экранных элементов в структуру театрального действия и демонстрации параллельно развивающегося на глазах зрителя внесценического сюжета постановщики все активнее опираются на опыт массового кинематографа и популярных видеоигр как матрицы коллективного эстетического опыта.

Рубеж 2010–2020 гг. стал временем смелых экспериментов со сложным социально значимым содержанием пьес Островского, в свою очередь оказавших влияние и на кинокультуру. Сюжеты комедий и драм Островского стали триггером смелых экранных версий и прорывных сценических высказываний в разных жанрах. В фильме «Самый лучший день» Ж. Крыжовникова (2015) вольная адаптация пьесы «Старый друг лучше новых двух» приобрела форму музыкального караоке-киноревю. «Гроза» Г. Константинопольского (2019) стала опытом жесткой актуализации классического текста с выходом в стилистику натурализма новой российской драмы XXI в.

Театральные версии демонстрируют сложный метатекст, объединяющий традицию постижения Островского предшествующими поколениями режиссеров с киноопытом. При этом наиболее перспективной формой освоения киноинтертекста в структуре сюжета пьес становятся версии антиутопического взгляда на социальные отношения, зафиксированные в современном экранном искусстве. В постановке Саратовского театра драмы им. И.А. Слонова «доXXXод» (2018) по «Доходному месту» реж. Данил Чащин переносит действие из XIX в. в абстрактное будущее, воспроизводимое декорационно и в видеопроекции мрачными

футуристическими деталями. В результате предлагаемые обстоятельства и характеры классической пьесы Островского идеально вписываются в эстетическую систему координат популярного жанра киберпанк, где киноассоциации с культовыми лентами востребуют узнаваемую реалистическую манеру игры знаменитых актеров и при этом формируют смысловые отсылки к экзистенциальной проблематике популярных кинолент и телесериалов. Актуализация киноконтекста возникает в прямых цитатах (например, в демонстрируемом жесте медленно уплывающего под сцену Вышневского с поднятым большим пальцем, в котором угадывается Терминатор), в деталях фантастического быта, в которых прочитываются «Матрица», «Бегущий по лезвию», «Видоизмененный углерод», японская мультипликация, в частности, аниме-мультифильм «Метрополис», в четко расставленных фигурах злодеев и обрисовке главного героя, противника тотальной системы, существующего в логике инициационного сюжета европейского эпоса и романа. Возрастающее число таких постановок актуализирует в сознании молодого поколения проблематику пьес великого русского драматурга, приближает к пониманию их злободневности уже в обновленной системе этических и эстетических координат. В результате три десятилетия постсоветского осмысления Островского — от эпохи видеосалонов до бума высокобюджетных телесериалов — обнаруживают устойчивую тенденцию интерпретационной трансформации жанровых доминант сценических адаптаций пьес классика в диалоге с развитием кинокультуры.

***Пенская Елена Наумовна*,**
доктор филологических наук,
ординарный профессор НИУ ВШЭ,
Москва, Россия.
e.penskaya@gmail.com

Кабинет Островского в ВТО: исследовательское и творческое начало в работе институции (1960-е–1980-е гг.)

Мысль об А.Н. Островском в разных ее ипостасях — научном, творческом, публицистическом — давно стала частью русской культуры, самосознания и образования, не только национального. Тем не менее современное представление об источниках, масштабах, генезисе, ее реальной картине сегодня далеко от полноты. Показательна в этом смысле «Энциклопедия А.Н. Островского» (2012), где отсутствуют разделы, посвященные «памяти Островского», а история изучения заканчивается в 1970–1980-х гг., при беглом упоминании отдельных трудов и конференций 1990-х–начала 2000-х гг. Отсутствие системных библиографий (исключение: Библиография литературы об А.Н. Островском: 1847–1917 / Сост. К.Д. Муратова. Академия наук СССР; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1974), фундаментальных энциклопедий и словарей свидетельствует о лакунах в изучении А.Н. Островского. Между тем, существует большой пласт документов, не учтенных и не введенных в научный оборот в достаточной степени. Он сосредоточен в РГАЛИ в фонде материалов Всероссийского театрального общества. Открытый в 1937 г. «Кабинет А.Н. Островского», согласно архивным описям, содержит более 20000 единиц. Кабинет представлял собой монографическую

лабораторию по изучению одного автора в контексте русской и зарубежной классики. Метаморфозы, организационные и содержательные, затронувшие разнообразные форматы его сосуществования, слияния с другими «кабинетами», возвращение к автономии, структура коммуникаций с критиками, консультантами, академическим и творческим сообществом подлежат отдельной классификации. Одним из самых ценных документальных корпусов можно считать «Стенограммы заседаний», на которых обсуждались спектакли 1940–1970-х гг. Они закрепляют жанр «устного рецензирования», фундаментальной экспертизы, складывающейся из регулярных выступлений участников — С.М. Бонди, Г.Н. Бояджиева, С.Н. Дурылина, М.М. Морозова, Б.С. Ромашова, Ю.В. Соболева, В.Г. Сахновского и др. Архив Кабинета включает также стенограммы конференций и сессий, посвященных А.Н. Островскому (1936–1987), вечеров памяти А.П. Ленского (1943), О.О. Садовской (1945), Г.Н. Федотовой (1946); лишь частично опубликованные письма В.Э. Мейерхольда и Вл.И. Немировича-Данченко (1936); рукописи (часть — маш.) Д.Д. Благого, Г.О. Винокура, Л.П. Гроссмана, С.К. Шамбинаго, К.Ф. Юона, С.Н. Дурылина. Обращение к материалам Кабинета реконструирует «закулисье» национальной памяти об А.Н. Островском. Дискуссии о выпуске монографий и сборников, обсуждения переводов, постановок в столичных и периферийных театрах, в национальных республиках, в России и Европе, проведение юбилейных мероприятий, создание музеев (особенно любопытен комплекс актов о передаче Дома-музея А.Н. Островского «Щелыково» ВТО и переписка по этому вопросу (1955–1964) — зафиксированы в протоколах. Комплексы внутренней документации помогают восстановить

нюансы европейской рецепции А.Н. Островского, а также перипетии внутренней цензуры и общие социо-политические контексты, препятствовавшие публикации уже известных иноязычных трудов (например, не вышедшие переводы М.А. Скворцова статей Ж. Леметра, Франсиска Сарсэ, книг Патуйе в конце 1930–начале 1940-х гг.), позволяют проанализировать динамику внутренних методологических конфликтов. Материалы Кабинета Островского дают возможность восстановить пропущенное звено в истории литературных и театральных институций XX в.

Маричик-Сьоли Юлия Александровна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
jouliamaritchik@mail.ru

Эти «странные» и «экзотические» герои: театр А.Н. Островского на французской сцене (1960-е–2000-е гг.)

Многие современные французские исследователи говорят о том, что А.Н. Островский является «совершенно недооцененным представителем русской культуры во Франции» (Режис Гейро, 2021), а историю постановок его пьес «на театральных подмостках еще предстоит изучить» (Элен Анри-Сафье, 2021). В докладе предпринимается попытка воссоздать сценическую историю постановок пьес А. Островского во Франции с конца 1960-х гг. и до начала 2000-х годов.

Особое внимание уделяется следующим темам: представление и комментирование таблицы-схемы, включающей в себя основные спектакли по пьесам драматурга во Франции в указанный период; знакомство с театральной работой режиссера Бернара Собеля — абсолютного лидера по постановкам произведений Островского: «Горячее сердце» (1966, 1995), «Лес» (1989), «Без вины виноватые» (2003), «Таланты и поклонники» (2006), а также неизменного поклонника таланта русского писателя; краткий обзор откликов прессы на спектакли по пьесам А. Островского. Отмечено, что наибольшим успехом во Франции пользовались — и пользуются — три произведения драматурга, а именно: «Лес», «Гроза» и «Горячее сердце», рецепции которых во Франции уделено особое внимание.

Доклад никоим образом не претендует на всеохватность и подробный анализ всех сценических постановок. Главное — указать на основные тенденции в восприятии театрального наследия А.Н. Островского во Франции, обратить внимание на константы и вариации в интерпретации его текстов, а также найти ответ на вопрос об «актуальности» театра А. Островского в современной Франции.

***Зыкова Галина Владимировна*,**
доктор филологических наук,
профессор Кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
gzykova@mail.ru

А.Н. Островский в адаптациях и постановках на британской сцене (1980-е–2000-е гг.)

Доклад посвящен оживившейся на рубеже XX–XXI вв. рецепции в британском театре творчества Островского, традиционно считавшегося слишком эндемично русским автором пьес, посвященных национально специфичному быту и потому мало интересных за пределами русской культуры. Особенное внимание уделено тому, как британские писатели, режиссеры и театральные критики вписывают Островского в общеевропейский контекст, в частности, в английский литературный контекст XIX в.

