

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ДЫМОВА Полина Сергеевна
Выпускная квалификационная работа
Амплуа как перманентная проблема творчества А.Н. Островского

Уровень образования: бакалавриат
Направление 45.03.01 «Филология»
Основная образовательная программа СВ.5036 «Отечественная филология
(Русский язык и литература)»

Научный руководитель:
профессор, кандидат филологических наук
Отрадин Михаил Васильевич

Рецензент:
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Калинина Надежда Викторовна

Санкт-Петербург
2022

Оглавление

Введение.....	2
ГЛАВА 1. Проблема амплуа. История вопроса.....	5
1.1. Истоки амплуа.....	5
1.2. Амплуа во времена театра Актера.....	10
1.3. Режиссерский театр и амплуа.....	13
ГЛАВА 2. А.Н. Островский и система амплуа.....	17
2.1. Теоретические взгляды драматурга.....	17
2.2. Комедия «Свои люди сочтемся»(1850).....	20
2.3. «Бедность не порок» (1854).....	27
2.4. «Доходное место» (1857).....	35
2.5. «На всякого мудреца довольно простоты» (1868).....	43
2.6. «Горячее сердце» (1869).....	53
2.7. «Волки и овцы» (1875).....	63
2.8. Психологическая драма «Бесприданница»(1878).....	70
Заключение.....	84
Список использованной литературы.....	86

Введение

Данная работа посвящена преломлению в творческом сознании А.Н. Островского системы амплуа — одного из важнейших и наиболее устойчивых в профессиональной театральной практике средств характеристики и типизации.

Актуальность исследования. Обращаясь к тому или иному виду искусства, можно обнаружить «специальные» и — на первый взгляд — довольно узкие категории, которые являются важнейшими механизмами творческого процесса. Изучение подобных феноменов представляется плодотворным, поскольку позволяет наиболее полно раскрыть авторский замысел, а также проследить диалог с традицией предшествующих культурных эпох. В круг подобных явлений, на наш взгляд, входит система театральных амплуа.

Амплуа на протяжении значительного отрезка истории русского профессионального драматического театра, в том числе в так называемую «эпоху Островского», была не переменным элементом, организационным механизмом театра. Такое пограничное положение категории амплуа, применяющейся и в сфере театрального искусства, и в литературе, повлекло за собой необходимость применения в данном исследовании междисциплинарного подхода, методик разных гуманитарных наук.

В целях создания объемной картины анализируемого явления в качестве **объекта** исследования выбраны следующие пьесы Островского: «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Волки и овцы» и «Бесприданница». **Предметом** исследования является система амплуа и ее применение в творчестве драматурга.

Цель данной работы заключается в том, чтобы определить значение системы амплуа для Островского как художника, выявить функционирование данной категории в сознании драматурга и в его драматургии.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- проследить историю бытования системы амплуа в театральной мысли, показать разноголосицу взглядов на это явление театральной жизни, проблемный характер этого феномена;
- рассмотреть взгляды Островского на проблему сценического амплуа;
- раскрыть специфику функционирования системы амплуа на материале пьес разных жанров и периодов в творчестве Островского.

Научная новизна предлагаемого исследования обусловлена тем, что в науке отсутствуют обобщающие работы по данной проблеме. Ценными для осмысления феномена и истории амплуа оказались диссертации А.Н. Голубовского и Н.В. Пахомовой, подходы к изучению данной проблемы Ю.М. Барбоя, работа о генезисе режиссуры С.В. Владимирова, а также актерские мемуары. Много интересных выводов об использовании амплуа Островским содержится в трудах А.И. Журавлевой.

ГЛАВА 1. Проблема амплуа. История вопроса.

1.1. Истоки амплуа.

Понимание категории «амплуа», соответствующее состоянию современной театральной мысли, отражено в определении Большого энциклопедического словаря: «Амплуа — относительно устойчивые типы театральных ролей, соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера: трагик, комик. Герой-любовник, субретка, инженер, травести, простаки, резонер и др.»¹. Иными словами, амплуа выступает своеобразным средством типизации в театре.

Понятие «амплуа» переключалось и в область художественной литературы, где с течением времени все более отходило от штампов. Перечень амплуа все более расширяется, становится более разнообразным. Более того, стирается знак тождества между понятиями «роль» и «амплуа». По мере совершения художественных открытий герои драмы все более индивидуализируются. Персонаж, на сцене представленный некоторой ролью, начинает соотноситься с соответствующим ему амплуа примерно так же, как теоретический жанровый канон со своей конкретной реализацией — литературным произведением.

В зарождении понятия «амплуа» можно усмотреть глубинные связи, которые несомненно существуют между типологией этой системы и психологическими и социально-психологическими процессами, происходящими в личности, с закономерностями рецепции людей друг другом. Индивиду генетически свойственно стремление классифицировать все явления окружающего мира, в том числе и человеческий материал, с которым он как член социума встречается в повседневной жизни. Каждая встреча с новым человеком запускает механизм формирования первого впечатления, и это явление можно рассматривать как параллельное «процессу узнавания», который происходит при восприятии артиста на сцене зрителем.

Психологами было замечено, что одним из факторов, обуславливающих оценку индивидом других людей, является его понятие о структурной организации личности, представлением о том, какие черты в ней соответствуют тем или иным качествам. Это положение еще раз подтверждает, что система амплуа своими корнями уходит глубоко в психологию личности. Амплуа представляет собой более или менее строгую и стройную классификацию, составные части которой тесно связаны между собой, и присутствие какой-либо одной черты обуславливает и наличие

¹Большой энциклопедический словарь / Гл. ред.: Прохоров А.М.. - 2-е изд., перераб. и доп. - М., С.-Пб.: Большая Рос. Энцикл., Норинт, 1997. С. 46.

другой. Подтверждение этой мысли можно найти, если обратиться, например, к теоретическим построениям Вс. Э. Мейерхольда, к его «таблицам амплуа», о которых будет подробнее сказано ниже.

Однако простой перенос схематических типологий из психологии и психиатрии в театральную сферу не может считаться убедительным, поскольку повлек бы за собой необходимость рассматривать амплуа как застывшую и четко определенную классификацию. Принципиальная подвижность система амплуа и иерархии внутри нее, как представляется, определяется тем, что амплуа не просто характеризует личность актера как набор психологических и физических данных, которые эволюционируют довольно медленно, но и является отражением теории человеческой личности, которая была подробно разработана психологией как дисциплиной.

Бытование проблемы актерского амплуа в профессиональной театральной мысли отмечено яркой историей, в ходе которой амплуа неоднократно оценивалось критически как препятствующее развитию драматургии. В каждую историческую эпоху высказывалось различное отношение к системе амплуа, ее пытались видоизменить или сломать актеры и режиссеры, однако данная категория оказалась исторически устойчивой. В настоящее время теория драмы еще не выработала равнозначного инвариантного понятия, которое могло бы использоваться для характеристики индивидуальных данных исполнителя роли.

Существуют диаметрально противоположные точки зрения современных теоретиков драмы на феномен театрального амплуа. Такие исследователи, как Ю.М. Барбой, С.И. Цимбалова и другие считают, что соответствие актера роли, а роли актеру имманентно драматическому искусству и является неотъемлемой частью театрального процесса. Другие же отказываются применять понятие амплуа по отношению к режиссерскому театру, однако не отрицают существование актерского диапазона, творческой направленности.

Как убедительно показала в своей диссертации Н.В. Пахомова, на протяжении истории существования феномена амплуа проявляется в «триединстве» составных частей: «Роль как драматургический персонаж, Роль как сценическое воплощение (куда входит способ существования на сцене), Актер как исполнитель той или иной роли, вернее, тех или иных ролей»².

Среди многообразия функций системы амплуа главными предстают три (по Пахомовой): «культурно-нормативная, профессионально-нормативная и

²Пахомова Н.В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре: : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1990. С. 5.

социально-организационную»³. Первая обеспечивает «связь между театром, исполнительским искусством актера и теми ожиданиями, с которыми к театру обращается общество», а также динамичность системы амплуа, непостоянство иерархии внутри нее и «амплуа-творчество». В каждую новую культурную и временную эпоху преобладает то или иное амплуа. Профессионально-нормативная функция отражает «этические и технические нормы актерской профессии, устанавливают место актера в творческом коллективе и меру его вклада в общее дело». Система амплуа также выступала средством формирования труппы и распределения ролей, устанавливала взаимоотношения между актером и вышестоящими органами, то есть выполняла социально-организационную функцию.

Система амплуа, генетически связанная с восточным театром маски, зародилась в XVII веке к эпоху классицизма, в тот момент, когда начали создаваться постоянные труппы и возникла идея репертуара. По Н.В. Пахомовой, «основными предпосылками возникновения системы амплуа являлась схематизация образов в классицистической драматургии, с одной стороны, и представление об ограниченных задачах и возможностях актера, с другой»⁴.

В классицистическом театре основная идейная нагрузка придавалась тексту. Актер воспринимался лишь рупором авторских идей, одним из механизмов спектакля с четко отведенным ему местом, что определило представление о второстепенной роли актерского искусства, а одновременно и способ сценического существования. На наш взгляд, именно относительная схематичность характеристик послужила основой для возникновения системы амплуа, которая заложена в самой специфике драмы как рода литературы. В.М. Волькенштейн в своем труде «Драматургия» очень точно подметил: «Характеристика в драме по сравнению с романом схематична. Роман пухлый; драма емкая как всякая схема, поэтому ее относительно схематические «роли» вмещают в себя множество вариантов актерской игры»⁵.

В эпоху классицизма решающее значение придавалось соотнесенности внешних данных актера: возраста, роста, голоса, морфологии, внешности с типом роли, что определяло невозможность смены амплуа.

Один из известных представителей театральной культуры первой половины девятнадцатого столетия П.А. Каратыгин отмечал строгость регламентации сценического искусства эпохи классицизма: «В старину, на всех европейских театрах, каждый из артистов, составлявших труппу, имел свое так

³Там же.

⁴Там же.

⁵Волькенштейн В.М. Драматургия. - М.: Сов. писатель, 1960. С. 118.

называемое амплуа, т.е. занимал роли, принадлежавшие ему по физическим его средствам, по его годам и таланту. Актер, или актриса, например, занимающие трагические или драматические роли, никогда не брали на себя исполнения комических ролей, и наоборот»⁶. Амплуа — определенный и устойчивый род игры театрального актера - в классицистический период структурировало спектакль и труппу и имело свое место в иерархии.

Список классицистических амплуа был ограничен, реализовывался в каждом спектакле. Свобода выбора репертуара напрямую зависела от наличия в труппе артистов всех амплуа, и таким образом «в XVIII веке амплуа задавали и количественный и качественный состав труппы»⁷. О составе труппы в это время можно судить по документу, составленному в 1766 году кабинет-министром и главным членом дворцовой канцелярии И.П. Елагиным по поручению Екатерины II. Полное название этого документа - «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям, також и сколько в год, и на что именно для спектаклей полагается суммы»⁸. Два раздела «Стата» посвящены французской и русской труппам, состоявшим из 18 человек. Согласно документу, список мужских амплуа в труппе Российского драматического театра включает первого, второго и третьего комического и трагического любовника, пер-нобля, пер-комика, крестьянина, первого и второго слугу, резонера, подьячего, два конфиданта. В перечень женских амплуа входили первая и вторая трагическая и комическая любовница, первая и вторая служанка, старуха и две конфидантки.

Амплуа также устанавливало за артистом определенное место в актерском пространстве, определяло статус среди коллег и квалифицировало уровень его мастерства. Исполнители так называемых «первых амплуа», которые считались более сложными, пользовались большим почетом и уважением и — следовательно — получали более высокое жалование, что также отражается в «Стате» Елагина.

Владение амплуа существенно ускоряло работу актера и репетиционный процесс, позволяло готовить новые роли за одну или — максимум — десять репетиций. Подобный «кустарный» способ театрального делопроизводства, с которым так боролись режиссеры начиная со Станиславского, позволяло ставить десятки пьес за сезон. Таким образом, система амплуа, с одной стороны, помогала совершенствовать актерское мастерство, облегчало овладение профессией, а с другой — амплуа в качестве театрального

⁶Каратыгин П.А. Записки: В 2 Т. - Л., 1970. - 327 с.

⁷Пахомова Н.В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1990. С. 6.

⁸Байнова Т.С. Елагин «Стат». Реформы театрального дела 1766 г. и их влияние на балетную труппу. // Вестник АРБ 2008 №2 (20). С. 159-175.

училища способствовала формированию штампов. Не последнее значение имели талант и желание артиста подходить к исполнению роли творчески.

Амплуа кроме всего прочего исполняло роль «театральной школы» для начинающих артистов. Исходя из внешних данных актера за ним закреплялся узко специализированный круг ролей, в рамках которых его готовили к выступлению на сцене. Интересно в этой связи привести мысль В.М. Волькенштейна: «<...> распределение по амплуа интересовало не столько драматургов, сколько актеров, стремившихся дать более или менее вразумительное определение своему сценическому типу»⁹.

Вслед за Ю.М. Лотманом¹⁰ конец XVIII — начало XIX века принято рассматривать как эпоху театрализованную, для которой была характерна семиотичность поведения личности. Театральность выявляются в данный период в самой действительности, является «свойством жизни» (Ю.М. Барбой)¹¹, а «формы жизненного поведения определяют поведение сценическое». Поведение человека XVIII века отличала ритуальность бытовых действий. Член общества выбирал себе определенный «тип поведения», который был подобен театральному амплуа. По Лотману, повышенной знаковостью была отмечена дворянская культура, доминировавшая в данный период.

Сценическим романтизмом была усвоена система амплуа вместе с ее иерархичностью, делением ролей на главные и второстепенные, «низкие» и «высокие», даже несмотря на то, что новое направление в искусстве выдвинуло на передний план личность с ее исключительным мироощущением. Первостепенным все еще оставалось соответствие внешних данных актера его роли, что не столь строго, как в классицистическом периоде, но все еще существенно затрудняло возможность смены амплуа. Кроме того, в романтическую эпоху происходило устранение устаревших амплуа и создание новых. Так, исчезло амплуа подъячего, появились роли царей в трагедиях, петиметра (светского молодого человека), простака, фата, кокетки, инженю.

Именно в эпоху романтизма начала ощущаться необходимость введения в драму такого героя, который будучи выразителем авторской позиции, в то же время мог бы восприниматься читательским или зрительским представителем. Довольно ходульный образ героя-резонера, пережиток века рационализма, олицетворявший абстрактную истину, надвременной разум, не мог представлять современника читателей, вызвать живого сочувствия, а потому перестал отвечать требованиям времени. Напомним, что в эту эпоху

⁹ Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1960. С. 127.

¹⁰ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. - СПб, 2002. - 544 С.

¹¹ Барбой Ю.М. К теории театра. - СПб: СПбГАТИ, 2008. - 237 с.

происходит сближение с драмой и переживающей свой расцвет лирической поэзии, которая, транслируя сознание автора или героя, в то же время переживается как непосредственное выражение чувств и мыслей воспринимающего ее субъекта. Рецепция драмы и лирической поэзии происходит по аналогичной модели, и объясняется это схожестью природы героев лирики и драмы.

1.1.2. Амплуа во времена театра Актера

В научной традиции за русским драматическим театром XIX века закрепилось определение театр Актера. Это значит, что организующими в структуре функционирования театра являются отношения между актером и его ролью. Категория амплуа таким образом предстает средством классификации и описания отношений «актер-сценическая роль». Указание на связь между двумя главными величинами спектакля усматривается в переводе слова: французское *emploi*, как показывает Ю.М. Барбой, объединяет понятия «применение» и «роль»: «Если <...> просто присоединиться к общей точке зрения, согласно которой амплуа объединяет между собой однотипные роли, то есть — для начала же — пойти от типа роли, следующий шаг все равно окажется неизбежным: актер «применяется» к этому типу и тогда может занять в труппе соответствующее амплуа. Амплуа актера и амплуа роли — понятия одинаково содержательные, и актеры делят между собою роли по тем же признакам, что делятся сами роли». «Амплуа есть система. И амплуа роли, и амплуа актера. В обоих случаях и в соответствии с одним и тем же законом оно состоит как минимум из двух частей. Есть часть, отвечающая за типовые характеристики, и есть — ведающая индивидуальными. <...> Амплуа и по существу и по форме двулико, и каждое лицо без другого не просто невозможно — смысл любого из них открывается в своей полноте лишь тогда, когда оно вошло в отношения с другим лицом»¹².