VII. Документальные источники

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР.

В ПЯТНИЦУ, 13-го АПРЕЛЯ 1923 года.

СТОЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

А. Н. ОСТРОВСКОГО

1823 — 1923. ПРОГРАММА ЧЕСТВОВАНИЯ: 1823 — 1923.

I.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ АКТ

ПРИ УЧАСТИИ АРТИСТОВ: В. Н. Донской, Н. Н. Красавинов, А. И. Оратинов, З. М. Скавинская, Н. О. Степановой-Шевченко, В. С. Баратова, В. В. Белоусова, А. Г. Георгиевского, В. С. Зотова, А. М. Кречетова, П. А. Панова, А. П. Рыжкова, М. Д. Тренкова, В. В. Чарского, пианиста А. П. Воронина и хора под управлением В. В. Нечаева.

На акте будут произнесены речи:

Проф. В. Т. ДИТЯКИН — „А. Н. Островский, как выразитель общественных настроений 60-х годов".

М. Д. ПРЫГУНОВ — „Театр в творчестве А. Н. Островского".

НАЧАЛО В 12½ ЧАСА ДНЯ.

Вход на акт по особым пригласительным билетам.

II.

Спектакль, посвященный памяти А. Н. ОСТРОВСКОГО.

I. „Освободитель русского театра" — Вступительное слово — М. Д. ПРЫГУНОВ.

II. ЛЕС

III. АПОФЕОЗ („Слава Островскому").

УЧАСТВУЕТ ВСЯ ТРУППА.

Постановка режиссеров В. М. СЛАВИНОВОЙ и В. В. ЧАРСКОГО. Пос-режиссер И. Ф. ДУКИН.

Портрет А. Н. Островского работы художника П. П. Бенькова.

НАЧАЛО РОВНО в 8 час. веч.

Билеты на спектакль продаются в кассе театра.

Юбилейная Комиссия.

Директор театра В. С. ЗОТОВ. Администратор М. Ф. ХУКИН. Завед. Худ. отделом М. Я. МУРАШКЕВИЧ.

Богданова Татьяна Васильевна,
заместитель начальника отдела информации и научного использования документов
Российского государственного исторического архива,
Санкт-Петербург, Россия.
taitiana@yandex.ru

Документальное наследие А.Н. Островского в фондах Российского государственного исторического архива

В Российском государственном историческом архиве в значительном объеме сохранились документальные материалы о жизни и творчестве великого русского драматурга А.Н. Островского. Эти материалы отложились в фондах: Дирекции императорских театров (Ф. 497), Канцелярии министерства императорского двора (Ф. 472), Департамента герольдии Сената (Ф. 1343), Коллекции формулярных списков чинов гражданских ведомств (Ф. 1349), Департамента общих дел МВД (Ф. 1284), Департамента полиции исполнительной МВД
(Ф. 1286), Министерства народного просвещения (Ф. 733), Главного управления по делам печати МВД (Ф. 776), Петербургского комитета по делам печати МВД (Ф. 777), Цензурной экспедиции III Отделения Собственной е.и.в. канцелярии (Ф. 780) и др.

25 мая 2023 г. к 200-летию со дня рождения А.Н. Островского в Малом выставочном зале федеральных архивов в г. Санкт-Петербурге состоялось торжественное открытие выставки «Забавляя, поучать».

При подготовке к выставке сотрудниками РГИА была проведена масштабная работа по выявлению, просмотру и отбору архивных материалов. Благодаря этому некоторые архивные документы были продемонстрированы широкой публике впервые. Так, на выставке экспонируется формулярный список о службе повытчика, исполняющего должность секретаря при обер-прокурорских делах Общего собрания Московских департаментов Сената Н.Ф. Островского, составленный на 1824 г., отца Александра Николаевича. В графе семейное положение указано, что он женат и имел двоих детей: сына Александра и дочь Наталью (Ф. 1349. Оп. 3. Д. 1639. Л. 35 об., 36). В фонде Департамента герольдии Сената сохранились документы о возведении Н.Ф. Островского вместе с его семьей в дворянское достоинство. 8 февраля 1839 г. Определением Московского дворянского депутатского собрания Н.Ф. Островский с детьми был внесен в третью часть дворянской родословной книги Московской губернии (Ф. 1343. Оп. 51. Д. 345. Л. 48, 48 об.). В 1850 г. по собственному желанию Н.Ф. Островский с семей был причислен к дворянству по Костромской губернии (Ф. 1343. Оп. 26. Д. 4523. Л. 2).

В значительном объеме представлены цензурные документы о разрешении и запрещении к постановкам на императорских и провинциальных сценах произведений А.Н. Островского, письма драматурга артистам и руководству Дирекции императорских театров, рапорты режиссеров, контракты, прошения, монтировки спектаклей, программы, афиши его первых постановок, фотографии. Завершают историко-документальную экспозицию материалы о сохранении памяти о великом писателе. Всего на выставке представлено более 250 архивных документов.

Экспозиция «Забавляя, поучать» дает уникальную возможность ознакомиться с подлинными архивными документальными материалами и лишний раз показывает, что хоть творчество писателя изучается многими десятилетиями, все равно в архивах остаются документы, ранее не изученные исследователями. Юбилейная выставка внесла свой вклад в сохранение исторической национальной памяти об А.Н. Островском, а в ближайшее время планируется подготовить интернет-проект по выставке, чтобы она была доступна всем интересующимся.

Родионова Анна Евгеньевна,
кандидат философских наук,
главный архивист Отдела рукописей РГБ,
Москва, Россия.
rodionova.68@inbox.ru

Документальное наследие А.Н. Островского в фондах отдела рукописей РГБ

В отделе рукописей РГБ хранится личный архивный фонд русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823–1886 гг.), номер фонда — 216. В фонде 90 единиц хранения. Основную часть составляют творческие рукописи А.Н. Островского. Среди них — пьесы «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Не все коту масленица», «Снегурочка», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Поздняя любовь», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Последняя жертва», «Гроза», «Бедность не порок», «Доходное место», «Бесприданница», «На бойком месте», «Свои

люди сочтемся», «Красавец мужчина», «Бедная невеста» и др. Среди рукописей драматурга можно выделить исторические драмы — «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Василиса Мелентьева», «Тушино», пьесу «Катарина», творческое переложение комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». Все хранящиеся в фонде рукописи — это автографы Александра Николаевича Островского чернилами и карандашом с последующей авторской правкой, отражающей работу писателя над текстом. Листы рукописей сшиты в тетради, иногда переплетены.

Помимо творческих рукописей в фонд входит переписка драматурга с И.С. Тургеневым, А.А. Фетом-Шеншиным, поэтессой, писательницей и журналисткой Анной Дмитриевной Мысовской, семейные документы: переводы текстов с латинского языка деда писателя Федора Николаевича Островского.

Рукописи Александра Николаевича Островского поступили в отделение рукописей Московского публичного и Румянцевского музея сразу после смерти писателя в 1886 г. от его вдовы Марии Васильевны Островской. Она передала тридцать два драматических сочинения своего мужа. Как свидетельствует «Отчет Московского публичного и Румянцевского музея за 1886–1888 гг.» все переданные сочинения «имеют обозначение времени начала и окончания каждого произведения (а иногда и времени, когда оно первый раз задумано), при некоторых сочинениях в начале, в форме рассказа, встречается изложение содержания и, весьма часто, весь план пьесы…. Все рукописи — собственноручные оригиналы автора, и все испещрены его поправками…. Несколько произведений в виде отрывков, другие — в

нескольких редакциях. В этих черновых работах ясно виден процесс творчества А.Н. Островского»[30].

Пятнадцать произведений А.Н. Островского, переплетенных в отдельные книги, поступили от его знакомого, чиновника дворцовой конторы Николая Ираклиевича Шаповалова в 1896 г. Среди них — пьесы «Воевода», «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», «Не сошлись характерами» и др.

Последним поступлением в фонд А.Н. Островского 1937 г. был его фотопортрет 1870-х гг., дар читательницы библиотеки С.А. Чекмаревой.

Документы А.Н. Островского есть и в других фондах отдела рукописей РГБ. Один из портретов драматурга хранится в фонде Алексея Феофилактовича Писемского (№ 407), в резной деревянной раме, работы самого Александра Николаевича, который был прекрасным мастером резьбы по дереву.