С последовательным переходом к эпохе реализма появляется стремление раскрыть творческий потенциал исполнителя роли, превращение актера в сотворца спектакля наряду с драматургом. Артист должен был стать полноправным интерпретатором драматургического материала. На сцену начала XIX столетия приходят новые, отличные от классицистических, типы и критерии для классификации амплуа. В это время А.С. Грибоедов создает образ высокого героя из дворян, человека эпохи в своей реалистической комедии «Горе от ума» (1825). В комедии Грибоедова уже нет авторского комментирования героя, характерного для пьес более раннего времени.

¹²Там же.

Фактурная насыщенность образа «героя во фраке» позволила ему закрепиться в культурной памяти в качестве образца, вне зависимости от установки — развенчания (как в «Ревизоре» Гоголя) или следования этому эталону. Именно в облике высокого героя проявился личностный характер русской культуры нового времени.

Драматургия данного периода выдвинула принципиально новый род ролей, в которых индивидуальное и типическое сосуществовали в неразрывном единстве. Возникшая идея характера — сложного и несводимого к одному свойству комплекса личностных черт¹³ - подрывала основы системы амплуа. Теперь артист вместо канонизированного героя создавал в каждой отдельной роли особый и неповторимый образ, он получил право проявить себя, по-своему прочесть персонажа и привнести в него индивидуальные черты, релевантные с точки зрения его творческого видения. Примечательны слова В.Г. Белинского о том, что артист реалистического театра - уже «не помощник автора, но соперник его в создании роли»¹⁴. Однако и в это время актерско-ролевое двуединство не было утрачено полностью, а лишь пережило трансформацию. По замечанию Н.В. Пахомовой, сценический реализм «изменил критерии типологии ролей, но неизменным оставалось содержание категории амплуа: связь между неким классом ролей и возможностям (шире — творческими, уже — психофизическими) артиста»¹⁵.

Специфику нового понимания феномена актерского амплуа наглядно иллюстрируют слова исследователя С.В. Владимирова: «Амплуа в данном случае обозначает программный для актера социально-нравственный характер, который предопределяется внутренними, идейными побуждениями, хотя и не вопреки данным актера, его сценическим средствам»¹⁶. Таким образом, в исполняемой артистом группе ролей есть доминанта, которая и позволяет отнести его к определенному амплуа. Даже у таких мастеров, как А.Е. Мартынов (1816-1860), В.В. Самойлова (1824-1880), В. В. Самойлов (1812-1887) и др., при всем многообразии исполняемых ими ролей можно выявить преобладающий тип.

В середине XIX столетия на смену культуре дворянско-аристократической приходит культура демократических, разночинных кругов, которая повлекла за собой отказ от знакового типа поведения. В литературе перелома на пьедестал героя времени восходит новый персонаж - Базаров, который

¹³Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. — М., Изд-во МГУ, 1988 — 198 с.

¹⁴Белинский В.Г. Петровский театр. Полн. Собр. Соч.: В 13 Т. - М., 1952. Т. 2. С. 528.

¹⁵Пахомова Н.В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1990. С. 9.

¹⁶Владимиров С.В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. - Л., 1976. С. 30.

полемизирует со всеми сферами культуры и идеологии дворянства. Персонаж Тургенева последовательно выстроен как антитетичный образ «героя во фраке». В романе «Отцы и дети» (1862) создает очень фактурный образ героя, породивший оживленные дискуссии в критике.

На период бытования новой культуры приходится размывание границ системы амплуа и пересмотр содержательной и функциональной наполненности данной категории. В 70-90-е годы появляются новые подразделения амплуа, сдвигаются акценты в иерархии системы: «Появились амплуа рубашечных любовников и бытовых актрис, злодеев и подлецов, нервных ролей (неврастеников), ролей с надрывом, светских и несветских ролей, костюмных ролей, трагедии, коковок, ибсеновских идейных ролей, ролей Островского, Гауптмана, Достоевского и проч.»¹⁷.

Изменения в понимании амплуа актера отмечаются в речах и сценических образах видных театральных деятелей, представителей сценического реализма второй половины столетия, в частности — М.И. Писарева, В.Н. Давыдова, В.Н. Андреева-Бурлака и др. В их высказываниях и подходах к исполнению ролей можно заметить отрицание четких границ между различными амплуа, для определения которых важно учитывать не только внешние характеристики исполнителя роли, но и его психофизические, нравственные свойства. В воспоминаниях коллеги Андреева-Бурлака А. Я. Гламы-Мещерской (1859-1942) охарактеризован необычайно широкий диапазон творческого дарования актера и принципиальная несводимость его творчества к ролям какого бы то ни было амплуа: «Для таланта Бурлака никаких амплуа не существовало. Его таланту были тесны узкие театральные рамки. У него было свое собственное амплуа. По существу он был комиком, но комиком особенным: с сильным уклоном к трагизму»¹⁸.

Условно обозначаемая «эпоха Островского», границы которой обрамляются, с одной стороны, «мрачным семилетием», а с другой — реакцией, наступившей после убийства Александра II, оказалась для русской сцены важнейшим рубежом, знаменем наступления «периода характеров», но в то же время уникальным временем господства характеров типических. Герои, создаваемые драматургами этого периода — В.А. Соллогуба, А.А. Потехина, И.Е. Чернышева, Д.В. Аверкиева, Н.Я. Соловьева, П.М. Неvejeина и др., все еще прочно связаны с амплуа, полностью укладываются в четкие характеристики. Сам же Островский в значительной степени углубил и расширил возможности традиционной техники драмы, о чем подробнее будет сказано ниже. Подобное взаимное переплетение индивидуального и

¹⁷Станиславский К.С. Собр. Соч.: В 9 т. - М., 1993. Т. 2. С. 140.

¹⁸Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. - М.- Л., 1937.С. 148-149.

типového одновременно можно рассматривать и как торжество системы амплуа, и как примету наступления высокого реализма.

Тема данной работы не претендует на полноту описания и не предполагает продвижения в эпоху режиссерского театра, поэтому мы лишь конспективно обозначим основные процессы данного периода развития драматургического искусства. Приход на русскую сцену новой эстетики, становление и укрепление позиций Театра Режиссера, повлек за собой фундаментальный пересмотр отношения к феномену амплуа.

1.3. Режиссерский театр и амплуа

Новая драматургия во главе с создателями Художественного театра вновь поставила проблему интерпретации драматургического произведения, но уже в ином измерении. В режиссерском театре решающей становится трактовка, которая теперь воспринимается посредником между текстом пьесы и ее реализацией — постановкой на сцене. У интерпретации появляется автор — режиссер, от художественного видения которого зависит взгляд на драматургический материал, инсценировку и — во многом — репертуар. Отныне отдельно взятая роль в пьесе не может быть типологизирована: она перестает существовать автономно от отношения к ней автора-режиссера, который пропускает через свое сознание систему персонажей и комплекс их связей. Таким образом, каждый режиссер оказывается вправе представить собственную типологию ролей.

Театр Режиссера пересматривает прежде существовавший способ соотношения Актер-Роль, можно сказать, даже утверждает необходимость в таком сопоставлении, вопреки распространенному мнению о полном отказе от ориентации на систему амплуа на рубеже XIX-XX веков. Косвенное доказательство можно найти в трудах основоположников отечественного режиссерского театра — К.С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда.

В это время подвижность и расширение рамок системы сценического амплуа предстает неоспоримым фактом. Подтверждение можно найти в работе одного из сторонников сохранения амплуа в драматургической практике — А.Р. Кугеля. Та же мысль содержится и в «Театральном искусстве» П.Д. Боборыкина, одного из противников амплуа. Рассуждая об амплуа первого любовника, Боборыкин отмечает, что современный «идет вперед, и лица влюбленных героев превращаются в гораздо более характерных молодых

людей <...>. Вероятно, в скором времени и совсем исчезнет первый любовник и его амплуа вместе с ним»¹⁹.

В 1908 году впервые в истории русского театра состоялся Всероссийский съезд режиссеров, где развернулась острая дискуссия по поводу бытования категории амплуа. В это время деятели Художественного театра вели напряженную борьбу с амплуа, что существенно повлияло на восприятие феномена амплуа как отжившего и не соответствующего требованиям новой стадии развития театрального искусства.

К.С. Станиславского часто именуют первым и главным борцом с системой амплуа, однако данная точка зрения оказывается несостоятельной при углубленном анализе его теоретического наследия. Режиссер при характеристике актеров-современников опирался на круг исполняемых ими ролей («Самарин, в молодости -- изящный молодой человек на французские роли, был в старости идеальный барин-Фамусов, обаятельный артист, со своей старческой, немного пухлой красотой, необыкновенным голосом, дикцией, утонченными манерами и большим темпераментом»²⁰). Роли эти с традиционной точки зрения могли быть разнообразны, но для Станиславского с его собственным видением пьес и персонажей они образовывали общность.

В заметке «Об актерском амплуа» режиссер выступал против сложившейся в театральной среде — в особенности это касалось провинциальных театров - обстановки, которая была обусловлена «неблагоприятными условиями, в которые поставлено театральное дело, из них главное -- спешность работы и необходимость облегчения и ускорения труда артистов»²¹. Такой «фабричный способ изготовления ролей»²² давал безжизненные и однообразные образы, что и вызывало негодование руководителей МХТ. Станиславский выступает противником театра, в котором все заранее определяется амплуа и где нет места художественному видению режиссера-творца спектакля.

При последовательном изучении практики МХТ нельзя не заметить, что его руководители внимательно относились к проблеме определения диапазона склонностей и возможностей актера, заключающихся в его индивидуальности. Вл. И. Немирович-Данченко признавался, что при распределении ролей важнейшим для него оказывается «известный тип актерского дарования». При описании этого понятия режиссер находится в рамках привычной для амплуа лексики, хотя напрямую и не использует этот термин, настаивая на необходимости создания нового определения: «Я помню, в старину антрепренеры составляли труппу по «Горю от ума» и

¹⁹Боборыкин П.Д. Театральное искусство. - СПб, 1872. С. 242.

²⁰Станиславский К.С. Собр. Соч.: В 9 Т. М., 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 87.

²¹Там же.

²²Там же.

«Ревизору». Может быть, и теперь можно так составлять труппу, например, по пьесам: «На дне», «Любовь Яровая». Но это не амплуа. Нужно найти для этого другое определение»²³.

Далее следует обозначить особенности функционирования категории «амплуа» в пространстве советской театральной культуры. Опыт теоретического осмысления и систематизации амплуа представлен в брошюре Вс. Э. Мейерхольда «Амплуа актера» 1922 г. По словам Н.В. Песочинского, «Мейерхольд возрождает и переосмысливает типологию амплуа, от которой отказался психологический театр»²⁴. Применяя структурно-типологический подход, режиссер составляет подробные таблицы мужских и женских амплуа, которые содержат перечисление необходимых для каждой квалифицированной «должности» физических данных актера с обозначением функций на сцене, а также конкретные примеры ролей из античной и современной драмы, которые на его взгляд соответствуют данному амплуа. Драматург определяет тип персонажа, а за назначение лица на роль ответственен режиссер. Кроме того, Мейерхольд вводит принципиально новые амплуа: «клоун, шут, дурак, эксцентрик», «клоунесса, дура, шутиха, эксцентрик»; «неизвестный (инозримый)», «неизвестная (инозримая)»; и, наконец, «неприкаянный, отщепенец (инодушный)», «неприкаянная, отщепенка (инодушная)»²⁵.

В сознании Мейерхольда существует четкое соответствие между типологией драматургического и «человеческого» материала: отдельная роль включается в определенный класс в зависимости от своей сценической функции, а занимает эту «должность» актер, который обладает некоторым набором природных данных. Амплуа в понимании Мейерхольда адресовано не столько актеру, сколько режиссеру, который должен ориентироваться в этой системе, комбинировать и использовать амплуа исходя из собственной концепции. Причем режиссеру может быть присущ парадоксальный, неожиданный взгляд на творческие возможности артиста. В результате такой продуктивной работы, по Мейерхольду, выстраивается особый художественный мир и композиция произведения.

Следует отметить, что в режиссерском театре сохраняется механизм соответствия актера его роли и типология ролей, однако изживает себя организационная функция системы амплуа, на смену которой приходит

²³Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. - М., 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 255.

²⁴Песочинский Н.В. Мейерхольд: амплуа актера // Московский наблюдатель. 1993. №4. С. 4.

²⁵Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл : монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. — СПб.: Астерион, 2019. С. 22.

виденье режиссера. Режиссер определяет диапазон творческого дарования актера и стремится наиболее полным образом раскрыть и использовать их. При распределении ролей существенным оказывается соответствие или несоответствие индивидуальных данных артиста замыслу режиссера. Задавая рамки возможностям актера, амплуа тем не менее не влияет на выбор того или иного способа поведения на сцене.

Иными словами, становление новой эстетики оказало воздействие на актерские связи в спектакле. Как справедливо заметила Н.В. Пахомова, «прежде эти связи были скорее внешние, а в театре режиссерском — внутренние. Понятие амплуа как бы распалось на составные части»²⁶. Существование спектакля как художественного целого теперь определялось не системой амплуа, а замыслом режиссера. Этим объясняется и то, что функция амплуа как театрального училища перестала быть релевантной. Востребованным теперь становится артист, способный воплотить концепцию конкретного режиссера, который в XX столетии возглавляет школы актерского мастерства.

Однако такое состояние театрального процесса не было абсолютным. Н.В. Пахомова в своей диссертации показывает, что в первом десятилетии XX века продолжали сосуществовать театры старого и нового образца, «актерские» и «режиссерские», причем с преобладанием первых.

Для театральных деятелей 20-30-х годов особое значение имела четкость характеристик амплуа, в это время вновь актуализировалось такое явление, как создание новых амплуа (появился, например, социальный герой в пьесах М. Горького). О взглядах на амплуа в данный период можно судить по дискуссиям на страницах журнала «Рабис» в 1927 и 1933 годах. Во всех предложенных определениях амплуа здесь заметна общность: оно определяется как «социальный тип».

Из общей картины социального подхода резко выделяется мнение противника сохранения амплуа М.А. Чехова. Он предложил определять амплуа «средствами, имеющимися в распоряжении актера», то есть диапазоном возможностей, который может расширяться до максимальных пределов за счет «интереса со стороны актера к человеку вообще»²⁷ (здесь подразумевается осмысление «нового общественного типа»), техники актера и его внешних данных.

С середины 30-х годов термин «амплуа» практически перестал использоваться в театральном лексиконе. Деление на амплуа воспринималось

²⁶ Пахомова Н.В. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1990. С. 11.

²⁷Чехов М.А. О театральных амплуа // Рабис. 1927. № 8 (50).

как средоточие антиреалистического мышления, враждебное творческому началу, которое стремится к сближению с действительностью, передаче всего многообразия индивидуальных лиц и характеров. Для этого периода развития русской драматургии и общественной мысли в целом была характерна ориентация на образец, авторитет. В эталон возводились теоретические воззрения деятелей МХАТа, которые часто истолковывались догматически и, как следствие вульгаризировались. Учение Станиславского зачастую прочитывалось поверхностно, а при такой трактовке режиссера действительно можно считать ниспровергателем системы амплуа. А.Б. Голубовский замечает, что начиная со второй половины 30-х годов, «всякие ссылки на эту категорию могли расцениваться как отступление от «руководящего» взгляда и на театральное искусство со всеми вытекающими отсюда творческими, а может быть и политическими последствиями»²⁸.

Далее, в 60-80-е годы, статус категории «амплуа» в театральной среде значительно упал. В литературе этих лет деление на амплуа безапелляционно отодвигалось в прошлое, объявлялось приметой истории театра.