С 13 апреля по 9 июня 2023 г. В Румянцевском читальном зале Отдела рукописей Дома Пашкова Российской государственной библиотеки проходила выставка «Колумб Замоскворечья», посвященная 200-летию со дня рождения Александра Николаевича Островского. Подлинным открытием выставки был деревянный паровозик, сделанный из разных пород дерева Александром Николаевичем для детей своего брата Андрея, любезно предоставленный на выставку потомками семьи Островских.

[30] Отчет Московского Публичного и Румянцевского музея за 1868-1888 гг. М.. 1889. С. 86–89.

Харламова Вера Анатольевна,
заведующая сектором Отдела редкой книги, рукописных,
архивных и изобразительных материалов,
Санкт-Петербургской государственной Театральной
библиотеки,
Санкт-Петербург, Россия.
veraharlamova@yandex.ru

Уникальные экземпляры пьес А. Н. Островского в фондах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки

Одной из главных сокровищниц библиотеки является фонд Русской драмы — так называется репертуарная библиотека русского драматического театра, начиная с середины XVIII в. по 1920-е гг. Фонд насчитывает более 22 000 единиц хранения, это печатные и рукописные экземпляры отечественной и зарубежной драматургии разных жанров, объема и качества. Целый пласт драматургии представлен рукописными экземплярами, причем некоторые пьесы никогда не были опубликованы.

Кроме того, библиотека обладает еще одной ценнейшей коллекцией — фондом Драматической цензуры, сформированном в Главном управлении по делам печати и переданном в библиотеку после ликвидации управления. Этот фонд насчитывает около 50 000 экземпляров от середины XIX в. до 1917 г. Вместе два этих фонда дают всеобъемлющий охват драматургии в России более чем за полтора века.

Пожалуй, самое важное, что некоторые единицы хранения из наших фондов содержат автографы (дарственные надписи, записи и пометы, купюры и вставки) А.Н. Островского. И это подтверждено публикациями и

упоминаниями в научных изданиях разных лет, начиная со сборника «Театральное наследие» 1937 года.

В юбилейный год Островского библиотека реализовала два интересных проекта, связанных с творчеством драматурга: во-первых, мы, совместно с корпорацией «ЭЛАР» отсканировали 53 наиболее интересных рукописных экземпляра его пьес и предоставили их читателям в Электронном каталоге и Электронной библиотеке, а во-вторых несколько редких экземпляров были представлены на совместной выставке библиотеки и Музея театрального и музыкального искусства «Площадь Островского».

Исторические пьесы А. Н. Островского концептуально не вошли в содержание нашей юбилейной выставки. Поэтому сейчас появился случай представить их специалистам-островсковедам.

В сообщении представлены уникальные экземпляры шести пьес Островского: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (две редакции), «Воевода» («Сон на Волге») (две редакции), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино», «Василиса Мелентьева» и «Комик XVII столетия».

VIII. Островский: memoria postumae

Галкина Мария Юрьевна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Отдела мемориальной работы
Библиотеки-читальни им. А.С. Пушкина,
Москва, Россия.
vid-galkinus@yandex.ru

Николаева Елена Вячеславовна,
заведующая отделом редкой книги и мемориальной работы
Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева,
Москва, Россия.

Московская читальня им. А.Н. Островского: история создания

Спустя две недели после смерти драматурга Московская городская дума постановила открыть народную читальню в его честь. К этому моменту в Москве уже существовала одна именная читальня — в память И.С. Тургенева. Таким образом появилась традиция создания городских всесословных библиотек, название которых подчеркивало общенародную признательность, а не частную или цеховую мемориальную инициативу.

Читальню имени А.Н. Островского планировалось открыть «в местности, прилегающей к Арбату». Однако построить или арендовать там подходящее здание не удалось. Проблема помещения, а также противовес интересов губернаторской и думской властей затормозили открытие библиотеки, которое все-таки состоялось 2 марта 1888 г. в здании (не сохранилось), построенном по проекту архитектора Г.Л. Коромальди на Смоленской площади, на территории

городского Рукавишниковского приюта. Строительство здания с читальным залом на 100 мест обошлось Городскому управлению в 15.000 рублей. Московская дума выразила признательность Марии Васильевне Островской, вдове драматурга, за портрет писателя и экземпляры его сочинений, которые она передала в дар. Попечительницей читальни была избрана Евдокия Николаевна Рукавишникова.

Поскольку свою деятельность читальня начала до 15 мая 1890 г., когда были приняты «Правила о бесплатных народных читальнях и о порядке надзора над ними», первоначально ее фонд был тематически более широким, чем фонды небольших народных библиотек, рассчитанных исключительно на малограмотных представителей низших сословий. Но после принятия Правил из фонда пришлось исключить 92 издания — в основном на философские и социально-экономические темы. Ходатайство московского городского головы о выведении читален им. И.С. Тургенева и А.Н. Островского из-под действия «Правил» было отклонено генерал-губернатором. До окончания действия «Правил», то есть до 1905 г., городские читальни вынуждены были формировать фонд, исходя из списка, приложенного к циркуляру Главного Управления по делам печати от 1 июля 1892 г.

Согласно разработанному в 1916 г. плану развития сети городских библиотек в течение 1917–1926 гг., две старейшие читальни города — им. Тургенева и им. Островского — необходимо было преобразовать в районные библиотеки-читальни. Однако в 1920-е гг. советское правительство нащупывало иные принципы развития библиотечного дела.

Федяхина Елена Геннадьевна,
заведующая Сектором работы с ретроспективными материалами
отдела Справочной и научно-библиографической работы
Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки,
Санкт-Петербург, Россия.
elenafedyahina@yandex.ru

Празднование 100-летия А.Н. Островского в Петрограде

13 апреля 1923 г. в Петрограде было торжественно отпраздновано 100-летие со дня рождения А.Н. Островского. Подготовку юбилейных мероприятий возглавило и инициировало Общество имени А.Н. Островского, возродившее незадолго до этого свою деятельность, прерванную после революций 1917 г.

26 марта 1923 г. в Петроградском Музее Академических театров (Театральном музее) для выработки и проведения юбилейной программы Обществом были избраны две подкомиссии: редакционная (по изданию сборника имени Островского) и театральная (отвечающая за репертуар петроградских театров в юбилейный день 13 апреля). Для лучшей координации действий, на заседания также были приглашены представители творческих коллективов города. Именно решения, принятые на этих собраниях, и легли в основу юбилейных мероприятий.

Опираясь на сохранившиеся протоколы заседаний Петроградского Общества им. А.Н. Островского, статьи в периодических изданиях, воспоминания участников событий, анализ фондов Санкт-Петербургской государственной

Театральной библиотеки и Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства можно восстановить картину празднования 100-летия А.Н. Островского в 1923 г. в Петрограде.

Закрыжевская Елена Андреевна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
elenazakryzhevskaya@gmail.com

Незамеченный юбилей. А. Н. Островский в культуре русской эмиграции начала 1920-х гг.

В то время как в Советской России столетие А.Н. Островского отмечали достаточно широко, эмиграция как будто забыла про эту дату. Две ведущие газеты Берлина (который в 1923 г. еще можно было считать столицей русского рассеяния) «Руль» и «Дни» не дали в апреле 1923 г. на своих страницах ни одной статьи, посвященной юбилею. Коротенькая заметка, помещенная 12 апреля на 4-й полосе «Руля», о том, что пред Малым театром в Москве собираются установить памятник драматургу, словно подчеркивала это безразличие. Тематические разделы газет в апреле 1923 г. пестрели сообщениями о гастролях Камерного театра, проходивших в это время в Берлине. Парижский конкурент «Последние новости», также занятый в марте-апреле почти целиком Камерным театром, поместил 13 апреля статью Л.А. Коварской

«А.Н. Островский 31 марта (13 апреля) 1823 — 2 июня 1886 (к столетней годовщине)» — этим газета и ограничилась.

Утверждение Л.Г. Голубевой в посвященной Островскому статье «Литературной энциклопедии» о том, что «юбилейный год был отмечен... многочисленными постановками пьес О<стровского>.», не подкреплено примерами[31]; неверно то, что в 1924 г. в эмиграции была учреждена премия им. А.Н. Островского, первым лауреатом которой стал С.Л. Поляков-Литовцев за пьесу «Лабиринт».

В действительности не только пьесы Островского, но и весь русский репертуар пользовался весьма умеренной популярностью у эмигрантов в начале 1920-х гг. Незря А. Амфитеатров в июле 1925 г., говоря о русском театре в Париже, ставит ему в заслугу то, «что репертуар его не загромождался переводными пьесами: большой недостаток остальных русских сцен за границей». Только через год, в июле 1926 г. Амфитеатров констатирует возрождение интереса к Островскому за рубежом, «притом, в особенности, к Островскому “темного царства”», отмечая, что на «беженских сценах Парижа, Праги, Белграда» идет «типичнейшая из пьес его в тот период» — «Бедность не порок».

[31] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ostrovskiy-aleksandr-nikolaevich-1823-1886/viewer (дата обращения: 26 ноября 2023 г.)

Николаев Дмитрий Дмитриевич,
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
ddnikolaev@mail.ru

«Гроза» в Париже: как русское зарубежье встречало 100 и 110 лет со дня рождения Островского

На межвоенное десятилетие пришлись две круглые годовщины со дня рождения А.Н. Островского — в 1923 и 1933 гг. Масштабных празднований русское зарубежье не устраивало, но и в 1923 г., и в 1933 г. творчество Островского оказывалось в центре внимания эмиграции.

100-летний юбилей являлся более значимым, и в 1923 г. зарубежье обращается к наследию Островского главным образом именно в связи с круглой датой. Она отмечается и постановками, и публикациями статей в периодических изданиях разных центров рассеяния. В отличие от 10-летия смерти Л.Н. Толстого, которое в эмиграции различные группы и их лидеры активно использовали для выражения своей общественно-политической позиции, в дни 100-летия Островского звучали преимущественно слова восхищения гением драматурга. Авторы «юбилейных» статей подчеркивали актуальность и востребованность пьес Островского. А.А. Кизеветтер утверждал, что «сочный и яркий талант драматурга торжествует победу над модными литературными

предубеждениями»[32]. «Интерес к нему не утрачен, спорят о нем до сих пор, читается он с захватом и сейчас. Он еще в жизни, а не в архиве», — писал В. Третьяков в газете «Сегодня».

В 1933 г. непосредственно к годовщине дня рождения писателя внимание эмиграции не приковано, но на протяжении года появляется целый ряд значимых постановок его пьес и в Европе, и в США, каждая из которых привлекает внимание к наследию Островского. Так, в связи с постановкой 12 февраля в Нью-Йорке пьесы «Волки и овцы» газета «Новое Русское Слово» пишет об Островском как «гордости русского театра», отмечая, что его язык и картины быта «остались свежи до сего дня».

К 75-летию первой постановки «Грозы» Московским Малым театром в Париже 25 февраля пьесу ставят Рощина-Инсарова и Читау-Кармина. В спектакле участвуют Кедрова, Кирова, Кострова, Морева, Аристова и др. Критики отмечают усилия «труппы, сделавшей все, чтобы показать творение Островского эмигрантской публике, большая часть которой, быть может, имела понятие о пьесе лишь понаслышке». Дина Кирова для спектакля 1 апреля в честь 25-летия своей сценической деятельности выбирает комедию «Старый друг лучше новых двух». А в День Русской Культуры в Нью-Йорке пишут, что «снова заговорит сегодня один из могучих, бытописатель русской жизни Островский с его удивительным русским языком».

[32] На чужой стороне. 1923. № 1. С. 179.

Крюкова Ольга Сергеевна,
доктор филологических наук,
заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств
МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия.
florin2002@yandex.ru

Раренко Мария Борисовна,
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник Отдела языкознания ИНИОН,
Москва, Россия.
rarenco@rambler.ru

Юбилей А.Н. Островского на страницах «Литературной газеты» 1973 года

Материалы, связанные с юбилеем А.Н. Островского, появляются на страницах «Литературной газеты», начиная с четырнадцатого номера (4 апреля 1973 г.), в котором была опубликована заметка «Наследие Островского», посвященная объединенной научной конференции с участием ИМЛИ, Отделения литературы и языка АН СССР, Института истории искусств Министерства культуры и Всероссийского театрального общества.

В следующем, пятнадцатом, номере (11 апреля) юбилейная тема была представлены статьями драматурга, главного редактора журнала «Театр» А. Салынского «Гордость русской культуры», литературоведа С. Машинского «Изображение целого мира» и литературоведа, театрального и литературного критика И. Вишневской «Богатство неисчерпаемое», а также серией интервью «Слово о великом

драматурге», в которых суждения о творчестве Островского высказывали известные советские драматурги, популярные драматические артисты и представители национальных литератур. Материалы, посвященные Островскому, в этом номере были проиллюстрированы фрагментами театральных спектаклей.

Шестнадцатый номер (18 апреля) включал отчет о посвященном Островскому торжественном заседании 11 апреля 1973 г. в Большом театре, выступление С. Михалкова «Он словом и делом служил народу», а также интервью «В юбилейные дни», которое дала корреспонденту «Литературной газеты» директор Государственного литературного музея Н. Шахалова и которое было посвящено выставке по случаю юбилея великого драматурга. Материалы шестнадцатого номера были опубликованы под общим заголовком «Великому сыну России».

В этих публикациях обращают на себя внимание, как дань времени, идеологические штампы («все прогрессивное человечество отмечает…»), однако в статьях и интервью содержатся, наряду с этими неизбежными штампами, и нешаблонные оценки творчества Островского. «И все же, когда опускается занавес после того или иного спектакля Островского, остается еще недосказанное, недоигранное» (И. Вишневская).

Орлов Эрнест Дмитриевич,
кандидат филологических наук,
заведующий отделом «Дом-музей А.П. Чехова»
Государственного музея истории российской литературы
имени В.И. Даля
Москва, Россия.
e.d.orlov@goslitmuz.ru

Выставочные проекты ГМИРЛИ имени В.И. Даля к 200-летию А.Н. Островского в Москве и в Щелыкове

Межмузейный выставочный проект к 200-летию А.Н. Островского «Театр Островского. Контексты» открылся в день рождения А.Н. Островского 12 апреля 2023 года. Выставка в большей степени была посвящена не хронологическому отражению вех жизни писателя и драматурга, но осмыслению его образа как реформатора русского театра и изучению литературных связей между пьесами Островского и драматургией его предшественников, современников и последователей.

А.Н. Островский написал около пятидесяти драматических произведений, переводил пьесы Плавта, Сенеки, Сервантеса, Шекспира, Гольдони, планировал «перевести всего Мольера», оставил след в качестве первого председателя Общества русских драматических писателей и оперных композиторов и члена комиссии по пересмотру законоположений об Императорских театрах. Постановка творческого наследия Островского в широкой культурный контекст, где нашли место и знаменитые предшественники, и не менее знаменитые последователи — от Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, А.В. Сухово-Кобылина,

И.С. Тургенева, А.К. Толстого и Л.Н. Толстого до А.П. Чехова, — позволяет отчетливо увидеть значение драматурга для русского и мирового театра.

(Островскому-переводчику и литературным связям его драматургии был посвящен и второй проект — выставка «До Островского и после», которая открылась 20 августа 2023 г. в Музее-заповеднике А.Н. Островского «Щелыково»)

Выставка позволила выявить особенности драматургии А.Н. Островского и ее современного восприятия. Особый опыт музеефикации образного мира пьес Островского был призван подчеркнуть вневременную значимость и актуальность творчества драматурга. В пространстве выставки визуальное воплощение нашли многие символически наполненные образы произведений Островского: от грозы (соотносимой и с шекспировской бурей, и с чеховским звуком лопнувшей струны) до пеньков в пьесе «Лес».

Отдельные залы и разделы выставки были посвящены самым известным пьесам Островского и литературным параллелям с драматическими произведениями других эпох. Это — исторические драмы «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Василиса Мелентьева», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», а также объединенные темой превратностей любви пьесы «Гроза», «Снегурочка», «Бесприданница» и «Лес».

На выставке были представлены рукописи А.Н. Островского, издания его сочинений, личные вещи, фотографии, карикатуры и другие и материалы, позволяющие отразить широкий контекст общественной деятельности и творчества драматурга. Богатый изобразительный ряд позволил проиллюстрировать мир драматургии Островского — графика Б.М. Кустодиева («Гроза»), Ю.Л. Оболенской,

В.М. Кожина («Снегурочка»), Н.С. Гончаровой («Бесприданница») и многих художников разных эпох.

Разумовская Аида Геннадьевна,
доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы
Псковского государственного университета,
руководитель Научно-просветительского центра русского
языка и культуры имени профессора Е.А. Маймина,
Псков, Россия.
aida1@list.ru

Шаненкова Ольга Ивановна,
студентка Псковского государственного университета,
Псков, Россия.

Степина Валерия Олеговна
студентка Псковского государственного университета,
Псков, Россия.