²⁸Голубовский А.Б. Амплуа театрального актера: история и современность: : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / ВНИИ искусствознания. - М., 1990. С. 12-13.

ГЛАВА 2. А.Н. Островский и система амплуа.

2.1. Теоретические взгляды драматурга

Место драматического творчества А.Н. Островского (1823-1886) в контексте проблемы амплуа можно обозначить как промежуточное или срединное: до дебюта драматурга русский театр еще был скован жесткими рамками традиции, но уже менее через два десятилетия после его смерти начал свои штудии К.С. Станиславский. В своих статьях на театральные темы Островский постоянно пользуется термином «амплуа». Важно, что под этим подразумевается не только устоявшийся театральный жаргон, но и конкретная реальность сценической действительности. Проблема амплуа не могла быть безразлична драматургу, так как на дорежиссерской стадии развития театрального искусства система амплуа, как это было показано выше, выполняла важнейшие функции формирования труппы, распределения ролей при инсценизации спектакля и регламентации сценического поведения.

В своих статьях, речах и заметках Островский выступает за сохранение системы амплуа: ««Везде существует амплуа, и каждый актер играет роли своего амплуа...»²⁹. Из описаний драматургом трупп Москвы, Петербурга и провинции видно, что для него было актуально принятое еще в классицистическом театре четкое деление на «высокие» и «низкие», главные и второстепенные, «аксессуарные» роли. Существенным для Островского было соответствие конкретной роли и внешних данных артиста: «В этой роли ярче всего выкажется недостаточность твоих физических средств»[XI, 671]; «Дикарку играет Никулина. Она положительно стара для этой роли и хотя на репетициях ведет всю пьесу прекрасно, но молодость ничем не заменить»[XI, 677].

По Островскому, труппа должна представлять четко иерархизированную структуру, а за каждым «родом игры» должны быть закреплены определенные место и должность. Вынужденное исполнение артистом роли не своего амплуа или переход из одного амплуа в другое дает творчески неполноценные плоды, особенно это важно в отношении жанра исторической драмы: «Вот как ставились исторические драмы без драматической труппы: роль Минина <...> играл комик Садовский; роль Грозного в "Василисе Мелентьевой" -- Самарин, игравший прежде любовников, а теперь поступивший на роли благородных отцов и добродушных стариков. В "Самозванце" роль Дмитрия Самозванца должен был играть Вильде, принятый на роли любовников, но в сущности, по характеру таланта, -- резонер; сильную роль Василья Шуйского играл Шуйский -- комик на

²⁹Островский А.Н. Собр. Соч.: в 12 т. - М., 1978. С. 219. В дальнейшем в скобках будут указаны страница и номер тома при ссылке на это издание.

аксессуарные роли, актер очень способный на мелкие штрихи, но без физических средств, слабогрудый, без голоса и лишенный не только жара, но и одушевления. <...> А для бояр и воевод, для думы, для служилых людей и представительных посадских, за неимением в труппе вторых актеров приличного роста, занимали и фигурантов из балета, которых мы тоже заставляли разговаривать, и хористов из оперы. <...> Может ли укрепить пьесу на репертуаре такое сборное представление, -- не говоря уж о том, пристойно ли ставить таким образом русскую историческую пьесу в русской столице, на единственном столичном театре?» [X, 172-173].

Особое значение для характеристики отношения Островского к феномену амплуа имеет его записка 1881 года «О причинах упадка драматического театра в Москве». Драматург подчеркивает значимость постоянного пополнения труппы подходящими одаренными артистами и о проблемах, возникающих в связи с незамещением вакантных амплуа: «<...> Например, выбудет комик -- на его место принимают двух ненужных актрис, которые ничего не играют и не могут играть и жалованье (хотя небольшое) получают даром» [XII, 343]. При этом система амплуа не мыслится драматургом независимо от драматического репертуара. Главной причиной упадочного состояния современного ему театра Островский полагал именно постепенное разрушение системы амплуа, прием на роли недостаточно квалифицированных кадров из провинции и частных любительских театров в результате некачественного конкурсного отбора: «Не стало трагиков - перестали являться в литературе и исторические драмы. <...> она пойдет не особенно успешно, когда вместо трагиков будут играть в ней комики. В этом я убедился, потому что мне приходилось ставить драмы с комиками в главных ролях, да и не мне одному. <...> Мало-помалу, со вторжением неподготовленных или дурно подготовленных артистов, традиция нарушалась, тон исполнения понижался, и, наконец, последовало разложение труппы, исчезли целостность, единство и ensemble» [XI, 172].

Островский рассматривал систему амплуа как один из способов передачи «предания», под которым понимается многолетний опыт, сценические традиции актерской игры: «Чтобы молодой человек учился, чтоб не рознил с другими исполнителями, чтобы он успел с ними ассимилироваться и слиться с труппой, надо уметь провести его постепенно и неторопливо по всей лестнице ролей его амплуа, начиная с самых мелких. Таким образом поддерживается на сцене предание, и из талантливых артистов, не бывших в театральной школе, вырабатываются Щепкины и Садовские» [XI, 173]. Драматургу было свойственно отношение к амплуа как к «театральной школе» для начинающих актеров, которые приходят в труппу без предварительной подготовки. Амплуа призвано облегчить вхождение в профессию и новый коллектив.

В переписке и дневниковых записях Островского разных лет также можно обнаружить суждения об актерах-современниках в связи с их амплуа. Так, например, в письме 1885 года встречаем: «После смерти Васильева и выхода в отставку Рассказова амплуа простака оставалось не замещенным», «<...> только что появилась блестящая своим редким, непосредственным талантом ingenue — Никулина» [XII, 343]. Этот факт предстает немаловажным, поскольку указывает на то, что в сознании драматурга существовало четкое соответствие между характером творческого дарования конкретного артиста, его физическими данными и кругом исполняемых им ролей.

В своем творчестве Островский свободно пользуется традиционным набором амплуа. Частой фигурой его пьес вне зависимости от жанра выступает резонер — одно из самых устойчивых амплуа, зародившееся еще в эпоху классицизма. Сценические функции данного амплуа — выражение точек зрения автора и зрителей в случае отсутствия героя-идеолога. С помощью введения героя-резонера снимается противоречие между сценической условностью и замкнутостью происходящего на сцене и необходимостью для адекватного эстетического восприятия и существования драмы в сопереживании воспринимающим его субъектом драматическому действию. Функцию резонера берут на себя такие герои Островского, как Аристарх из народной комедии «Горячее сердце» (1869), Кулигин в драме «Гроза» (1859), Досужев — сквозной герой комедий «Доходное место» (1856) и «Тяжелые дни» (1863). Зачастую в пьесах драматурга действуют свахи: Устинья Наумовна из дебютной комедии «Свои люди сочтемся» (1848), Карповна и Панкратьевна в «Бедной невесте» (1851) и др. Нельзя не упомянуть и, пожалуй, самую «театральную» пьесу «Лес» (1870), давно определенную исследователями как «комедия амплуа». Само выведение на сцену героев-актеров наиболее устойчивых амплуа — трагика и комика, которые в своем жизненном поведении также опираются на образец, тип своей роли, интерес к их взаимодействию, бесспорно, свидетельствует о пристальном интересе драматурга к современной ему системе амплуа.

Особенностью творческой манеры Островского, как будет показано в настоящем исследовании, является новаторский характер отношений между феноменами «амплуа» и «роль», которым и объясняется своеобразие характеров в его пьесах. На наш взгляд, специфика бытования системы амплуа в произведениях драматурга приводит к необходимости добавлять к названию амплуа имя Островского. На данный момент в науке такой подход наблюдается в отношении лишь одного из типов — *«комическая старуха Островского»*.

2.2. Комедия «Свои люди сочтемся» (1850)

У истоков театра Островского стоит комедия «Свои люди — сочтемся», (первоначальное название - «Банкрот»), опубликованная в 1850 году в журнале «Москвитянин» и имевшая колоссальный успех у читателей и критиков.

В пьесе развивается мотив злостного банкротства — умышленно ложного, «с целью скрыть свое имущество»³⁰. Тема комедии, обусловившая и выбор определенного типа персонажей, как нам представляется, не случайна и напрямую связана с конкретными особенностями исторической действительности.

Предумышленное признание несостоятельности в среде предпринимателей было частой практикой ликвидации долгов на протяжении 19 столетия. По свидетельству друга Островского Н.С. Берга, «Отец его [А. Н. Островского] был секретарем Московского коммерческого суда. В его доме с утра до ночи толклись купцы, решая разные свои вопросы. Мальчик Островский видел там не одного банкрута, а целые десятки; а разговоров о банкротстве наслушался и бог весть сколько [...]». С 1843 по 1850 год будущий драматург служит сначала в Совестном суде, который «помещался совсем рядом с Ямой, и из его окон можно было видеть, как ведут по улице с полицейским солдатом очередную жертву замоскворецкого банкротства»³¹, а затем отец переводит его в Московский коммерческий суд, который занимался подобными мошенничествами в области торговли. «Московские купцы [...] охотно брали деньги в кредит, раздавали направо и налево векселя, но смерть как не любили возвращать заемный капитал, предпочитая идти на риск фальшивого банкротства. Они объявляли себя несостоятельными должниками, утаивая капитал, переводя имущество, дом и лавки на родственника - сына или зятя. Ложное банкротство прошло по Москве 30-40-х годов моровым поветрием»³². Привычность данной коммерческой практики подтверждает и то, что сам герой пьесы «Свои люди — сочтемся» Большов читает о подобных случаях в газете «Ведомости»: «"Такого-то года, сентября такого-то дня. по определению Коммерческого суда, первой гильдии купец Федот Селиверстов Плешков объявлен несостоятельным должником; вследствие чего..." [I, 103].

Как было замечено уже первыми читателями и обстоятельно раскрыто М.Л. Лотман, первая комедия Островского отличается документальностью и анализом³³. Объект анализа «Банкрота» - общественный быт и мораль

³⁰ Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. - М., 1993. - С. 11.

³¹ Лакшин В.Я. А.Н. Островский. - М., 2004. С.79.

³² Там же.

³³ Лотман Л.М. Островский и русская драматургия его времени. - М.- Л., 1961. - 360 с.

еще мало изученной искусством купеческой среды. Драматург вывел купцов на сцену еще в то время, когда никто не догадывался о той роли в культурной и экономической жизни России, которую уже после смерти драматурга сыграют династии Мамонтовых, Толоконниковых, Третьяковых, Кузнецовых, Елисеевых и др. Изображение купечества, которое традиционно участвовало в торговых отношениях, обусловило специфику драматургического конфликта, в основу которого положены материальные отношения. Однако здесь происходит намеренное усложнение изображаемой жизни, как это будет характерно и для следующих произведений Островского, в интриге пьесы акцент переносится с чисто коммерческого ракурса в нравственную плоскость, что также определяет особенности построения комедии, в частности — системы персонажей.

В центре интриги стоят три героя: купец Большов, приказчик Подхалюзин и стряпчий Рисположенский. В афише определен принцип построения системы действующих лиц: нам даны краткие лишь социально-профессиональные определения героев, однако, как мы увидим, не все персонажи сводятся к жесткой характеристике.

Тема злостного банкротства, мошенничества, мотивирует необходимость введения ампула плута. Функция данного типа персонажа в силу присущих ему качеств — деятельности, ума, хитрости, изобретательности — быть провокатором, пружиной действия, создавать и вести интригу. Однако к пониманию драматического замысла зрителя или читателя ведет не сам герой, а тот, кого он подвергает испытанию обманом или насмешкой, тем самым подталкивая его к внутренним открытиям.

Центральный герой пьесы — Самсон Силыч Большов, чью говорящую номинацию можно перевести как «сила в кубе», глава дома, известный московский купец, уважаемый человек. Однако заявленное в начале положение героя в системе персонажей претерпевает существенные изменения по ходу развития действия. Большов задумывает повернуть деловую ловкость: объявить себя банкротом, перевести деньги на «своего человека», чтобы таким образом сбить цену с громадных долгов. В начале пьесы героя, как кажется, можно смело причислять к ампула плута, однако дальнейшие события заставляют усомниться в возможности подобного определения.

Другой путь обогащения персонифицирован в образе близкого помощника купца, Лазаря Елизарыча Подхалюзина, подворовывающего у собственного хозяина. В качестве вознаграждения за участие в афере Большов обещает ему руку своей дочери, Липочки. Кажется, что именно Подхалюзин, жульнически предающий своего хозяина и тестя, должен выступать в комедии истинным плутом в традиционном понимании этого ампула. Однако и для этого героя

путь крупного хищничества не является органическим. Достаточно посмотреть на реакцию Подхалюзина после предложения Большова: «Вот беда-то! Вот она где беда-то пришла на нас! Что теперь делать-то? Ну, плохо дело! Не миновать теперь несостоятельным объявиться! Ну, положим, хозяину что-нибудь и останется, а я-то при чем буду? Мне-то куда деться? В проходном ряду пылью торговать! Служил, служил лет двадцать, а там ступай мостовую грани» [I, 108]. При купце герой обещает идти за своим благодетелем «в огонь и в воду» [I, 106], но затем, оставшись наедине с собой, он демонстрирует истинные чувства. Афера Большова пугает Подхалюзина и воспринимается как «беда» и барская прихоть.

Сюжет пьесы - «обманутый обманщик» - задает ситуацию хищника и его жертвы, в роли которой оказывается сам Самсон Силыч. После переписи имущества на приказчика и новоиспеченного зятя происходит коренное изменение положения героя в системе персонажей, а также в характере драматургического действия. Большов, в прошлом глава и хозяин дома, оказывается наказан за нарушение главной добродетели своего сословия — купеческого честного слова — и ставится в зависимое положение от собственных детей. Герой оказывается втянут в некую игру помимо своей воли, и это приводит к осознанию того, что играет не он, а с ним. Действия Большова ведут к непредсказуемым последствиям, поскольку результат совершенных им поступков оказывается predetermined извне, как бы самой жизнью, уже не зависит от воли конкретного лица. В этом и заключается художественная ценность пьесы Островского в ряду других произведений с участием героя-плута.

Примечательно, что новое название пьесы «Свои люди — сочтемся», хотя и данное по цензурным соображениям, в отличие от заглавия «Банкрот», определявшее центральное положение Самсона Силыча в интриге, его «деловое» преступление, удачно выявило основные «горячие точки» в пьесе. В интригу оказываются втянуты все персонажи, «свои люди» - сваха, стряпчий Рисположенский — орудие Подхалюзина, и даже мальчик Тишка. Изменение ситуации влечет за собой не только смену положения Большова в фабуле, но и читательское отношение к нему. Герой, пострадавший от коварства близких людей, посажен в долговую яму, время от времени он выходит в комиссию. Отказ домочадцев выкупить Большова, это новое физическое состояние бывшего хозяина жизни вызывает жалость и сострадание к нему. Обманутый Самсон Силыч воспринимается не как обманщик, а как человек страдающий. Происходит и нравственный сдвиг в сознании героя: теперь ему стыдно и странно взглянуть богу в глаза: «А вы подумайте, каково мне теперь в яму-то итти. Что ж мне, зажмуриться, что ли? Мне Ильинка-то теперь за сто верст покажется. Вы подумайте только, каково по Ильинке-то итти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости

господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?..» [I, 147]. Образ Большова принципиально нестатичен, индивидуализирован.

Роль главного героя комедии, на наш взгляд, лишь с большой натяжкой может быть вписана в рамки какого-либо амплуа. Интересно, что критики и современники замечали в произведениях Островского параллели к мировой драматургии, чаще всего — к шекспировским образам. Большов сравнивался с королем Лиром, которому гордыня и вера в верность «своих людей» не позволила разглядеть обман. Примечательны слова самого Островского: ««Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее» [XI, 57-58].

Стоит отметить, что публика восторженно приняла комедию «Свои люди — сочтемся», воспринятую, по выражению Н.А. Добролюбова, как «пьесу жизни»³⁴. Отказ начинающего драматурга от использования специфически театральных средств, обогащение произведений достижениями реалистического эпоса — все это было воспринято как новое слово в драматургии.