Притяжение Островского: наследие классика в восприятии современной молодежи

Можно ли в наше время вызывать интерес молодежи к Островскому (и классике в целом) и какими путями? Выборочное анкетирование студентов и школьников региона подтвердило, что им знакомы только программные пьесы «Гроза» и «Бесприданница», мало известны фильмы и спектакли по произведениям драматурга. И все же опыт работы учителя Писковской школы Псковского района Н.А. Сверчковой убеждает, что, несмотря на сложность

понимания пьес Островского, десятиклассники находят к нему свой путь при создании на уроке и во внеурочное время учебных коммуникативных ситуаций, нацеленных на обучение смысловому, интерпретирующему чтению; велико значение авторитетного слова актера и особенно режиссера о важности произведения для современной реальности. Другим способом формирования «живого знания» об Островском могут стать творческие задания, предложенные учащимися 10 класса средней школы № 9 г. Великие Луки (учитель О.Н Соловьева.): создание афиши к пьесе или словесное описание человека, которого можно сегодня назвать «лучом света в темном царстве», написание отзыва о прочитанном, что развивает творческое понимание учащихся, формирует их читательскую культуру.

Приобщение к Островскому в вузе — другой уровень познания его наследия: не только в рамках истории классической литературы, но и через участие в таких внеучебных формах, как викторина, проект, литературный вечер. Особую возможность для погружения дает подготовка литературного вечера по творчеству драматурга (рук. — доцент Н.В. Цветкова), когда помимо углубления знаний о жизни и творчестве Островского студенты получают возможность непосредственно сопереживать героям, декламируя их монологи, слушая народные песни, музыку и романсы. Участие в подобных формах учит молодых людей духовной работе, воспитывает способность понимать и сочувствовать. Если будущие филологи и учителя литературы ищут ключ к разгадке человеческих характеров, и их подход к восприятию произведений приближен к профессиональному, то студентам направления Реклама и связи с общественностью ближе коммуникативные формы приобщения к классике. Такие виды

активности, как мастер-классы по актерскому мастерству, проведение театральной недели с модернизацией пьес драматурга, создание мобильного приложения или мобильной игры по произведениям Островского, создание книжного блога, проведение литературного квеста больше развивают навыки креативности, меньше — интеллектуальные, но сегодня, видимо, этот путь приобщения к литературе — через собственную творческую деятельность — становится оптимальным[33]. В процессе создания литературных игр активизируется читательское творчество в разных форматах. Причем в условиях коммуникационного бума решение прочитать книгу опирается в первую очередь на внутрипоколенческие, а не межпоколенческие связи.

Приобщение через театр — еще один путь развития интереса к драматургу. Молодежь хочет знать взгляд режиссера на произведения Островского с позиций современности, как, например, высказался руководитель театра «Пушкинская школа» В.Э. Рецептер: «Сейчас самое редкое и дорогое — доброта, сердечность, нежность. Мы все друг другу очень дороги. Никакими копейками и рублями это не оценивается. И Пушкин, и Островский учат нас душевной тонкости, настоящей русскости, учат родину любить». Интерес к драматургу сформируется там, где есть проводник в этот мир, — воодушевленный учитель, преподаватель, литературовед, режиссер.

---

[33] *Мотеюнайте И.В.* Чтение псковской и рижской молодежи // Российско-латвийские языковые и культурные связи в прошлом, настоящем и будущем: псковско-рижский контрапункт. Сб.статей / Под ред. Н.В. Большаковой и А.Г. Разумовской. Псков: ЛОГОС, 2019. С.137–145.

Приложение

Квест «ОстровСлов»

(разработка студентов 4 курса направление Реклама и связи с общественностью профиль Коммуникационные технологии Псковского государственного университета)

Описание квеста:

Цель квеста — в игровой форме углубить знания участников о биографии и творчестве А.Н. Островского, активизировать их познавательный интерес к драматургу, развить аналитические и творческие способности. Одновременно квест-игра способствует развитию коммуникативных качеств, учит участников работать в команде.

Целевая аудитория — студенты 1 курса, направление Педагогическое образование, профиль Русский язык и Литература Псковского государственного университета.

Квест состоялся 20 октября 2023 года. Продолжительность игры 1 час.

Квест включил в себя прохождение командами трех станций. Цель команд — пройти все станции и получить наибольшее количество баллов.

Перед началом квеста участники разделились на три команды, которые назвали себя «Колумб Замоскворечья», «Свои люди», «Луч света». Каждая команда получила маршрутный лист, где указана очередность посещения станций и записываются полученные командой баллы.

1-я станция

«Отгадай, найди, реши»

Развиваются логика, сообразительность, внимательность, кругозор.

Время выполнения заданий: 10 минут.

1 задание: перед участниками стоит задача разгадать 2 шифра. Им дается распечатка с заданием и один чистый лист, ведущий дает 3-4 минуты на то, чтобы команда дала свой ответ. За один отгаданный шифр команда получает 2 балла, за два отгаданных — 4 балла.

К этому заданию распечатан текст (без ответов):

1. Расшифруйте шифр, чтобы узнать название одного из первых произведений Островского.

Шифр:

19-6-14-6-11-15-1-33 12-1-18-20-10-15-1

Семейная картина (каждая буква заменена ее порядковым номером в алфавите)

2. Отгадайте газету, где была опубликована первая пьеса Островского.

Подсказка: Все буквы спешат на одну вперед.

Шифр: Нптлпгтлйк дпспетлпк мйтупл

Московский городской листок

2 задание: команде нужно найти ответы на вопросы в таблице из букв. Слова можно соединять влево, вправо, вниз и вверх.

К этому заданию распечатаны отдельно вопросы (без ответов) и отдельно таблица. Время выполнения задания: 3-4 минуты.

1. В каком городе происходит действие пьесы «Гроза»? (***Калинов***)

2. Кому из героев пьесы «Гроза» соответствует характеристика «часовщик-самоучка»? (***Кулигин***)

3. О каком герое так говорит Кудряш: *«Кто ж ему угодит, коли у него вся жизнь основана на ругательстве»?* (***Дикой***)

4. Кому принадлежит фраза: «*Делай что хочешь, только бы шито да крыто было*»? (***Варвара***)

5. Мать Бориса была… (***дворянка***)

О	**П**	**р**	**П**	**р**	**я**	**н**
Ж	**Л**	**д**	**В**	**о**	**а**	**к**
Н	**И**	**к**	**А**	**л**	**и**	**н**
Б	**Ш**	**у**	**Р**	**в**	**а**	**о**
В	**Е**	**л**	**З**	**а**	**р**	**в**
С	**Д**	**и**	**К**	**о**	**й**	**г**
Н	**У**	**Г**	**И**	**н**	**г**	**ц**

2-я станция

«Твори, чувствуй, играй»

Развиваются актерские способности, память, умение работать в команде.

Задание: команде нужно разыграть сцену из пьесы «Гроза», на подготовку чего дается 5 минут, выступление длится минуты 2. За выполнение задания каждая команда получает 5 баллов (5 баллов — если отыграно отлично, 4 — если были небольшие недочеты, 3 — если плохо отыграли, 2 — не получилось разыграть сцену, 1 — команда пыталась представить, но так и не представила сцену, 0 — если не пытались).

Время выполнения задания: 10 минут.

Команде выдается текст (распечатан на каждого участника команды):

Явление седьмое

Те же и Кулигин.

Кулигин. Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судией, который милосерднее вас! (Кладет на землю и убегает.)

Кабанов (бросается к Катерине). Катя! Катя!

Кабанова. Полно! Об ней и плакать-то грех!

Кабанов. Маменька, вы ее погубили! вы, вы, вы...

Кабанова. Что ты? Аль себя не помнишь! Забыл, с кем говоришь!

Кабанов. Вы ее погубили! Вы! Вы!

Кабанова (сыну). Ну, я с тобой дома поговорю. (Низко кланяется народу.) Спасибо вам, люди добрые, за вашу услугу!

Все кланяются.

Кабанов. Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться! (Падает на труп жены.)

Если остается время, команде предлагается «сыграть» природное явление «гроза». За попытку выполнить дополнительное задание команде добавляется 2 балла.

3-я станция

«Шляпа Островского»

Развиваются находчивость, сообразительность, память.

Задание: Игроки садятся вокруг стола и поочередно вытаскивают из шляпы записанные на бумажках названия пьес А.Н. Островского, заранее им не известные. Играют два человека — объясняющий и отгадывающий, остальные игроки

ждут своей очереди и слушают. Объясняющий игрок по команде ведущего достает из шляпы бумажку, читает написанное на ней название (про себя) и объясняет его отгадывающему игроку. При этом не должны использоваться слова, однокоренные загаданным. Отгадывающий игрок предлагает версии до тех пор, пока не назовет загаданное слово. За каждую пьесу команда получает 1 балл.

Время выполнения задания: 10 минут. Если участники не успевают отгадать все пьесы за 10 минут, то получают баллы только за угаданные.

Угадываются названия пьес Островского:

«Неожиданный случай»
«Утро молодого человека»
«Бедная невеста»
«Праздничный сон до обеда»
«Не сошлись характерами»
«Гроза»
«Старый друг лучше новых двух»
«Шутники»
«Горячее сердце»
«Бешеные деньги»
«Снегурочка»
«Поздняя любовь»
«Таланты и поклонники»
«Красавец мужчина»

4-я станция

Викторина для всех трех команд

Задание: необходимо ответить на вопросы викторины. Правильный ответ дает команде 2 балла.

Вопросы:

1. Назовите полное имя русского драматурга по фамилии Островский.

Ответ: *Александр Николаевич Островский*

2. В каком году родился Александр Островский?

*Если не отвечают, то ведущий сначала спрашивает, в каком веке. Тому, кто правильно ответил, ставят 1 балл, а затем дают варианты ответа в каком именно году.

a) 1812

b) 1823

c) 1825

Ответ*: c) 1823*

3. Какой награды был удостоен Александр Островский за свой вклад в русскую литературу и театр?

a) Нобелевская премия

b) Уваровская премия

c) Пушкинская премия

Ответ*: b) Уваровская премия*

4. Какую известную пьесу Островский написал в 1859 году, и она является одной из его самых значительных работ?

a) «Снегурочка»

b) «Волки и овцы»

c) «Гроза»

Ответ*: c) «Гроза»*

5. В каком российском городе родился Островский и провел большую часть своей жизни?

a) Москва

b) Санкт-Петербург

c) Воронеж

d) Вологда

Ответ: *a) Москва*

6. Какая тема была центральной в творчестве Островского?

a) Историческое прошлое

b) Общественная и социальная жизнь

c) Фантастика и приключения

***Ответ**: b) Общественная и социальная жизнь*

7. Какая из указанных пьес Островского является комедией?

a) «Бедность не порок»

b) «Без вины виноватые»

c) «Василиса Мелентьева»

***Ответ**: a) «Бедность не порок»*

8. Какой театральный режиссер высоко оценил творчество Островского: «Талант такой живой и животворящий, что творец мог бы на этом одном обогатить не одну литературу»?

a) Всеволод Мейерхольд

b) Георгий Товстоногов

c) Константин Станиславский

***Ответ**: c) Константин Станиславский*

9. Какой театр называют театром Островского?

a) МХТ (Московский художественный театр)

b) Малый театр

c) Александринский театр

***Ответ:** b) Малый театр*

В конце квест-игры подсчитываются баллы, выявляются и награждаются победители.

IX. Обзоры и рецензии

Беляев Николай Сергеевич,
кандидат педагогических наук,
старший научный сотрудник
Отдела Библиотеки Академии наук при ИРЛИ РАН,
Санкт-Петербург, Россия.
Belyaev_77@mail.ru

Проблема изучения влияния М.Ю. Лермонтова на творчество А.Н. Островского в трудах отечественных литературоведов: обзор опубликованных источников

Изучение взаимосвязей представителей разных направлений русской литературы — одна из самых актуальных тем отечественного литературоведения. Особый интерес представляют мало разработанные темы, среди которых присутствует проблема влияния произведений М.Ю. Лермонтова на творчество А.Н. Островского. Для наибольшей полноты раскрытия данного материала необходимо максимальное привлечение опубликованных источников, зафиксированных, прежде всего, в персональных библиографических указателях. Примечательно, что А.Н. Островский хорошо знал творчество М.Ю. Лермонтова. В сохранившейся части личного собрания писателя, ныне находящегося в библиотеке Пушкинского Дома, можно обнаружить несколько лермонтовских книг.

Первая публикация по заявленной в докладе теме, появлялась в 1852 г. В анонимной рецензии на пьесу «Бедная невеста», в четвертом номере «Отечественных записок», впервые анализируется сходство Мерича с Печориным. Заметно яснее представить это сравнение удалось Л. Семенову в монографии «Лермонтов на Кавказе» (Пятигорск, 1939).

С. Дурылин в книге «Герой нашего времени М.Ю. Лермонтова» (М., 1940) проводит четкую сравнительную нить между двумя этими образами. Наиболее точно и выразительно показал влияние романа Лермонтова на пьесу «Бедная невеста» литературовед В.Я. Лакшин. Особый вклад в исследование данной проблемы внесла А.И. Журавлева. Впервые она обратилась к этой теме в монографии «Русская драма и литературный процесс: от Гоголя до Чехова» (М., 1988). В 2012 году специально для издания «А.Н. Островский: энциклопедия», ее была подготовлена словарная статья «Лермонтов», где А.И. Журавлева смогла проанализировать отношение Островского к Лермонтову с точки зрения личности поэта и его творчества. В середине 2010-х гг. эта тема нашла свое продолжение в публикации двух авторов — Н.С. Ганцовской и Г.Д. Негановой «Частотные словари языка М.Ю. Лермонтова и А.Н. Островского: ландшафтная лексика» («Проблемы анализа художественного текста», М.; Петрозаводск, 2014).

Матвеева Инга Юрьевна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и искусства
Российского государственного института сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия.
inga.matveeva.spb@gmail.com

А.Н. Островский на страницах «Ежегодника Императорских театров»

К моменту возникновения «Ежегодника Императорских театров» творчество А.Н. Островского занимало существенное место в театральном репертуаре обеих столиц. Хроники театральных событий журнала информировали о новых и возобновленных постановках по пьесам Островского, о составе исполнителей. Разделы, посвященные премьерам, давали подробную характеристику спектаклей.

«Ежегодник Императорских театров» уделял особое внимание деятельности Островского в Обществе русских драматических писателей, в журнале были опубликованы записка драматурга «Об устройстве русского национального театра в Москве», «Проект устройства “Русского театра” в Москве» и обращение «К московскому обществу».

Материалы к биографии и воспоминания актеров и театральных деятелей о драматурге «Ежегодник императорских театров» начал публиковать во второй половине 1890-х гг.: здесь впервые опубликованы письма Островского к И.Ф. Горбунову, П.С. Федорову, Н.А. Кропачеву, А.А. Майкову, Д.В. Живокини с комментарием биографа

Н.П. Кашина, также впервые напечатан отрывок дневника Островского за 1867 г. и пересказ воспоминаний В.М. Минорского, друга драматурга.

В воспоминаниях актеров и театральных деятелей, лично знавших Островского, сформулировано значение его творчества для русской литературы. Актер М.И. Писарев называл Островского «корифеем родной литературы». Драматург П.М. Невежин выделял гуманистическое начало пьес Островского, в которых «как бы сильно автор не наносил удары по известному лицу, но никогда не забывал, что это "человек", у которого за самыми темными качествами, просвечивается нечто оправдывающее его…» (Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 6. С. 23).

В середине первого десятилетия XX в. характер издания изменился: кроме информационных справок статьи стали содержать оценки и развернутые комментарии к спектаклям. В это же время критики заговорили о перевороте, который произвела драматургия Островского на русской сцене. П.П. Гнедич, писатель, драматург и театральный деятель, сравнивал факт появления комедии «Не в свои сани не садись» в репертуаре русского театра с открытием Америки (Ежегодник императорских театров. Сезон 1905–1906. Приложение. С. 32). Именно тогда «впервые на сцене русского театра явилось ситцевое платье, — до сих пор иначе как в кисейных на сцену не выходили», — писал П.П. Гнедич (Там же. С. 33).

В «Ежегоднике императорских театров» опубликована речь М.П. Садовского, произнесенная в московском Малом театре в память 50-летия первого представления комедии «Не в свои сани не садись». Постановка комедии, по мысли актера, была началом «новой эры» для русской сцены, когда «правда, —

глубокая народная правда пришла на смену чужеземной лжи, и неподкрашенная простота заставила потускнеть мишурные блестки вычурности» (Ежегодник императорских театров. [1905]. Сезон 1902–1903. Московская драма. С. 199).

Театральный критик К. Арабажин, анализируя постановку Александринского театра «На всякого мудреца довольно простоты», обратил особое внимание на актерское исполнение пьесы, так как «нигде так ясно и так выразительно не обнаруживается значение актера и его творчества, как в постановках пьес Островского» (Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 4. С. 131). В издании публиковался обширный материал об актерах, исполнявших роли в пьесах Островского — П.М. Садовском, М.С. Щепкине, С.В. Васильеве, М.Г. Савиной, К.А. Варламове, Е.Н. Васильевой, О.О. Садовской, М.И. Писареве и др.