Художественным открытием Островского по праву можно считать образ Липочки, в котором драматург, на наш взгляд, зафиксировал изменения, происходившие в женском самосознании в середине 19 века. В это время в европейском, а затем и в русском обществе начинается борьба за эмансипацию женщин, и новые настроения затрагивают и торговое сословие.

Героиня комедии «Свои люди - сочтемся» принадлежит к младшему поколению купечества. В мемуарах представителей московского купечества середины столетия, а также в литературных произведениях этого периода отражено, что для купцов старшей формации были характерны такие черты, как искренняя вера в бога, патриархальность и опора на ценности и принципы, описанные в «Домострое». В первую очередь это беспрекословное подчинение главе семейства, имеющему непререкаемый авторитет, а также почтение детей к родителям. Основные ценности русского купечества не были столь актуальными для дворянства, а поэтому «купцы воспринимались как нечто отсталое, необразованное и неумное, но почему-то имеющее большие деньги, с которыми приходилось как-то считаться»³⁵.

Островский стал свидетелем переломного эпизода в истории московского купечества. Обращаясь к изображению младшего купеческого поколения, драматург показывает, что их система ценностей и отношений затронута

³⁴ Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. / Под общ. ред. Б. И. Бурсова и др.; М.-Л.: Гослитиздат. Ленинградское отделение. 1961-1964. Т.6.

³⁵ Едошина И.А., Шилкина И.С. Портрет на фоне эпохи: А.Н. Островский. М., 2020. С. 6.

веянием времени и существенно отличается от традиционного многовекового жизненного уклада их родителей. «Разрушение сословной замкнутости ' влияние различных модных тенденций' стремление им подражать нарушают традиционный ход частной жизни»³⁶.

Липочке присуща до определенной степени наивность, мечтательность, восторженность вплоть до экзальтированности, что роднит ее с ампула инженерю. Так, в сцене, открывающей комедию, Липочка сидит у окна, размышляет о том, «какое приятное занятие эти танцы», и представляет себя на балу: « Воображаю я себе: вдруг за меня посватается военный, вдруг у нас парадный сговор, горят везде свечи, ходят официанты в белых перчатках; я, натурально, в тюлевом либо в газовом платье, тут вдруг заиграют вальс» [86-87]. Однако на этом сходства с известным сценическим типом исчерпываются.

Из монолога Липочки становится ясно, что в сознании героини существует некое идеальное представление. Помыслы дочери купца Большова связаны с желанием выйти замуж за благородного человека из дворянской среды, и Островский не случайно вводит деталь-ремарку: «Сидит у окна *с книгой*» [86]. Такая подробность дает подсказку для интерпретации образа Липочки: здесь мы имеем дело с книжным сознанием.

Читает Липочка не только художественную литературу, но и модные журналы, разумеется, заграничные - французские. В ситуации выбора героиня непременно полагается не на собственное мнение, а на некий образец, продиктованный на страницах различных изданий: «Ничего и потолще, был бы собою не мал. Конечно, лучше уж рослого, чем какого-нибудь мухортика. И пуще всего, Устинья Наумовна, чтобы не курносого, беспременно чтобы был бы брюнет; ну, понятное дело, чтоб и одет был по-журнальному» [I, 94]. особенно ярко эта черта мировоззрения Липочки проявляется в сцене объяснения с Подхалюзиним. Героиня просит у своего жениха: «Увезите меня потихоньку. П о д х а л ю з и н . Да зачем же потихоцьку-с, когда так тятенька с маменькой согласны? Л и п о ч к а . Да так делают» [I, 135]. Желание Липочки кажется Подхалюзину, персонажу, более связанному с бытовой сферой, странным и нелогичным. Для самой героини, живущей романтическими идеалами, увоз невесты и тайнобрачие — широко освещенный в литературе мотив - кажется чем-то привычным и само собой разумеющимся. В данном случае «читательский опыт персонажа играет роль своего рода фильтра, влияющего на истолкование как объективного мира, так

³⁶ Брыкина Ю.Я. Супружеские отношения в купеческой семье в ранних произведениях А.Н. Островского / Человек и культура, 2017 — 2. С. 61

и собственных переживаний»³⁷. Таким образом, образ Липочки оказывается связан с литературной традицией произведений, так или иначе объединенных мотивом «олитературивания жизни, образами героев, склонных видеть мир сквозь призму своего (пусть даже минимального) читательского опыта, пытающихся непосредственно перенести книжные ситуации в действительность, порой не различающих границы между искусством и реальностью»³⁸.

Особо значимой для Липочки предстает образованность, причем не только ее собственная, но и ближайшего окружения. Этот факт можно проследить даже на лексическом уровне: героиня многократно употребляет слово «образование» и его производные («Подхалюзину: Вы дурак необразованный!» [88], «А выросла да посмотрела на светский тон, так и вижу, что я гораздо других образованнее» [133]). Липочка желает выйти замуж только за образованного человека, потому что сама она училась «и по-французски, и на форте-пьянах» [93], при этом, по наблюдению исследователя Вербы И.П., в своем речевом поведении она демонстрирует «образцы «простонародного» языка, яркими и частотными показателями которого являются не только знаменательная лексика, но и служебные слова, местоимения и наречия: али к кому на свадьбу; али картинка журнальная; страм какой; упаточилась; как вы были бы»³⁹.

Однако следует отметить, что образование героиня понимает особым образом: в это понятие для нее входит владение французским языком и светским обращением, изысканность манер и внешнего вида и умение танцевать. Здесь следует привести мысль исследователя Д.А. Рыбаковой: «У Островского французский язык выступает как знак дворянской культуры. Неоднократно в его ранних пьесах возникает мольеровская ситуация «мещанина во дворянстве», мечта персонажей о переходе на следующий уровень, в другую касту»⁴⁰. Липочки отсутствует гордость за принадлежность к купеческому сословию, ей близка дворянская культура, к которой она и пытается приблизиться доступными ей способами.

В то же время во всех поступках и репликах героини проявляется ее независимый характер, желание настоять на своем. Самсон Силыч полностью подчиняет своей воле Аграфену Кондратьевну, которая наравне со слугами дрожит при его появлении, тогда как его дочь не боится возражать родителям,

³⁷ Карпов А.А. «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской лит-ре кон. XVIII – первой трети XIX в. // IBERICA: К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб., 2005. С. 91.

³⁸ Там же.

³⁹ Верба И.П. Оппозиция «Книжное — разговорное» в ранних произведениях А.Н. Островского / Ярославский педагогический вестник — 2014 - №4 — Том 1. С. 139.

⁴⁰ Рыбакова Д.А. Франция и французское у А.Н. Островского / Вестник СпбГИК №1 (38) март 2019. С. 54.

стремится вырваться из-под их опеки и жить по-своему, руководствуясь собственным умом: «Мы будем жить сами по себе, а они сами по себе. Мы заведём все по моде, а они как хотят» [I, 136]. И хотя воля отца для ее поколения все еще остается непреложным законом, причина ее согласия на брак со приказчиком Подхалюзиним заключается в расчете на независимую и обеспеченную жизнь, которую ей и обещает внезапно разбогатевший жених: «Вы и дома-то будете в шелковых платьях ходить-с, а в гости али в театр-с - окромя бархатных, и надевать не станем» [I, 134]. Примечательно, что рисуя привлекательные картины будущей совместной жизни, герой точно угадывает желания своей невесты.

В своем семейном быту героиня, после замужества называемая автором не иначе как Олимпиада Самсоновна и теперь более напоминающая *grand-dame*, также является полной противоположностью своей матери — женщины, которая всю жизнь роптала перед своим мужем и находилась в бесправном положении. Героиня подчиняет своей воле Подхалюзина, который заискивает перед своей «образованной» женой: «Скажите, Алимпияда Самсоновна, мне что-нибудь на французском диалекте-с. О л и м п и а д а С а м с о н о в н а . Да что же вам сказать? П о д х а л ю з и н . Да что-нибудь скажите — так, малость самую-с. Мне все равно-с! О л и м п и а д а С а м с о н о в н а . Ком ву зет жоли. П о д х а л ю з и н . А это что такое-с? О л и м п и а д а С а м с о н о в н а . Как вы милы! П о д х а л ю з и н (вскакивает со стула). Вот она у нас жена-то какая-с! Ай да Алимпияда Самсоновна! Уважили! Пожалуйте ручку!» [I, 140].

Таким образом, анализ роли Липочки в комедии приводит нас к мысли о том, что перед нами гибридный образ, в котором нельзя вычленить доминантную черту. Поведение, характер и психологические мотивировки поступков героини не позволяют всецело отнести ее к какому-либо из женских амплуа. Даже при попытке соотнести данный образ с каким-либо типом с опорой на современный — значительно расширенный по сравнению с «эпохой Островского» — список мы неизбежно сталкиваемся с трудностями.

2.3. “Бедность не порок” (1854)

Название трехактной комедии «Бедность не порок» (1854) представляет собой «морализаторскую сентенцию, предопределяющую последующее содержание и развязку»⁴¹, которая выражена в форме поговорки. Для характеристики пьесы нам необходимо обратиться к принципу изображения персонажей в народной драме, на которую ориентировался Островский при создании своего оригинального произведения.

⁴¹ Зорин А.Н. А.Н. Островский разрушение мизансцены (к проблеме авторской ремарки в драматических произведениях) / Известия Саратовского ун-та. 2009. Т. 9. Сер. Социология. Политология, вып. 3. С. 65.

Н.И. Савушкина в монографии «Русский народный театр» исследует традиционное русское театральное искусство и приходит к мысли о том, что «в народной драме существуют два типа персонажей — драматические (героические или романтические) и комические. Приемы и средства их создания во многом сходны. В принципе драматические персонажи обрисовываются в произведении более подробно, хотя они, так же как и комические, на протяжении всего действия не изменяются, а лишь реализуют некие присущие им изначальные качества в разных ситуациях, поступках»⁴². Так, чисто комическим лицом в комедии является Гриша Разлюляев — беззаботный «молодой купчик, сын богатого отца» [1, 328], девиз которого — «У нас гулять — так гулять» [1, 334]. На протяжении всего действия пьесы герой поет веселые песни и пляшет. Традиционно роль Разлюляева исполняли комики: И.Ф. Горбунов, С.Я. Марковецкий, С. Васильев и др. Комичен до гротеска Коршунов — «изверг естества» [1, 374], соперник пары влюбленных и главный виновник перерождения Гордея Торцова, влияющий на его стремление «подражать всякую моду» [1, 330]. Это тот же купец, деловой человек, но с европейским уклоном, названный на западный манер «фабрикантом». Немаловажно, что в оценках других действующих лиц комедии преобладает ассоциация хлебнувшего «цивилизации» героя со враждебным старинному укладу, греховным и даже демоническим началом. Как некого искусителя Гордея Карпыча воспринимает Коршунова Пелагея Егоровна, дающая ему уничтожающую характеристику: «Человек-то он буйный да пьяный, Африкан-то Савич... Уж я так думаю, что это враг его смущает» [1, 331]. Сам герой в разговоре с Любовью Гордеевной проговаривается о первой жене, замученной им за то, что та недостаточно его любила. Даже портрет Коршунова лишен привлекательности: он «толстый да губастый» [1, 362]. В народной комедии с ее ориентацией на фольклор герой как носитель враждебного начала закономерно воспринимается как сказочный злодей.

По сравнению с предыдущей комедией линия взаимоотношений влюбленных, их внутренний мир и характеры в рассматриваемой пьесе выстроены Островским как более традиционные. Отношения Любви Гордеевны и Мити основаны на искренней взаимной любви и уважении. В изображении этих героев, а также некоторых других персонажей, в частности, мальчика Егорушки заметна нарочитая условность, и эта стилевая особенность пьесы объясняется ее тесной связью с фольклорным театром. На эту особенность пьесы обратил внимание А.А. Григорьев: «Любовь Гордеевна,— один из прелестнейших, хоть и *слегка очерченных* женских образов Островского»⁴³. Многие критики восприняли это как недостаток и упрекали героев комедии в «отсутствии личности»⁴⁴.

Любовь Гордеевна — верная семейному началу, авторитету отцовского слова, но в то же время не лишенная гордости натура. Чувство к Мите,

⁴² Савушкина Н.И. Русский народный театр. - М., 1976. С. 99.

⁴³ Григорьев А.А. Литературная критика. - М., 1967. С. 382.

⁴⁴ Там же.

которого он полюбила за то, что он ей «по сердцу, такой тихий да сиротливый» [1, 346], ничем не напоминает страсть Катерины из «Грозы», подлинно трагической героини, а ее тихий и спокойный внутренний мир не сопоставим с импульсивностью более позднего создания Островского — Ларисы Огудаловой. Здесь мы имеем дело с совсем иным типом личности, который трудно полностью соотнести с каким-либо другим женским образом. Любовь героиня никогда не поставит выше почитаемого ею святым долга и не посмеет противиться воле отца, а потому после нелегкой сцены прощания с Митей она находит в себе силы взять себя в руки и в спокойных тонах ведет разговор с Коршуновым. В некоторые моменты Любовь Гордеевна своим поведением даже напоминает инженерю. Так, в сцене написания письма-признания Мите она проявляет почти детскую капризную игривость с налетом наивности: «Только ты не смотри, а то я брошу писать и изорву» [1, 341]; «Только ты не смей читать при мне, а прочти после, когда я уйду» [Там же.], но это, пожалуй, единственный случай подобного сближения.

С народным творчеством комедию роднит сходство художественного обобщения жизни. Устойчивые и узнаваемые герои здесь действуют в нетрадиционной фабуле. Характеры героев, в соответствии с традициями народного театра, ясны, они даются готовыми и не меняются по мере движения сюжета⁴⁵. Интерес в данном случае сосредотачивается на перипетиях судьбы героев, благополучный исход которых во многом определяется и временем действия пьесы — Святки, что роднит «Бедность не порок» с типом рождественской драмы. Особую значимость приобретает атмосфера Рождества, естественное для верующего человека предвосхищение чуда, свершения невозможного в иное время, ожидание перемен в жизни. История Мити, получившего руку и сердце дочери богатого купца, вызывает ассоциации с приключениями сказочного героя.

Условность, по замыслу драматурга, не отменяет жизненной правды, того многовекового опыта, который содержится в многочисленных песнях в пьесе. «Одним из существенных и специфических средств создания драматических и комических образов является самохарактеристика персонажа в монологе.

Если комический персонаж дает характеристику своим способностям, поступкам, умению [...], разоблачая тем самым свою несостоятельность, то драматический персонаж тяготеет в своих монологах к самовосхвалению или исповеди»⁴⁶. В целом в «Бедности не порок» наблюдается соответствие и этой черте народной драмы, но за одним исключением. Отметим, что в комедии Островского происходит своеобразная контаминация комических и драматических черт в образе Любима Торцова. В народной же драме персонаж относится к одному из типов, и переход из одного лагеря в другой невозможен.

Этот герой является авторским и читательским представителем, именно ему доверено выражение истины, основной идеи произведения. В фабуле комедии

⁴⁵ См. Берков В.П. Русская народная драма XVII — XX вв. - М., 1953. - 356 с.

⁴⁶ Там же.

функция Любима Торцова, как у подлинного героя, - способствовать развязке драматических узлов. Именно он приводит к счастливой развязке любовную линию пьесы, связанную с отношениями Любви Гордеевны и Мити. Однако Любим Торцов намеренно изображается Островским как герой нетипичный, если можно так выразиться, «негероический». Интересно привести и отрывок письма драматурга к Бурдину, где он дает указания о сценических костюмах действующих лиц пьесы. Любим — в «летнем триковом пальто» [11, 68], которое дает призрачный намек на традиционную одежду героя — плащ.

Любима Торцова можно назвать человеком деклассированным, стоящим вне системы купеческих денежных отношений, чем и обусловлена его свобода в выборе жизненного поведения и некоторая развязность; он четко противопоставлен своему удачливому брату-дельцу. Любим не способен быть дельцом, наживаться на других и обманывать. Его пьянство, гулянье по кабакам можно рассматривать как некий протест.