В последние годы существования издания театральные критики отмечали неугасающий интерес публики к пьесам Островского. Н.Н. Долгов, комментируя полемику, развернувшуюся вокруг драмы «Гроза» полвека назад, пришел к выводу, что именно современности, «когда литература так ярко отражает глубокие искания духа, … особенно дорога мечтательная, полная таинственной прелести, героиня “Грозы”» (Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 106), автор статьи отметил связь образа Катерины с лучшими произведениями новейшей лирики. Н.Е. Эфрос называл образ Катерины «высшей вершиной творчества» Островского (Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 1. С. 128) и упрекал Малый театр за отсутствие в его репертуаре этой пьесы.

В критических статьях начала XX в. «Ежегодника Императорских театров» была сформулирована задача нового театрального осмысления произведений драматурга.

Ю. Слонимская критически отзывалась о прочтении пьес Островского «по Добролюбову». Определения театра Островского как «бытового», «житейского» больше не удовлетворяли театральных деятелей, считавших, что «бытовая одежда Островского надолго заслонила от всех живую сущность его драмы» (Ежегодник императорских театров. 1915. С. 72), которая состоит в борении «вечных основных стихий человеческой души» (Там же. С. 62).

Анохина Юлия Юрьевна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Научной лаборатории
«Rossica: Русская литература в мировом культурном
контексте» ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
julia.ane@yandex.ru

«Центральная и фатальная фигура — свекровь»: к вопросу о восприятии женских образов А.Н. Островского в критике эпохи модернизма

Литературно-критическая и философская мысль Серебряного века, как известно, была холодна к творчеству А.Н. Островского. И хотя многие ключевые фигуры этой эпохи связывали драматургию Островского с началом собственных творческих исканий (Иннокентий Анненский, Андрей Белый, Василий Розанов), общим местом стало обозначение чуждости эстетическим программам модерна и творческого метода драматурга (Розанов), и его «художественного мира» (Юлий Айхенвальд, Амфитеатров). Женские образы драм Островского

не становились специальной темой литературно-критических и философско-публицистических высказываний авторов эпохи Серебряного века. Тем не менее, статьи, посвященные непосредственно «театру Островского», рецензии на постановки, а также работы, в которых рассматриваются отдельные аспекты истории русского театра, позволяют определить тенденции в восприятии героинь «темного царства». Об этих тенденциях идет речь в докладе.

Гальцова Елена Дмитриевна,
доктор филологических наук,
главный научный сотрудник Научной лаборатории
«Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте»
ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
galtsova05@mail.ru

Переводы пьес Островского на французский язык в эпоху «русской моды» (1880-е–1890-е гг.)

В центре доклада стоит вопрос о причинах неудач как с публикациями переводов пьес А.Н. Островского на французский язык, так и с постановками в эпоху бурного интереса к русской культуре в целом, проявившегося и культивировавшегося во Франции, начиная с 1880-х гг., и связанного, прежде всего, с книгой Эжена-Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» (1886). О «русской моде» в ироническом ключе говорил в 1886 г. молодой писатель Морис Баррес, называя имена Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого и предполагая, что

это явление окажется эфемерным, в чем ошибался, ибо «мода» эта просуществовала более века.

Напомним, что достаточно полный анализ рецепции творчества Островского во Франции был сделан в фундаментальной и ставшей уже «классической» статье Г.Р. Зингера и К.Г. Филоновой «Островский во Франции» (Литературное наследство. Т. 88: А.Н. Островский: новые материалы и исследования. Кн. 2. М.: Наука, 1976).

Интерес к пьесам Островского возникает во Франции еще в 1850-е гг., о чем есть свидетельство в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1853 г. Среди писем к И.А. Гончарову сохранилось письмо от А. Делаво, который в 1859 г. просит прислать ему текст «Воспитанницы» Островского. В 1862 г. Делаво встречается с Островским во Франции, однако перевод пьесы так и не был ни опубликован, ни сыгран на сцене. В начале 1870-х гг. переводчик Э. Дюран-Гревиль обращается к Тургеневу с просьбой о посредничестве в общении с Островским по поводу перевода «Грозы». Этот перевод был сделан Э. Дюран-Гревилем совместно с его женой, выступавшей под именем А. Гревиль: она переводила реплики Катерины. Тургенев принимал участие в правке этого перевода, однако напечатан он был только в 1889 г. (вместе с переводами произведений «В свои сани не садись» и «Снегурочка»), когда уже были опубликованы два других перевода этой пьесы, сделанные А. Ле Грелем в 1885 г. (опубликовано в Бельгии) и И. Павловским и О. Метенье, которым, удалось также добиться ее постановки на сцене театра Бомарше. И. Павловский и О. Метенье издали в 1889 г. сборник, посвященный «русской жизни», в который вошли «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Гроза» и «Василиса Мелентьева» А.Н. Островского: присутствие пьесы Толстого служило для

привлечения читателей, поскольку означенная пьеса шла с большим успехом в театре Антуана и переводчики надеялись на постановки пьес Островского там же, но этому не суждено было случиться. Представления «Грозы» в театре Бомарше в 1889 г. были провальными, как и премьера в 1893 г. «Василисы Мелентьевой». Отметим, что над переводом и постановкой этой пьесы еще в 1885 г. работали Е.Я. Вяземская и Э. Мишле, однако эти попытки так и не приведи к видимому результату.

Определенную роль в неудачах первых постановок Островского сыграл спектакль «Данишевы» по мелодраме Пьера Невского (псевдоним Пьера де Корвена-Круховского) и Дюма-сына, имевший огромный успех на в 1876 г. на сцене парижского театра Одеон, причем эта пьеса ставилась до 1899 г. Мелодрама была существенной переделкой «Воспитанницы», и, по всей очевидности именно в таком адаптированном виде лучше всего подходила для французской сцены. Можно предположить также, что интертекстуальная насыщенность пьес Островского, соотносимая как с великими классическими сочинениями (от античной драмы, до Шекспира, Кальдерона и французских классицистов), так и современной французской «хорошо сделанной пьесой (Дюма-сын, Скриб, Ожье и др.), а также и с малоизвестными французскими драматургами, которых переводил Островский (в перечне этих пьес мы ссылаемся на работу А.Н. Таганова[34]), мешали французскому зрителю и читателю понять специфику драматургии русского автора, в которой они вычитывали только банальный местный колорит.

[34] *Таганов А.Н.* Переводы-переделки французских пьес в творчестве А. Н. Островского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 11. С. 3288-3292. В статье упомянуты пьесы А. Делилиа и Ш. Ле Сенна «Добрый барин», А. де Лери «Рабство мужей», О. Фёйе «Деревня» и др.

Однако наиболее вероятной причиной этих неудач была именно «русская мода»: от пьес Островского ожидали или воплощения прекрасной и загадочной «русской души», или чрезвычайно страшного спектакля в духе «Власти тьмы», как раз ломающим миф о русской литературе, созданный Э.М. де Вогюэ в книге «Русский роман». Причем любопытно, что сам Вогюэ не видел противоречия между этими двумя смысловыми комплексами, но, очевидно, французский театр того времени, настроенный на непосредственный контакт со зрителем, не сразу смог уловить все нюансы смыслов и ценность пьес Островского. С другой стороны, любопытно, что одним из первых русских авторов, удостоившимся фундаментальной книги о его творчестве, оказался во Франции именно Островский: это книга Жюля Патуйе «Островский и его театр русских нравов», выпущенная в 1912 г.

Дмитриева Екатерина Евгеньевна
член-корреспондент Российской академии наук,
доктор филологических наук,
главный научный сотрудник
Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН,
Москва, Россия.
katiadmitrieva@mail.ru

Из чего рождается театр? Презентация специального номера журнала «La revue russe» (2021, № 56) «De tout faire théâtre», посвященного Александру Островскому[35]

Специальный номер известного славистического журнала «La revue russe», посвященный А.Н. Островскому, заполняет почти вековую лакуну в истории изучения наследия русского драматурга во Франции и служит некоторым укором нашим историкам литературы и театроведам. И действительно, последние монографии, посвященные творчеству Островского, выходили в России в 1970–1980-е гг. («А.Н. Островский — комедиограф», 1981 и «Театр А.Н. Островского: Книга для учителя», 1986 А.И. Журавлевой, «Александр Николаевич Островский», 1976, 2-е изд. — 1982 В.Я. Лакшина). Что касается первого и единственного серьезного исследования Островского во Франции, то было оно издано в 1912 г. (монография Жюля Патуйе). И это — несмотря на многочисленные театральные постановки пьес Островского, его переводы на французский язык. «Великий недооцененный русской культуры» называет

[35] De tout faire théâtre. Alexandre Ostrovski (1823-1886). Etudes réunies sous la direction d`Hélène Henry-Safier: La REVUE RUSSE. Paris: Institut d`Etudes slaves, 2021, № 56.