В народной пьесе «в [...] форме монолога (обычно выходного) действующее лицо рассказывает о себе, но этот рассказ не несет черт индивидуальности, биография и судьба персонажа типичны»⁴⁷. Судьба Любима укладывается в базовую структуру «пути героя»: отправление-посвящение-возвращение, после которого он претерпевает личную метаморфозу⁴⁸. Рассказ героя о своих жизненных перипетиях носит исповедальный, глубоко личный характер. После растраты денег в Москве Любим Карпыч побывал на самом дне жизни, вынужден был «шута из себя разыгрывать» [I, 344], просить милостыню на паперти, и этот опыт сыграл значительную роль в его изменении, формировании личностного начала и собственной системы ценностей. Путь персонажа Островского лишен наглядных высоких и даже просто положительных черт, которыми обычно наделен сценический герой. Глубокое раскаяние Любима Торцова — грешного человека, его говорящая совесть, нравственные поиски и устремления составляют трагическую сторону его личности.

Любим Торцов оказывается самым здравомыслящим героем комедии: для него внятны, но смехотворны претензии брата, он сознает натуру Коршунова и Гордея Карпыча, выделяет Митю и знает, как устроить счастье племянницы. Его скоморошество и паясничание роднит его с типом шута Шекспира, который не боится говорить правду дерзко и без прикрас [I, 488]. Прототипические черты характера героя можно найти и в народной драме. В.П. Берков обращает внимание на частотный тип умного слуги: «В пьесках о барине помещику всегда противопоставляется умный, находчивый и иронический слуга, «малый»; иногда это приказчик, еще реже староста.

⁴⁷ Савушкина Н.И. Русский народный театр. - М., 1976. С. 99.

⁴⁸ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой = The Hero with thousand faces / Гер. с англ. А. П. Хомик. АСТ, 1997. - 384 с.

Двусмысленные ответы этого персонажа, его плутоватые и лукавые реплики еще больше оттеняют глупость и непрактичность осмеиваемого в игрище помещика»⁴⁹. Любим в финале выступает в качестве вершителя судеб, именно он заведует развязкой любовной коллизии, и — шире — пьесы в целом. Как подлинно благородный герой он обличает Коршунова, в Москве разорившего его, получившего наследство и загулявшего молодого человека. Победа «героя» над «злодеем» - поворотный момент в судьбе влюбленных Мити и Любви Гордеевны, а также запутавшегося брата Любима.

«Поскольку народный театр — это театр «представления», в его драматургии нет глубокого, психологического раскрытия образов действующих лиц. Психологическая характеристика в фольклоре вообще своеобразна, она занимает небольшое место и раскрывается «внешними» средствами: передается через действия, поступки»⁵⁰. В.П. Берков, говоря о специфике психологизма народной драмы, говорит о стремлении некоторых авторов (в частности «Комедии о Индрике и Меланде») «внести элементы, (правда, очень примитивного) психологизма. [...] При помощи сетований автор стремился показать внутренний мир своих положительных героев — их трогательную любовь, верность друг другу, душевную чистоту. Пусть все это сделано еще очень наивно, но все же здесь чувствуется желание драматурга создать образы живых людей»⁵¹. И все же главным образом «эмоциональное воздействие достигается введением песен, главной функцией которых в пьесе является характеристика не психологии, но состояния персонажа в данной конкретной ситуации. Таким образом, исполняемая героем песня как бы передает чувства, эмоции, владеющие в данный момент этим персонажем»⁵². Так, у влюбленного в неравную ему по социальному положению Любовь Гордеевну Мити в песнях раскрывается тема несчастной любви, обрисовывается во многом обобщенный и лишенный конкретных примет образ прекрасной девицы — воплощения народного идеала красоты: «Красоты ее не можно описать!.. / Черны брови, с поволокою глаза» [1, 330]; «Не цветочек в поле вянет, не былинка — Вянет, сохнет добрый молодец-детинка. Полюбил он красну девицу на горе, На несчастье себе да на большое. Понапрасну свое сердце парень губит, Что неровнюшку девицу парень любит: Во темну ночь красну солнцу не всходити, Что за парнем красной девице не быти» [1, 341]. Охваченный праздничной атмосферой Разлюляев пускается в разгул, что также отражается на характере исполняемых им песен, напоминающих

⁴⁹ Берков В.П. Русская народная драма XVII — XX вв. - М., 1953. С. 15.

⁵⁰ Савушкина Н.И. Русский народный театр. - М., 1976. С. 99.

⁵¹ Там же. С. 32.

⁵² Там же.

плясовые: «Одна гора высока, А другая низка; Одна мила далеко, А другая близко» [1, 334], «Ух! Как гусара не любить! Это не годится!» [1, 335].

«Кроме самохарактеристики в монологе, важным средством создания образа является само поведение персонажа, его поступки. Для драматических фигур [...] характерна непреклонность в решениях и поступках, своеобразный максимализм, бескомпромиссность»⁵³. Для Мити невозможно перейти работать к Разлюляевым, ведь у Торцова его держит предмет его романтических устремлений — Любовь Гордеевна. Также и возлюбленная героя, несмотря на ответное чувство, не может идти на сделку с совестью, выступить против воли отца, мечтающего выдать ее замуж за Коршунова.

«Комические образы характеризуются в ином стилистическом плане. В их создании широко используются приемы образной комической пародийной речи. Часто это проявляется «как бы самовосхваление или исповедь «наоборот»».

Диалоги с участием комических персонажей также имеют пародийный или каламбурный характер. В них по большей части обыгрываются мнимые глухота, глуповатость, косноязычие действующих лиц»⁵⁴. Любим Торцов, демонстрирующий в своем поведении почти скоморошеские черты, оказывается тесно связан с комическим началом, народной смеховой культурой, в особенности — с театром Петрушки: окружающие называют его шутником («пусть поломается, пошутит» [I, 373]), сам он может начать ерничать, балагурить, пуститься в пляс, а такая модель более привычна для амплуа шута. Напомним, что традиционно для амплуа «высокого героя» невозможна постановка в нелепое, смешное положение. Герой, особенно в классицистическом театре, всегда благороден, значителен, но никогда не смешон. Однако это лишь одна из сторон личности Любима Торцова. Приведем мысль исследователя В. Ю. Крупянской, которая указывает на стиливую двуплановость народной драмы: «Если комедийные сцены и связанные с ними персонажи [...] имели за собою глубокую народную традицию, то в обрисовке серьезных персонажей [...] и связанных с ними трагедийных сцен значительную роль сыграли как книжные источники, так и народный, и профессиональный театр»⁵⁵.

В связи с Любимом в пьесе развиваются культурные и театральные мотивы, что будет характерно и для Геннадия Несчастливцева из комедии «Лес» (он признается, что в молодости он «все трагедию ходил смотреть» [I, 343]), его речь переполнена цитатами из драматургического репертуара. Так, он цитирует реплику из исторической трагедии Н.В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Шуйский», а также знаменитый монолог «О люди, люди!» из «Разбойников» Шиллера, с которым в читательском сознании также должно соединяться представление о возвышенном и благородном. Любовь к трагедиям, в основе которой — жажда сильных впечатлений, свойство

⁵³ Там же.

⁵⁴ Савушкина Н.И. Русский народный театр. - М., 1976. С. 102.

⁵⁵ Крупянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история) В кн.: Славянский фольклор. - М.: 1972. «Славянский фольклор». С. 265.

доходить до крайности, напиться до беспамьятства говорят о страстности, стихийности и широте натуры Любима: «Шире дорогу — Любим Торцов идет!» [1, 374]. И эта особенность его личности роднит его с героем народного театра, который, по словам исследователя Б. Лацилина, есть «театр резких и четких движений, размашистых жестов, предельно громкого диалога, могучей песни и удалой пляски, — здесь все слышно и видно далеко»⁵⁶.

Чтобы ответить на вопрос о том, почему именно Любим, а не Митя является носителем амплуа героя, необходимо обратиться к сценической функции данных персонажей. Любим Торцов по ходу действия пьесы преодолевает препятствия в нравственно-этическом плане, он стоит вне любовной интриги. Это натура сильных страстей, личность ищущая и четко очерченная. Образ Мити же дан как более сдержанный, чувствительный и мягкий, лишенный «титанических», сильных черт, необходимых для амплуа героя. Подтверждением нашей мысли служит и имя героя, данное в сокращенной, без фамилии, что нехарактерно для героя. Приведем и комментарий по поводу исполнения роли Мити, данный самим Островским, критически отозвавшимся на одну из постановок своей пьесы: «Роль Мити, которую всегда играют первые драматические любовники, отдана Васильеву [...]» [10, 242]. Как видим, в данной комедии амплуа героя претерпевает трансформацию с точки зрения фактуры, внешних характеристик, но неизменной остается сценическая функция. Такое видоизменение характерно для многих пьес «москвитянинского периода» творчества Островского, поскольку оно отвечает устойчивому признаку народной комедии: способ обобщения жизненных явлений, героев и типов здесь уподобляется фольклорному.

Скажем несколько слов и об еще одной героине — Анне Ивановне, молодой вдове. Именно она в песне открывает правду о любви Мити и Любови Гордеевны, хранит их тайну: «(подходит к ним и поглядывает то на Любовь Гордеевну, то на Митю и запекает).

Уж и как это видно,
Коли кто кого любит —
Против милого садится,
Тяжеленько вздыхает» [1, 339].

Любовь Гордеевна ласково называет ее «Аннушкой», поверяет ей свои душевные тайны, ходит с ней обнявшись. Анна Ивановна с позиции более опытной женщины напутствует героиню, делится с ней любовными советами и предостерегает ее от излишнего увлечения чувствами: «А ты, девка, люби, да ума не теряй. Не давай повадки, чтоб не было оглядки. Посмотри прежде хорошенько, каков парень-то» [1, 346]. Все это сближает данный образ с амплуа наперсницы. Посмотрим на определение, данное в словаре Пави: «Второстепенный персонаж, который выслушивает признания протагониста,

⁵⁶ Б. Лацилин. Возрождение народного театра на Дону. — Краткие сообщения Института этнографии, 1950, № 11. С. 32.

дает ему советы и направляет его»⁵⁷. Сходным образом определяет сценическую функцию этого амплуа Мейерхольд в своей таблице 1922 года: «Поддержка и побуждение того лица драмы, с которым она связана, объяснять свои поступки»⁵⁸. Однако отметим, что в более поздней традиции принято название «конфидантка».

Протагонист и наперсник могут образовывать сходный по характерам союз либо контрастную пару, как Дон Жуан и Станарель. В шекспировской драме наперсник «поднимается до уровня alter ego или равноправного партнера главного действующего лица (как Горацио в «Гамлете»), но он его дополняет. Образ его недостаточно четко развернут, поскольку он всего лишь некое обрамление и звонкое эхо, ибо не поставлен перед трагическим конфликтом, не должен принимать решение. Будучи того же пола, что и его друг, он нередко направляет его в любовных намерениях»⁵⁹. То же у Мольера, в связи Альцеста и Филинта. Однако нам представляется, что данное амплуа разнится в своей женской и мужской вариации. Если герой и его поверенный чаще всего в своих диалогах обсуждают идеологические и общие проблемы, то у героини и ее наперсницы уклон намечается в любовную сферу. Разумеется, данный аспект должен быть исследован более детально.

В комедии Островского наблюдается подобный тип взаимоотношений между героиней и наперсницей. Они скорее равноправные партнеры, между ними нет отношений подчиняющего и подчиненного, как это было распространено в театре классицизма, когда в роли наперсников чаще всего выступали воспитатели, кормилицы (Энона в «Федре» Расина) или наставники (Терамен в «Федре»), бывшие рабы или вольноотпущенники (Эвфорб и Эвандр в «Цинне» Корнеля, Дюбуа в «Ложных признаниях» Мариво). Неизменным остается то, что Анна Ивановна - «доверенное лицо попавшего в беду, «психоаналитик» до самого появления психоанализа, умеющий спровоцировать кризис и «прорвать нарыв» [Там же]. Она способна очень тонко чувствовать смятение в душе Любви Гордеевны, нащупать нерв происходящего: «Что, видно, защемило сердечко-то?» [1, 346].

В драме XVII-XVIII веков наперсники выступали в роли вестовых, комментаторов и пояснителей происходящего на сцене, рассказчиков, способствовали развертыванию экспозиции. В пьесе «Бедность не порок» эти функции амплуа уходят. Анна Ивановна, по меткому замечанию Григорьева, душа драмы, «ее, так сказать, колорит [...] она — нечто вроде корифейки народного быта, составляющего хор прекрасного художественного создания»⁶⁰. Действительно, полная жизни, веселая и откровенная вдова, она как бы вносит новые краски в бытовую фон пьесы, дополняет игровую святочную атмосферу с ее обрядами и песнями.

⁵⁷ Пави П. Словарь театра. Перевод с фр. Под ред. К. Разлогова. - М., 1991. С. 199.

⁵⁸ Аксенов И.А., Бебутов В.М., Мейерхольд В.Э. Амплуа актера. - М., 1922. С. 11.

⁵⁹ Пави П. Словарь театра. Перевод с фр. Под ред. К. Разлогова. - М., 1991. С. 199.

⁶⁰ Григорьев А.А. Эстетика и критика. /Вступ. статья, сост. и примеч. А. И. Журавлевой.— М.: Искусство, 1980. С. 394.

Отметим также, что в пьесе присутствует фигура Арины, няни Любови Гордеевны, которая в своем монологе в форме плача-причитания рассказывает о семейной беде — появлении «разлучителя» Коршунова: «Не ждали-то, матушки, не чаяли! Налетел ястребом, как снег на голову, вырвал нашу лебедушку из стада лебединого, от бабушки, от матушки, от родных, от подружек. Не успели и опомниться!.. Уж и что это на белом свете делается!» [1, 362]. Таким образом она как бы поясняет зрителям природу происходящего на сцене, реализуя одну из функций наперсницы, но этим сходства с известным типом исчерпываются. Арина в гораздо меньшей степени лично взаимодействует с Любовью Гордеевной, являясь, скорее, внешним наблюдателем и комментатором событий.

Анну Ивановну отличает характерный для амплуа наперсницы «умеренный и достойный подражания взгляд на вещи. Он представляет обыденное мышление, человеческий род в его умеренных чертах...»⁶¹, но в данном случае героиня выражает, скорее, не заурядно-бытовое мировидение, а народную мудрость и поэзию, которая содержится в песнях, пословицах и поговорках, которыми пересыпана ее речь:

«Один ведет за рученьку,
Другой за другу,
Третий стоит — слезы ронит,
Любил, да не взял» [1, 364].

Подводя итог, подчеркнем, что в комедии Островского происходит переработка привычных амплуа, как с точки зрения фактуры (Любим Торцов), так и устоявшихся функций, как в случае с наперсницей — приметой, скорее, театра классицизма. Благодаря этому приему происходит «осовременивание» амплуа, которая подстраивается под конкретные художественные задачи произведения и перестает восприниматься как ходульный реликт.

⁶¹ Пави П. Словарь театра. Перевод с фр. Под ред. К. Разлогова. М., 1991. С. 199.

2.4. «Доходное место» (1857)

Комедия «Доходное место» увидела свет в 1857 г., однако была поставлена на сцене лишь спустя 6 лет, в 1963 году: в день премьеры пьеса была неожиданно запрещена цензурой. Не помогло драматургу и внесение многочисленных правок для соответствия комедии правилам драматической цензуры, о чем подробно пишет в своей статье К.Ю. Зубков⁶². Об истинных причинах отмены спектакля можно только догадываться. На наш взгляд, логично предположение, сделанное Е. Холодовым: «[...] требование художественной правды состояло в том, чтобы не заставляя Жадова делать все те прекрасные и благородные вещи, о которых он так прекрасно и благородно говорит и в которые он так искренне верит. Жизненная правда властно требовала капитуляции добродетельного героя перед порочными обстоятельствами. И Жадов капитулирует — он идет к дядюшке просить доходного места. Но в том-то и дело, что капитуляция Жадова во сто раз сильнее, чем все его обличительные речи, обличает такую жизнь, в которой требуется быть героем, чтобы не стать подлецом. Вот это-то как раз и смекнули, хотя и не сразу, цензоры Третьего отделения». [II, 664].