его Элен Анри-Сафье, составитель номера и автор вступительной к нему статьи.

Своеобразным оммажем исследователям былых времен стала публикация в номере фрагментов из работ А.И. Журавлевой в переводе на французский язык («Александр Островский, драматург и человек театра»). Эпиграфом к ней послужили слова самого Островского: «Национальный театр есть признак совершеннолетия нации так же, как академии, университеты, музеи». Одновременно слово было предоставлено и первооткрывателю Островского во Франции профессору Лионского университета Ж. Патуйе, автору 500-страничной докторской диссертации. Это он, благодаря дочери Островского, получил доступ к его библиотеке и изучил творчество драматурга в таких деталях и подробностях, которые не имели — ни тогда, ни в последующие времена – аналогов в русской критике. Как показала О.Н. Купцова в предваряющей публикацию статье, исследование Патуйе в 1910–1920-е гг. стало одним из наиболее обсуждаемых текстов в среде русских критиков, которые откликались на него в том числе и для того, чтобы реанимировать угасший к тому времени интерес к Островскому.

Еще одной «археологической» составляющей номера стала статья «Жизнь и творчество Островского» Эмиля Дюран-Гревиля, художественного критика и, по совместительству, метеоролога, преподававшего на Высших женских курсах в Петербурге. Когда-то она выполняла функцию предисловия к французскому изданию пьес Островского. А сегодня позволяет дополнительно понять, каким виделся Островский французскому читателю последних десятилетий XIX в.

Присутствуют в номере и статьи (публикации) пропедевтического свойства — предназначенные, конечно же, в

первую очередь для французского читателя: «Жизнь и творчество Александра Островского», своего рода краткая летопись жизни драматурга, и «Перечень пьес Островского», составленный Э. Анри-Сафье, который для русского читателя может быть интересен как источник сведений о разных возможностях перевода заглавий пьес-пословиц на французский язык.

Центральной «интригой» рецензируемого номера стал вопрос о «русскости» или, напротив, европейском масштабе пьес Островского. Для А. Журавлевой истоки драмы Островского — народные, и сам он — прежде всего выразитель русского мира. В этом она солидарна с Патуйе, пытавшегося преодолеть взгляд французских критиков на русские драмы как на переделки пьес Скриба, Дюма-сына и проч. Мари-Кристин Отан-Матье в статье «Александр Островский — реформатор русской сцены» и вовсе увидела в Островском драматурга, сумевшего «отрезать театр от иностранного влияния, создав сугубо национальный репертуар». Последнему во многом способствовала практика дорежиссерского театра, существовавшая на сцене при жизни драматурга («режиссерские» функции брал на себя тогда сам текст театральной пьесы).

В качестве оппонента данной точки зрения выступила О.Н. Купцова: предпринятое ею новое изучение маргиналий в книгах из библиотеки Островского (хранится ныне в ИРЛИ РАН — Пушкинский Дом) позволило утверждать: Островский был не только хорошо знаком с произведениями мировой драматургии, но и во многом сознательно учитывал западный опыт, создавая собственные пьесы. Как в наибольшей степени насыщенные литературными и театральными реминисценциями были рассмотрены исследовательницей

пьесы «Снегурочка» и «Лес». Последняя пьеса суть зашифрованная в драматической форме история русского и европейского театра.

Тему продолжила театровед Мария Миловзорова (статья «Французская интрига в пьесах Островского»), проследившая связь комедий Островского, особенно 1870–1880-х гг. с пьесами Лабиша, Скриба, Ожье и Сарду.

Связь Островского с европейским театром, но иного рода — когда уже сам русский драматург становился источником квазифранцузской пьесы, обнаружила Э. Анри в мелодраме, пользовавшейся колоссальным успехом во Франции в 1870-е гг. Мелодрама же эта оказалась свободным, для французского зрителя улучшенным переводом драмы «Воспитанница» (статья «Эпизод рецепции Островского в Париже: “Данишевы”, мелодрама в русском стиле (1876)».

Еще одна «интрига» специального номера «La Revue russe» — желание уйти от стереотипов в осмыслении пьес Островского. Начало этой тенденции было положено на самом деле уже в труде Патуйе, особо ополчившегося в свое время на тезис Добролюбова о пресловутом «темном царстве». Публикацию фрагментов дискуссии с Добролюбовым «органического критика» Аполлона Григорьева в пору появления драмы «Гроза», равно как и полузабытых ныне статей А.В. Луначарского 1923 г., в которых он пытался заново прочитать Островского, пройдя между Сциллой и Харибдой академического и левого искусства, предваряют размышления Элен Анри.

Другой текст, вырастающий из полемики с формулой «луч света в темном царстве» — статья «Маленькое путешествие в темное царство» преподавателя Национального института восточных языков и культур Катрин Гери. Автор провокативно

утверждает: да, темное царство, действительно, в драме есть. Но это вовсе не мир купеческий, это — женская сексуальность Катерины, страх пола и его, несущего наказание, проклятия. Оптика эта позволяет автору поставить «Грозу» и ее героиню в один ряд с «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова.

В разделе «Люди, географические названия, языки» опубликованы: статья Елены Созиной «Русская Азия в творчестве Островского», вписывающая драматургию Островского в историю русского азиатизма; а также статьи «Скрытый фольклоризм Александра Островского. О театральной пьесе “Снегурочка”» Анны Некрыловой и «Поэзия природы и любви в драматической поэме Островского “Снегурочка”» Клары Шарафадиной. Расшифровка символического значения цветов, из которых сплетен венок Снегурочки в самой загадочной сцене четвертого действия (сцене встречи матери Весны и ее дочери), позволяет К. Шарафадиной интерпретировать сцену как род инициации героини в мир любовной страсти[36].

---

[36] Ср.:
Зорь весенних цвет душистый
Белизну твоих ланит,
Белый ландыш, ландыш чистый
Томной негой озарит.
Барской спеси бархат алый
Опушит твои уста,
Даст улыбку цветик малый —
Незабудка-красота.
Роза розой заалеет
На груди и на плечах,
Василечек засинеет
И просветится в очах.
Кашки мед из уст польется

В мир поэтики Островского погружают читателя журнала последние опубликованные в нем тексты. Роль пословиц в пьесах Островского и в их названиях, перерастающую задание создать атмосферу русскости, исследует преподаватель Сорбонны Стефан Вьейар. Пословица интерпретируется им еще и как «дискурсивный акт», позволяющей автору создавать текст, риторика которого позволяет множество почти исключающих друг друга интерпретаций.

О роли слова как особой власти, более серьезной, чем власть денег, пишет в своей работе «Приятные собеседники и прирожденные филологи в пьесах Островского» Николай Капустин. В фокусе его внимания — пьеса «Таланты и поклонники», в которой языковая стратегия богатого помещика Великатова становится наиболее эффективным инструментом воздействия на окружающих, определяя судьбы людей.

Последний раздел номера посвящен театральной и кинематографической рецепции Островского: двум его «Бесприданницам» в версиях Я. Протазанова и Э. Рязанова (обзор Нины Дымшиц). Более теоретическим, нежели практическим вопросом задается Паскаль Мелани в статье «Островский в оперном искусстве»: можно ли и, если да, то как транспонировать реалистически воссозданный мир Островского в абсолютно условный мир музыкальной оперы.

Чарованием ума,

Незаметно проберется

В душу липкая Дрема.

Мак сердечко отуманит… (*Островский А.Н.* Стихотворные драмы. Л.: Сов. Писатель, 1961. С. 692-693).

Что сказать в завершение? Разве только выразить надежду, что проводимая ныне конференция, посвященная юбилею нашего любимого драматурга, станет новым импульсом размышлений о нем, новых о нем книг и специальных выпусков журналов.

Художественный мир А. Н. Островского.
Литература и театр, традиции и новаторство:
к 200-летию со дня рождения писателя
Тезисы
Москва
ИМЛИ РАН
2023

При поддержке Фонда «История отечества»
(договор №22/2023/ФП-ММ от 26 апреля 2023 г.)

РОССИЙСКОЕ
ИСТОРИЧЕСКОЕ
ОБЩЕСТВО

Подписано в печать 30.11.2023. Формат 60x84 $^1/_{16}$.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Печ. л.11,04
Тираж 100 экз. Заказ № 34
Отпечатано в типографии ООО «Альпен-Принт»
с готового оригинал-макета.
г. Москва, Электролитный проезд, 3А, с.2.

ISBN 978-5-6050293-2-8