В комедии Островский сосредотачивается на изображении чиновничьего мира. Выбранный драматургом объект осмысления — несмотря на давнюю традицию в литературе - не потерял своей актуальности и в 50-е годы XIX века, о чем свидетельствует выход в свет тематически близких произведений пера таких драматургов, как В.А. Соллогуба («Чиновник» 1956, Н.М. Львов («Свет не без добрых людей», 1857), А.А. Потехин («Мишура», 1958 г.) и др. Чиновничий мир был хорошо знаком Островскому, который в какой-то степени сам во время службы в Совестном суде находился в положении главного героя своей будущей комедии, о чем говорил в личной беседе П.М. Невежину: «Не будь я в такой передрыге, пожалуй, не написал бы "Доходного места"»⁶³.

Все произведения русской литературы о чиновниках условно подразделяются на два отчетливых и, на наш взгляд, равновеликих русла: это тема «бедного чиновника», которую, по Цейтлину, можно было бы начать еще до Гоголя, «с XVII века, с „повести о Фроле Скобееве“, с истории женитьбы этого „ябедника“ на дочери знатного боярина Нашекина, наметить в XVIII веке в русском романе и в повести начала XIX века в сатирических журналах»⁶⁴ и не менее яркая и продуктивная сатирическая линия, сосредоточенная на

⁶² Зубков К.Ю. Цензурная редакция комедии А. Н. Островского «Доходное место» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. Вып. III. М., 2015. С. 54-64.

⁶³ Невежин П.М. Воспоминания об А.Н. Островском // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. - М.: Художественная литература, 1966. С. 262.

⁶⁴ Цейтлин А.Г. Повесть о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета). - М., 1923. С. 3-4.

обличении многочисленных злоупотреблений властью предрержащих. В.П. Богданов в своей статье подробно анализирует отрицательные образы чиновничества в литературе от Н.В. Гоголя до А.П. Чехова и высказывает заслуживающую внимания мысль о том, что иррациональная природа русской ментальности лежит в основе столь частого обращения авторов к данной теме: «Русские писатели создавали негативные образы чиновников как некие фигуры речи»⁶⁵; «Чиновники поневоле оказываются на сцене (только не театральной, а политической, административной и т.д.) и в этом случае народ оказывается зрителем. Поэтому он и обличает в них свои собственные недостатки, не слишком строго борясь с ними внутри себя. Таким образом, чиновный мир необходим русскому человеку не только как проводник государственной политики, но и как возможность списать собственные недостатки на какого-то Левиафана»⁶⁶. В случае пьесы Островского уже заглавие предстает знаком отнесенности «Доходного места» к сатирическому крылу литературы о чиновничестве.

В настоящем исследовании мы сосредоточим основное внимание на специфике образа главного героя «Доходного места», своеобразие фактуры которого обусловило оригинальность комедии. Для наглядности обратимся к упомянутому выше пьесе «Чиновник» В.А. Соллогуба, написанной за год до пьесы Островского. В комедии поднимаются схожие проблемы взяточничества и несправедного суда. Образ главного героя — Надимова — имеет ярко выраженную дидактическую природу. Он противопоставлен всем остальным персонажам пьесы как идеальный «высокий герой» - патриот, человек, не только на словах, но и всем своим жизненным поведением показывающий возможность идти честным карьерным путем, руководствуясь не материальными благами, а высокими представлениями. При этом герой не является изгнанником, напротив, дается упоминание о том, что он «при самом губернаторе состоит»⁶⁷, а в счастливом финале графиня уговаривает Надимова остаться в усадьбе: «Только вы должны производить следствие. Вы затем присланы; вы будете жить здесь . . . это ваша обязанность, по службе: вы чиновник!»⁶⁸, в чем А.И. Журавлева видит намек на женитьбу⁶⁹.

На фоне написанного в довольно традиционных тонах соллогубовского героя отчетливее выступают особенности образа Жадова, отвечающие, если можно выразиться словами Н.А. Добролюбова, требованиям «художественной правды»⁷⁰. Это небогатый молодой человек с университетским образованием, имеющий строгие жизненные принципы - «единственное

⁶⁵ Богданов В.П. «Крапивенное семя»: чиновничество и российская саморефлексия // Диалог со временем. 2011. Вып. 37. С. 123.

⁶⁶ Там же. С. 124.

⁶⁷ Журавлева А.И. Русская драма эпохи А.Н. Островского. Составитель: А.И. Журавлева. - М.: Издательство Моск. ун-та, 1984. С. 85.

⁶⁸ Там же. С. 100.

⁶⁹ Там же. С. 21.

⁷⁰ Добролюбов Н.А. Собр. Соч.: в 9 т. / Под общ. ред. Б. И. Бурсова и др. Т. 6: Статьи и рецензии. 1860 / подгот. текста В. Э. Богграда, примеч. В. А. Алексева, В. Э. Богграда, Ю. С. Сорокина, редактор Б. И. Бурсов. - М.- Л.: Гос. изд. художественной литературы, 1963. - С. 289 — 363.

утешение в жизни» [II, 49]: «Я буду жить трудом. Я надеюсь, что спокойствие совести может заменить для меня земные блага» [II, 51]. Почти революционные речи героя в департаменте, неприязнь к взяточничеству, вера в человека и желание воздействовать на него пылким словом выстраивают горизонт читательских ожиданий и ассоциаций, в первую очередь с Чацким, о чем говорили и современники, и многие исследователи. Кроме того, речевое поведение персонажа и его фактура неизбежно настраивают на рецепцию Жадова как резонера. Ведение культурного диалога с А.С. Грибоедовым требует от нас комментария.

А.И. Журавлева рассуждает о трансформации «высокого героя» у Островского в связи с образом Жадова и проводит сопоставление с Чацким, которого рассматривает как своеобразное амплуа русской сцены: «[...] ситуация, в которой он произносит свои пылкие монологи, совсем иная: Чацкий выключен из фамусовского общества, он независим. Жадов в высшей степени и всесторонне зависим. Он живет у своего главного идейного антагониста «на всем готовом», служит в его ведомстве и тем самым сразу же поставлен в фальшивое положение, позволяющее иронизировать над его пылкими проповедями. Может быть, Островский и задумывал Жадова как прямое повторение Чацкого, но поместив героя в реальную бытовую среду начала 60-х годов, он почувствовал, что такой герой невозможен в ней»⁷¹. В настоящем исследовании мы касаемся только тех типов ролей, которые бытовали в театральном сознании времен Островского и были зафиксированы в документах, однако нельзя не согласиться с тем, что образ героя Грибоедова стал важнейшей точкой отсчета для современной драматургу сцены.

Тем не менее для нас представляется существенным сближение образов Чацкого и Жадова, которое проявляется в сходстве авторского отношения к ним и позиции в системе образов. В.М. Маркович убедительно показал, как Грибоедов снижает амплуа резонера и выставляет его в почти комическом свете, что выражается на всех уровнях произведения⁷². То же самое, на наш взгляд, происходит и в «Доходном месте». Островский в своей комедии показывает типические, клишированные ситуации в ином ракурсе. Открывая комедию, читатель видит конкретную обстановку и отчетливо выписанных персонажей, неизбежно настраивается на определенное восприятие и знакомый ему из литературного опыта ход событий, однако его ожидание нарушается. Пользуясь термином, предложенным В. Шкловским, можно говорить о том, что Островский в своей комедии прибегает к использованию приема остранения - эстетического принципа, согласно которому «знакомое изображается как незнакомое и странное, привычное — как непривычное и удивительное»⁷³.

⁷¹ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 73-74.

⁷² Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения.- Л., 1988. С. 59-91.

⁷³ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. - М. : Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. С. 154.

В первую очередь нарушается правило принципиальной невключенности резонера в любовную интригу и бытовую сферу. Жадов оказывается тесно связан с «прозой жизни», из которой он не способен вырваться. Как и Чацкий, герой проявляет себя как простак в любви: он не может или не хочет видеть подлинную натуру своей возлюбленной.

Жадов влюблен в Полину, и неизбежно должен решать финансовые вопросы, чтобы жениться на своей избраннице. Е. Холодов характеризует жизненную ситуацию, в которую поставлен Жадов, понятием «социологического эксперимента» [II, 665]: драматург проводит своего героя через испытание - «поди-ка поживи своим разумом, на десять целковых в месяц» [II, 44].

Именно любовь в конце концов заставляет героя решиться на унизительный для себя шаг, сделку с совестью — просить у дяди доходного места.

Нельзя не упомянуть о том, что Жадов выполняет и традиционные для резонера функции - такие как вещание высшей истины. Герой занимается воспитанием и наставлением своей молодой жены, пытается «выбить» [II, 90] из нее привитые в родительском доме манеры, приучить ее к честному труду и понятию добродетельной жизни. Деятельность героя оборачивается своей противоположностью: далекая от отвлеченных умствований Полина признается, что не понимает его речей («[...] что вы иногда говорите, ничего не понимаю, решительно ничего» [II, 68]), она тяготится бедностью и во время ссоры бросает Жадову горький упрек: «За что тебя любить-то? Очень нужно даром-то любить!» [II, 95]. В сцене четвертого действия Островский с помощью лаконичной ремарки - «Кукушкина и Полина не обращают на него внимания и разговаривают шепотом» - показывает дисгармонию в отношениях супругов и отсутствие у Полины уважения к своему мужу.

Неудача Жадова заключается в том, что он понапрасну растрчивает свои силы в непригодном для этих целей поле. В лице Полины мы имеем дело с амплуа инженю: это добрая и любящая девушка, которой однако по природе чужда сугубо интеллектуальная жизнь. Этого герой не может постигнуть. Нельзя не обратить внимание на пристальный интерес Островского к подобной разновидности героя-наставника, дающего уроки жизни неопытной девушке. Жадов может быть сопоставлен с Мелузовым из более поздней комедии «Таланты и поклонники» (1881). Оба персонажа — рациональные молодые люди с университетским образованием, ратующие за «честную, трудовую жизнь» [V, 232]. Подобно Жадову, Мелузов учит несведущую в житейских делах Сашу Негину — актрису, героиню совсем иного душевного склада, живущую интуитивной, иррациональной сферой, «как надо чувствовать, говорить и поступать» [V, 231]. Предприятие этого героя также не увенчалось успехом. Вопрос о том, формируется ли в творчестве драматурга новое амплуа, спорен, и мы не ставим задачу разрешить его, однако можно говорить о том, что драматург на страницах своих пьес выводит определенный тип героя-наставника с четкой идеологической направленностью.

Вернемся к объекту нашего анализа — Жадову. Следует отметить, что зачастую герой оказывается поставлен в откровенно комические ситуации.

Споры и попытки Жадова проповедовать мораль в канцелярии, о которых сообщает Вышневецкий, кажутся наивными и нелепыми: «Вышневецкий. Ты все еще не уходился, мой милый! Все проповеди читаешь. (К жене.) Представьте: читает в канцелярии писарям мораль, а те, натурально, ничего не понимают, сидят, разиня рот, выпуча глаза. Смешно, любезный! Жадов. Как я буду молчать, когда на каждом шагу вижу мерзости? Я еще не потерял веру в человека, я думаю, что мои слова произведут на них действие. Вышневецкий. Они уж и произвели: ты стал посмешищем всей канцелярии. Ты уж достиг своей цели, успел сделать так, что все с улыбкой переглядываются и перешептываются, когда тыходишь, и распространяется общий хохот, когда ты уйдешь» [II, 48]. Разумеется, мнение Вышневецкого может восприниматься как попытка очернить героя и не может быть принято за абсолютно истинное, в особенности при отсутствии контекста. Неизвестно, какие причины побудили Жадова играть роль резонера у неподходящей для этого публики. Однако бесспорно в данном случае то, что нам нем приходится говорить о характерной для резонера непогрешимой «надпозиции» в отношении героя Островского. Как и в случае с Чацким, столкновение с бытом лишает позицию Жадова права на истинность и объективность.

Символично, что в качестве катализатора окончательного поражения Жадова Островский использует нарочито бытовую деталь - образ шляпки, которую Полине приносит ее сестра Юлинька, жена более удачливого в делах Белогубова. Здесь следует вспомнить и слова Вышневецкого, сумевшего предвидеть неизбежный исход деятельности героя: «Вместо шляпок там и разных мод, которые женщины считают необходимыми, ты будешь ей читать лекции о добродетели» [II, 50]; «Пойдут попреки, сетованья на судьбу. Не знаю, каково будет тебе переносить, когда жена поминутно будет раскаиваться вслух, что, по неопытности, связала свою судьбу с нищим» [II, 51]. Главный идейный оппонент Жадова оказывается более опытен и сведущ в житейских делах, способен объективно оценивать действительность, в отличие от претендента на роль высокого героя. Этот момент также не способствует его возвышению. По меткому замечанию А.И. Журавлевой, «молчание [...] - наивысший момент действительного торжества героя, утверждения своей позиции и своего достоинства»⁷⁴, но такие моменты в пьесе крайне редки. Правда, добавляет чести Жадову и верная самооценка - осознание своей собственной слабости и заявление о том, что он вовсе не герой: «Я не герой, я обыкновенный, слабый человек. У меня мало воли, как почти у всех у нас» [II, 109].

⁷⁴ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 74.

Неслучайно введение Островским в пьесу образа Любимова, недвусмысленно оставленного за сценой. Приведем слова А.А. Григорьева об этом персонаже: «Тень Чацкого (это одно из высоких вдохновений Островского) проходит перед нами в воспоминаниях Вышневецкой о Любимове, и жалко перед этой тенью ее обмелевшее отражение — Жадов»⁷⁵. Однако опять же, у нас слишком мало данных, а источник сведений об этом герое — воспоминания, на основе которых трудно делать серьезные заключения. И все же известно, что и Любимов не выдерживает столкновения с обществом и терпит поражение: «[...] он принужден был оставить службу, родных, знакомство, уехать отсюда... и умер далеко» [II, 107].

Параллель Жадову составляет Белогубов — тоже молодой чиновник, правда, не отягощенный образованием. Однако этот герой «надежды подает большие» [II, 57], дружен с купцами, «у начальства в уважении, жену любит, отличный хозяин, свои лошади...» [II, 98]. Белогубов предстает своеобразным зеркалом, в котором отражается мораль сообщества, созданного более крупной фигурой чиновничьего мира — Юсовым. Н.Г. Чернышевский провел, на наш взгляд, верную параллель между героем и амплуа подьячего старых времен, и отметил в нем наличие человеческих черты⁷⁶. Данное амплуа является исключительно национальным образованием и упоминается в «Стате» Елагина, о котором мы писали в первой главе.

«Комедийный подьячий, как правило, - судейский чиновник»⁷⁷, но известны и отклонения. «Разоблачение подьячих стало традицией, ведущей свое начало от Сумарокова и развитой в комических операх («Санкт-Петербургский Гостиный двор»)⁷⁸. Будучи частым действующим лицом комедий и комических опер на протяжении всего XVIII века, этот тип вскоре переживает трансформацию и постепенное исчезновение из драматургии. Думается, что во многом это было связано с параллельной заменой названия самого чина в государственных учреждениях. Интересно, что Жадов перед тем, как капитулировать и пойти просить места у Вышневецкого, исполняет песню из пьесы В.В. Капниста «Ябеда» (1798), в которой излагаются жизненные принципы подьячих:

«Бери, большой тут нет науки;

Бери, что только можно взять.

⁷⁵ Григорьев А.А. Литературная критика. - М., 1967. С. 511.

⁷⁶ Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения: В 3 т. / Под общей ред. М. М. Григорьяна. М.: Госполитиздат, 1950–1951. Т. 2. С. 146.

⁷⁷ Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII — первой трети XIX веков. — М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 110.

⁷⁸ Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. - М. - Л.: Советский писатель. 1964. - 966 с.

На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?» [II, 99].

Эта песня, по словам исследователей, «долго жила в народе»⁷⁹ и могла не быть задумана Островским как прямая отсылка к комедии Капниста. И все же тема злоупотреблений и продажности, царящих в бюрократическом аппарате, создает отчетливую параллель со сложившимися традициями изображения среды «крючководов».

И все же при обрисовке, казалось бы, исключительно отрицательного лица, Островский остается верен своему методу комедиографа-реалиста. В образе Белогубова мы также можем проследить расхождение между амплуа и ролью. Отвлечемся от служебных моментов и посмотрим на его поведение в бытовой обстановке. О многом говорит отношение героя к своим родным и ближайшему окружению. Так, Белогубов искренне любит свою жену Юлиньку, окружает ее заботой и всеми силами пытается заслужить ее расположение. Даже стремление героя получить повышение во многом продиктовано желанием обеспечить комфортную жизнь не только себе, но и супруге: «Б е л о г у б о в . Меня бы, Аким Акимыч, столоначальником-с. Ю с о в . У тебя губа-то не дура. Б е л о г у б о в . Я ведь больше потому-с, что у меня теперь невеста есть-с. Барышня и отлично образованная-с. Только без места нельзя-с, кто ж отдаст» [II, 44-45].

Глубоко почтителен Белогубов и к теще, несмотря на ее непростой нрав, который с трудом переносят даже ее собственные дочери. Для передачи сварливого характера Кукушкиной Островский прибегает к использованию черт амплуа комическая старуха, в который добавляет эксцентрический элемент: «П о л и н а . Ну, Юлинька, по местам; сядем, как умные барышни сидят. Сейчас маменька будет нам смотр делать. Товар лицом продает. С т е ш а (стирая пыль). Да уж как ни смотри, все в порядке, все на своем месте, все подшпилено да подколено. Ю л и н ь к а . Она у нас такой ревизор,— что-нибудь отыщет». Существенно, что герой пытается помогать семье Полины и ведет себя гораздо более благородно, чем Жадов, который непрестанно оскорбляет Белогубова и не скрывает своего презрения к нему: «Братец, вы на меня напрасно претензию имеете. Бросимте, братец, всю эту вражду. Выкушайте!.. Выпейте. Вам легче будет. Для меня теперь это ничего не значит-с. Будемте жить по-родственному. Ж а д о в . Нельзя нам с вами жить по-родственному. Б е л о г у б о в . Отчего же-с? Ж а д о в . Не пара мы. Б е л о г у б о в . Да, конечно, кому какая судьба. Я теперь в счастье, а вы в бедном положении. Что ж, я не горжусь. Ведь это как кому судьба. Я теперь все семейство поддерживаю, и маменьку. Я знаю, братец, что вы нуждаетесь;

⁷⁹ Там же, с 9.

может быть, вам деньги нужны; не обидьтесь, сколько могу! Я даже и за одолжение не сочту. Что за счета между родными!» [II, 79].

Наконец, стоит упомянуть о важнейшей для всего творчества Островского и в целом и для комедии «Доходное место» в частности оппозиции театр-жизнь. Во многих произведениях драматурга изображаются два принципиально различных и одинаково возможных способа человеческого существования — театральный и жизненный. Все персонажи Островского так или иначе могут быть отнесены к тому или иному лагерю, и герои «Доходного места» не являются исключением. Так, в жизненной или — правильнее сказать — сугубо бытовой сфере обитают Юсов, Белогубов и Вышневецкий. Последний в разговоре с племянником апеллирует к убеждениям героя, которые, по его мнению, жизнеспособны лишь на сцене: «Благородная бедность хороша только на театре. А попробуй-ка перенести ее в жизни. Это, мой друг, не так легко и приятно, как нам кажется» [II, 50]. Театрализовать действительность пытаются сестры Юлинька и Полина, мечтающие оказаться в храме Мельпомены и стремящиеся выстроить свою жизнь в соответствии с некими идеалами: «Юлинька: Вот бы на гулянье или в театр — другое дело» [II, 57]; Ты представь только себе: ты такая хорошенькая, одень-ка тебя со вкусом да посади в театр... при огне-то... все мужчины так на тебя лорнеты и уставят» [II, 85]. Правда, в данном случае героини ориентируются, скорее, на ценности, которые транслирует бытовая комедия: это комфорт, достаток и счастье в семейной жизни. Интересно также отметить, что реплики действующих лиц пьесы пронизаны театральностью. Зачастую герои пользуются цитатами друг друга или отсылают к произведениям искусства, наделяя их самыми различными интенциями: «И, вероятно, по любви, на бедной девушке, а еще, пожалуй, и на дуре, которая об жизни имеет столько же понятия, сколько и ты; но уж, наверно, она образована и поет под расстроенные фортепьяно: «с милым рай и в шалаше» [II, 50]; «Полина: Какое назначение женщины в обществе?» [II, 57]; Мой Белогубов хоть и противен немного, а надежды подает большие. «Вы, говорит, полюбите меня-с. Теперь еще мне жениться не время-с, а вот как столоначальником сделают, тогда женюсь» [Там же.]; «Белогубов. Помните, вы прошлый раз прошлись под машину: «По улице мостовой»-с?» [II, 77]; Досужев. «Не стая воронов слеталась!» [II, 80]. Показательно, что единственным человеком, не принимающим участия во всеобщем цитировании, является Жадов.

Подводя итог нашим размышлениям, еще раз подчеркнем, что в комедии «Доходное место» не наблюдается тождества между традиционным амплуа и его конкретной реализацией — ролью. При этом в пьесе наблюдается несколько вариантов реализации этого характерного для драматурга приема. На примере образа Жадова мы проследили трансформацию амплуа героя, которое происходит на всех уровнях пьесы, — от ситуационного снижения и

принятия функций другого типа роли (комический простак) до полной деструкции. В случае же с Белогубовым происходит усложнение амплуа подъячего, которое уже ушло с авансцены ко времени написания комедии. Завершить разговор о комедии мы бы хотели цитатой из статьи Н.Страхова, верно заметившего, что «развитие характеров может быть у г. Островского настолько, насколько это возможно при общих типах; требование того и другого у одного и того же писателя было бы несправедливо, ибо самое понятие об общем психическом типе не вяжется с понятием о личном характере, хотя, конечно, невозможно соединение типа бытового с сильно развитым личным характером»⁸⁰.

⁸⁰ Критическая литература о произведениях А.Н. Островского : С портр. и биогр. очерком / Сост. Н. Денисюк. Вып. 3. - Москва: А.С. Панафилина, 1906-1907. С. 238.

2.5. «На всякого мудреца довольно простоты» (1868)

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), начиная с которой складывается тип сатирической комедии Островского, драматург обращается не к привычному для себя купеческому быту, а к новому пласту жизни — к пореформенному дворянскому обществу, переломному моменту истории — эпохе появления новых деятелей, которые не скованы внешними рамками приличий и для преуспевания готовы использовать все возможные средства без стыда и совести.

Новый драматургический материал обусловил и специфику конфликта. В отличие от «купеческих» пьес Островского, в котором действие строилось на столкновении чистых и любящих сердец и деспотизма царства темных самодуров, в новой комедии конфликт лишен внешней остроты, в нем нет привычных злодеев и их жертв⁸¹. Конфликты сложнее. Единственным активным деятелем, двигателем интриги оказывается Егор Дмитрич Глумов — образ, занимающий особое место в пьесе и творчестве Островского в целом. Это один из персонажей, «кочующих» из пьесы в пьесу. Также данный герой появляется в комедии «Бешеные деньги» (1869), где он нанимается в личные секретари к пожилой даме. Высоко оценил образ Глумова М.Е. Салтыков-Щедрин, перенесший этого персонажа на страницы своих фельетонов, обзрений и многочисленных произведений. По-новому интерпретированный герой появляется в «Недоконченных беседах», в циклах «В среде умеренности и аккуратности» и «Круглый год», романе «Современная идиллия», в «Письмах к тетеньке», «Пестрых письмах», что несомненно свидетельствует о живучести «ядра» роли.

В образе Глумова и в характере его отношений с остальными действующими лицами заключается новаторство пьесы. В.Я. Билинскис писал о небывалой для драматургии концентрации, напряжении внутренней жизни, которая сосредоточена в лице главного героя комедии, а потому Островский, следуя принципам цельности человеческой личности, «не мог не привести Глумова, так живущего, подобным образом поступающего, к срыву, к катастрофе»⁸². Показательно в этом отношении творческое кредо драматурга: «Драматический писатель меньше всего сочинитель, он не сочиняет, что было — это дает жизнь, история, легенда, его главное дело - показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе» [X, 277].

⁸¹ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 134.

⁸² Билинскис Я.С. Человек без нравственных ограничений (Опыт А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») / Я.С. Билинскис // Анализ драматического произведения: межвуз. сб. / под ред. проф. В.М. Марковича. - Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1988. С. 220.

По функции в действии Глумова можно отнести к амплуа плута. К такому выводу подталкивает и «говорящая» номинация героя: Глумов — от «глумиться». В предыдущих главах нашего исследования мы уже рассматривали некоторые вариации амплуа плута в комедиях Островского. Кратко напомним о том, что в пьесе «Свои люди сочтемся» к данному типу с большими или меньшими отклонениями мы отнесли Большова, решившегося на финансовую аферу с помощью сведущего в подобных делах стряпчего Рисположенского. Сложившаяся во второй части комедии ситуация «обманутый обманщик», раскаяние Самсона Силыча переводит героя в совсем другой регистр. Роль плута в той же пьесе оказывается как бы навязана приказчику Большова Подхалюзину, который в начале страшится подобной перспективы и воспринимает предложение купца как «беду» и хозяйский каприз.

Встречалась нам разновидность плута Островского и в лице Наркиса, персонажа комедии «Горячее сердце». Этот герой мечтает выйти в купцы, но действует не самостоятельно, а с помощью посредника, - Матрены Харитоновны, которая крадет для него деньги у мужа. Здесь наблюдается прямая параллель с пьесой «На всякого мудреца довольно простоты», но за одним исключением: главный герой пробивает себе дорогу «наверх» сам, умело пользуясь любыми средствами на своем пути к вершинам общества: подкупом нужных людей, наговорами на тех, кто может расстроить его четко выверенные планы и лестью перед влиятельными лицами.

Егор Дмитрич — небогатый молодой человек, создает и ведет интригу, мечтая добиться успеха, выйти в люди. Островский четко прописывает ролевое начало этого сценического образа, рекомендуя его «визитную карточку», которая ярко проявляется уже в выходе и первой реплике героя. Глумов буквально врывается на сцену со словами о необходимости действовать здесь и сейчас, что задает отчетливый тон его образа: «Г л у м о в (за сценой). Вот еще! Очень нужно! Идти напролом, да и кончено дело. (Выходя из боковой двери.) Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте!» [III, 8]. Столь же ярко поставлена и финальная точка в роли — последний монолог и уход героя со сцены, которые вызывают красноречивое молчание у собравшихся: «Вы гоните меня и думаете, что это все,— тем дело и кончится. Вы думаете, что я вам прощу. Нет, господа, горько вам достанется. Прощайте. (Уходит.) *Молчание*» [III, 79]. Этот монолог во внутреннем плане в равной степени развернут и к действующим лицам, и к зрителям. Н.А. Шалимова обратила внимание на то, что «Правду» у Островского нередко высказывает «не тот» герой, далекий от истинной человечности и нравственной чистоты.

«Правота» персонажа отнюдь не означает его непрременной нравственной реабилитации»⁸³.

О своих грандиозных стратегических замыслах герой заявляет в самом начале пьесы, как бы оценивая авансцену московской жизни, на которой ему предстоит вести свой тернистый путь к преуспеянию: «Конечно, здесь карьеры не составишь - карьеру составляют и дело делают в Петербурге, а здесь только говорят. Но и здесь можно добиться теплого места и богатой невесты - с меня и довольно. Чем в люди выходят? Не все делами, чаще разговором. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть! <...> Я начну с неважных лиц, с кружка Турусиной, выжму из него все, что нужно, а потом заберусь и повыше» [III, 9].

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» впервые в творчестве Островского появляется образ интеллигентного героя из дворянской среды. Глумов умен, образован, ему свойственна рефлексия над общественным бытием, осознание своего превосходства над массой. В.Я. Лакшин в комментариях к собранию сочинений драматурга подметил, что герой оказывается виноват только сам перед собой, поскольку «сознательно и расчетливо предаёт свой ум» [III, 476].

Существенной для характеристики героя предстает художественная деталь, которую вводит Островский: Глумов имеет внутреннюю потребность вести личный дневник, который приходит на смену эпиграммам: «Всю желчь, которая будет накапливать в душе, я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мед. Один, в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости. Эта рукопись не предназначается для публики, я один буду и автором и читателем» [III, 9]. Значимость этой потребности для драматурга заметна и по первоначальному названию комедии - «*Дневник*, или На всякого мудреца довольно простоты». Отметим, что в критике высказывались сомнения в правдоподобии этой черты характера героя. Об этом писали, в частности, Д. Аверкиев, Е. Утин, В. Буренин и др. Однако, на наш взгляд, введение данного мотива психологически оправдано. Герой хорошо знаком с обществом пошлых и заурядных людей, подняться в котором можно лишь с помощью грубой лести и лжи, и он хочет быть искренен хотя бы с дневником. Только здесь в полной мере могут проявиться его незаурядный ум и наблюдательность.

Дневник еще больше углубляет несоответствие между поступками Глумова и его природными задатками, показывает принципиальное несовпадение феноменов «амплуа» и «роль» и выводит нас к глубинному конфликту,

⁸³ Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра Н.А. Островского (Опыт постижения художественной реальности): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. - М., 2000. С. 43.

характерному для всего творчества Островского, - несовпадению между «внешним» и «внутренним» человеком. «Внутренний человек - это глубина его души, в котором таится *сокровенный сердца человек*. Внешний человек - это его (душевная эмпирия, которой довлеет *злоба дневи*)»⁸⁴. Интересно, что Я.С. Билинкис рассматривает дневник как инструмент игры Глумова с самим собой, в которой он также ощущает потребность⁸⁵. Обобщая сказанное, подчеркнем, что эта деталь создает трудности для сценической интерпретации образа Глумова, приводит нас к пониманию того, что психологическая суть героя глубже, чем может показаться на первый взгляд, и не полностью укладывается в рамки ампула плута. Как видим, Островский и в этой комедии играет с читательскими ожиданиями. В начальной ситуации пьесы драматург как бы наводит нас на проблематику определенного ампула, - в данном случае плута, - а затем переворачивает это представление, углубляя и расширяя внутренний мир героя и показывает невозможность свести психологическую сложность природы к какому-либо типу.

Приведем слова В. Лакшина: «Если бы Глумов только приспособливался, льстил, подлаживался, шел на компромиссы, этот образ мог бы показаться лишь новой вариацией втируши-Молчалина. Люди молчалинского типа проходят «путь наверх», усваивая по дороге взгляды начальства, добросовестно приспособливаясь к чужим мнениям и привычкам, органически притираясь к ним. Но не таков Глумов, пишущий эпиграммы на это общество и «сбывающий свой яд» в тайный дневник. Глумов ни на минуту не забывает, что ведет игру, он ненавидит используемых им людей, и про него нельзя сказать, что он приспособливается. Нет, он сознательно живет двойной жизнью» [III, 476].

Сравнение Глумова с грибоедовским героем представляется нам продуктивным. Я.С. Билинкис указывает на то, что Егор Дмитрич намеренно играет в Молчалина, что на внутреннем уровне превращает комедию в «большой спектакль с многими явлениями, задуманный и срежиссированный Глумовым, хоть и не «просчитанный» им до конца»⁸⁶. Вспомним, что и Молчалин — бедный молодой человек из Твери, полностью зависящий от воли своего покровителя, живет двойной жизнью в фамусовском доме, и тоже ведет своеобразную игру, в качестве основных приемов используя лесть, прислужничество, «умеренность и аккуратность». Выход истинным чувствам он дает в более привычной и менее рискованной, чем Глумов, форме - в откровенных разговорах со служанкой Лизой. Именно потребность героя

⁸⁴ Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра Н.А. Островского (Опыт постижения художественной реальности): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. - М., 2000. С. 17.

⁸⁵ Билинкис Я.С. Человек без нравственных ограничений (Опыт А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») / Я.С. Билинкис // Анализ драматического произведения: межвуз. сб. / под ред. проф. В.М. Марковича. Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1988. С. 212-226.

⁸⁶ Там же. С 219.

комедии «На всякого мудреца довольно простоты» вести дневник высвечивает, на наш взгляд, то усложнение фактуры, которое привносит Островский, а также коренное различие между двумя персонажами. Здесь важно добавить, что А.С. Грибоедов пользуется иными средствами раскрытия образа Молчалина. Его герой менее очерчен: мы почти не видим героя наедине со своими мыслями и чувствами, в пьесе не дается его внутренних монологов.

Не менее значима и параллель с Чичиковым из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Этот герой тоже стремящийся к благам жизни, оказывается наделен способностью проникать в суть психологии собеседника и подстраиваться под него, точно угадывая движущие человеком настроения, мотивы и намерения. По замечанию Е.В. Синцова, дар Чичикова одновременно работает на сокрытие подлинной сущности «рыцаря копейки» и делает его непрозрачным для читательской интерпретации⁸⁷. Созданию ореола таинственности способствует и тесно связанный с образом гоголевского героя мотив маски⁸⁸. Ключ к прочтению внутреннего «я» Чичикова дан в его биографии, проливающей свет на формирование характера, психологический портрет персонажа и его жизненный путь. В отношении Глумова мы можем лишь догадываться о том, какие факторы, кроме бедственного положения семьи, повлияли на становление личности.

Введение образа Глумова обусловило особый характер действия пьесы и высветило в ней, по наблюдению Е. Г. Холодова, Л.А. Штейна, уже процитированного нами В.Я. Лакшина, Н.А. Шалимовой, развившей мысль в своей диссертации, Н.А. Коломлиной др. исследователей игровое начало⁸⁹. Как было отмечено выше, во внешней структуре комедии герой является носителем ампула плута, однако в отдельных эпизодах он претендует на другие типы ролей, становится сценаристом и моделирует выгодную для себя ситуацию.

Связь игры и драматического искусства проследил в своем труде М.Н. Эпштейн: «Для актера персонаж — это и субъект, которому он сопереживает, и объект, на который он смотрит со стороны. Актер то предстает в маске персонажа, то показывает свое человеческое лицо, выражающее отношение к этой маске. Почему же актер — «иной» по отношению к персонажу —

⁸⁷ Синцов Е. В. Художественное философствование в русской литературе 19 века. - Казань: «Мирас», 1998. 98 с.

⁸⁸ Синцова С. В. Мотив маски в «Мертвых душах Н.В. Гоголя» // Текст. Произведение. Читатель: материалы междунар. научно-практ. конференции. - Пенза, Казань: Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. С. 83–89.

⁸⁹ См. Холодов Е.Г. Драматург на все времена / Е.Г. Холодов — М. Всерос. Театр. О-во. 1973. - 424 с.; Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского / А.Л. Штейн — М. Сов. Писатель, 1973. - 432 с.; Штейн А.Л. Уроки Островского. Из опыта русского и советского театра / А.Л. Штейн — М. Всерос. Театр. О-во. 1984. - 424 с.

необходим для выражения сущности персонажа? Потому что сама эта сущность двоична, в ней персонаж выступает как некто «иной» по отношению к самому себе. Есть «Хлестаков-в-себе» и «Хлестаков-для-чиновников», «Эдип — великий царь» и «Эдип — раб судьбы». Драматизм человеческой жизни состоит в том, что человек вынужден выступать в роли, отчужденной от его подлинного «я», хотя именно благодаря этому его «я» приобретает подвижность и способность к самоопределению, самоизменению. Актер на сцене воссоединяет расколотое бытие персонажа»⁹⁰.

Примечательно, что Глумов в своей мимикрии всегда выбирает для себя роль таким образом, чтобы выступая в качестве режиссера, внешне ставить себя в позицию подчиненного по отношению к лицу, включенному в его авантюрную игру. Это позволяет герою как бы минимизировать для себя возможные риски. Е.Г. Холодов пишет о «лингвистическом маскараде», который устраивает персонаж Островского, «заранее определяя роль, которую он возьмет на себя в каждой из им самим созданных ситуаций»⁹¹. Так, с моралистом Мамаевым, страсть которого — читать наставления, Глумов выступает в роли комического простака, жаждущего получить жизненные советы: «Ведь как ему растолкуешь, что мне от него ни гроша не надобно, что я только совета жажду, жажду, алчу наставления, как манны небесной. Он, говорят, человек замечательного ума, я готов бы целые дни и ночи его слушать. М а м а е в . Вы совсем не так глупы, как говорите. Г л у м о в . Временем это на меня просветление находит, вдруг как будто прояснится, а потом и опять. Большею частью я совсем не понимаю, что делаю. Вот тут-то мне совет и нужен» [III, 16]. В ту же роль он входит и при встрече с grand-dame Турусиной, суеверной женщиной, в молодости пресытившейся светскими развлечениями и теперь почти не выезжающей в свет. В.Я. Лакшин для характеристики отношений между Глумовым и турусинским обществом, использует метафору карточной игры, в которой для того, чтобы войти в круг своих людей, нужно «сесть за один с ними стол и принять условия игры»⁹², а также пишет о важнейшем свойстве характера персонажа - элементе «если не бескорыстной тяги к познанию, то во всяком случае свободной игры сил, дерзкого озорства, смелой пробы. Помимо всего иного, Глумов бесспорно способный и обаятельный комедиант, ему доставляет наслаждение его опасная игра»⁹³.

⁹⁰ Эпштейн М.Н. Игра в жизни и в искусстве / М.Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX - XX веков / М.Н. Эпштейн — М. Сов. Писатель, 1988. С. 290- 291.

⁹¹ Холодов Е.Г. Драматург на все времена / Е.Г. Холодов — М. Всерос. Театр. О-во. 1973. С. 153-154.

⁹² Лакшин В.Я. «Мудрецы» Островского - в истории и на сцене / В.Я. Лакшин // Лакшин, В Я Биография книги ст., исслед., эссе / В.Я. Лакшин. - М.: Современник. 1979. С. 309.

⁹³ Там же. С. 305.

Угадывая природу амплуа Клеопатры Львовны - *grand-coquette*, герой тут же подстраивается и предстает перед ней в образе пылкого героя-любовника. Заметим также, что А.Л. Штейн увидел во взаимоотношениях героя и Мамаевой, которые по ходу действия пьесы как бы меняются местами, попадая в сети друг друга, взаимный характер игры⁹⁴. Глумов же, по мысли исследователя, в комедии «шутит и играет с человеческими страстями и слабостями»⁹⁵. Н.А. Коломлина в своей диссертации отмечает, что «система отношений, выстраиваемая Глумовым, обогащается и усложняется за счет накладывающихся на нее игровых сценариев, авторами которых становятся «благодетели» Егора Дмитрича. Наличием этих собственных расчетов у других персонажей комедии и объясняется та легкость, с которой на встречу глумовскому натиску бросаются Мамаева, Крутицкий, Городулин и остальные»⁹⁶.

Изменчивость игры и характера Глумова проявляется и на речевом уровне. Н.К. Ильина в своей статье анализирует ритмику героев комедии и отмечает, что «Глумову удается найти подход к каждому собеседнику, и с каждым из них он разговаривает по-иному. Если проанализировать лейтмотивы поступков героя, то в речи его они проявятся ключевыми фразами. Так, от матери он ждет всесторонней поддержки своим планам («Пишите, пишите! Помогайте же мне!») [3, с. 105, 116]. Городулину, который слывет либералом, он представляется приверженцем передовых идей и очень полезным человеком: «Все, что вам угодно. Извольте, с удовольствием» [3, с. 129]. При дядюшке Ниле Федосеиче восхищается его умом, зная, что это лучше всего привлечет старика на его сторону: «Ума, ума у вас, дядюшка!» [3, с. 131]. С Крутицким он подобострастен: «Слушаю, ваше превосходительство» [3, с. 154]. Чтобы заручиться поддержкой женщины, необходимо убедить ее в своей любви и преданности: «Я ваш раб на всю жизнь», - уверяет он Мамаеву [3, с. 133]. «Я вам нужен, господа!» - обращается Глумов ко всему обществу в последнем монологе, и с этим не могут не согласиться его гонители [3, с. 175]»⁹⁷. Специфика глумовской авантюры, особые правила игры, которая, как об этом заявляет сам герой в финале комедии, не принесла никому зла, и позволяет ему оставаться на плаву и предрекать свое возвращение даже после скандального разоблачения.

⁹⁴ Штейн А.Л. Мастер русской драмы Этюды о творчестве Островского / А.Л. Штейн — М. Сов. Писатель, 1973. С. 179.

⁹⁵ Там же. С. 181.

⁹⁶ Коломлина Н.А. Игровая поэтика комедий А.Н. Островского рубежа 1860-х - 1870-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Коломлина Наталия Александровна. - Тамбов, 2007. С. 15.

⁹⁷ Ильина Н.К. Ритмика речи героев комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. - 2015. - №1. - С. 77.

Егор Дмитрич Глумов является не единственным персонажем, использующим ролевую стратегию поведения. Нам представляется, что игровой характер действия пронизывает всю пьесу на глубинном уровне. В этой связи интересен образ матери героя, Глафиры Климовны, которая тоже лицедействует, помогая сыну сделать карьеру, и предстает его своеобразным двойником. Героиня также играет обстоятельствами и людьми и делает это не только из материнской заботы о благополучии Егора Дмитриевича, но и из личной выгоды — желая жить на широкую ногу, «барствовать» [III, 19]. Глафира Климовна занимает амплу наперсницы Глумова. Об этом типе мы подробно говорили в главе, посвященной комедии «Бедность не порок» в связи с образом Анны Ивановны. Напомним лишь о том, что по действию наперсник выслушивает протагониста, делится с ним советами и выполняет различные поручения. Кроме того, мы отмечали, что на наш взгляд, наперсник и наперсница не являются конгруэнтными фигурами. В женской вариации уклон чаще намечается в сторону любовной сферы.

Как нетрадиционное решение Островского с точки зрения бытования амплу можно рассматривать родственные отношения между главным героем и его наперсницей, а также тот момент, что это фигуры не одного пола. Во всех остальных аспектах отнесение Глумовой к амплу наперсницы не вызывает сомнений. Она объясняет и комментирует происходящее на сцене: «Кажется, дело-то улаживается. А много ещё труда Жоржу будет. Ах, как это трудно и хлопотно в люди выходить» [III, 18].

Помимо дневника главного героя, который можно рассматривать почти как полноценное действующее лицо пьесы, живущее своей жизнью, именно Глафира Климовна является доверенным лицом Глумова, с которым он без утайки делится всеми своими планами и устремлениями: «Глумов (показывая портрет Мамаева). Поглядите! Вот с кем нужно мне сойтись прежде всего. Глумова. Кто это? Глумов. Наш дальний родственник, мой дядюшка, Нил Федосеич Мамаев [...]. Глумова. А хорошо бы сойтись. Во-первых, наследство, потом, отличный дом, большое знакомство, связи» [III, 12]. По поручению сына героиня разыгрывает из себя матрону, подобострастно ведет себя перед крестьянкой Манефой и пытается ей всячески услужить, а до этого на время становится инженером в сцене с Мамаевым и карикатурой Курчаева. Рекомендую сына Клеопатре Львовне, Глафира Климовна на мгновение превращается в сваху и якобы неспециально выдает его душевную тайну: Г л у м о в а. Оно, конечно, его расположение родственное... А ведь как хотите... близость-то такой очаровательной женщины в молодые его года... ведь ночи не спит, придет от вас, мечется, мечется...Мамаева. Он к вам доверчив, он от вас своих чувств не скрывает? Г л у м о в а . Грех бы ему было. Да ведь и чувства-то его детские. М а м а е в а. Ну, конечно, детские... Ему еще во всем нужны руководители. Под руководством умной женщины он

со временем... да, он может... Г л у м о в а. Поруководите его! Ему это для жизни очень нужно будет. Вы такая добрая...» [III, 26-27].

Также в структуре комедии функционирует два любовных треугольника. Первый из них — борьба за Глумова Мамаевой и Машеньки, ненамеренная и неосознанная в отношении последней. Активные действия здесь предпринимает только Клеопатра Львовна, которая крадет дневник, подкупает фельетониста Голутвина, посылает газету в дом Турусиных. Влюбленная же в Курчаева Машенька оказывается вовлечена в игру против своей воли.

Другой треугольник представлен соперничеством двух героев - Глумова и Курчаева - за богатую невесту. Данный конфликт получает у Островского неординарное решение во многом благодаря специфике бытования сценических образов. Амплуа Машеньки, томящейся в странном быту дома своей тетки с приживалками и гадалками, изначально можно было определить как *ingenue*. К такому выводу подталкивает и номинация в уменьшительно-ласкательной форме. Героиня влюблена в неподходящего кандидата - гусара Курчаева. Она с нетерпением ждет встреч со своим избранником, прекрасно сознавая невозможность соединиться с ним. Причиной коллизии оказывается не разлучитель Глумов, а воля Софьи Игнатьевны, которая не желает давать согласия и приданого на неравный брак своей воспитанницы. Будучи зависимой от тетки, Машенька старается как можно чаще льстить и демонстрировать ей свою бесконечную покорность: «Я вполне полагаюсь на вас; я ваша покорная, самая покорная племянница» [III, 40]; «Все равно. Вы самая лучшая женщина, какую я знаю, и вас я беру примером для себя. (Обнимает тетку.)» [Там же].

Все же к наивности и искренности героини примешана доля расчетливости — своеобразная черта времени: «Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных. Мне Жорж Курчаев очень нравится: но если вам неудобно, я за него не пойду и никакой чахотки со мной от этого не будет. <...> Найдите мне жениха какого угодно, только порядочного человека, я за него пойду без всяких возражений. Мне хочется поблестеть, покрасоваться» [V, 293]. Исследователь К.М. Захаров сделал интересное наблюдение, проведя параллель между образами Машеньки и Глумовым, назвав героиню, которая почти не взаимодействует с Егором Дмитричем на сцене, его «двойником»: «Юная воспитанница является не только «домашней мученицей», но и умелым манипулятором, подстраивающим окружающие условия под себя. Эта игра делает ее похожей на главного героя комедии - Глумова, который лестью и обманом пытается сделать себе карьеру. Машенька и Глумов, испытывающие друг к другу чувства уважения, выглядят двойниками в окружении простодушных «хозяев жизни», от

которых зависит их будущее»⁹⁸. «И для Машеньки обет отказаться от брака Курчаевым не означает окончательного расставания с предметом своей влюбленности. Она уже определила принцип своей «взрослой» жизни, которая должна наступить после замужества - «грешить и каяться». Любимый ею Курчаев будет после гипотетической свадьбы с «порядочным человеком» занимать в ее жизни ту же позицию, которую прочит для Глумова Мамаева, - покорный обожающий любовник богатой женщины»⁹⁹.

Интересна фигура Манефы, характерной «старухи Островского», мнимой прорицательницы, за плату содействующей Глумову в его планах. Даже это второстепенное лицо постоянно меняет маски. Манефа появляется в доме Глумовых в ореоле благочестия и создает образ блюстительницы порядка: М а н е ф а (Глумову). Убегай от суеты, убегай! Г л у м о в (с постным видом и со вздохами). Убегаю, убегаю. М а н е ф а . Не будь корыстолюбив! Г л у м о в . Не знаю греха сего» [III, 19]. В письме к Ф. А. Бурдину Островский выразил пожелание по поводу сценического костюма героини: «Голову повязать черным платком по-старушечьи, т. е. намотать побольше; платье темное с подвязным па поясе карманом из разноцветных шелковых лоскутков, на плечах черный (кашемировый или драдедамовый плащ, вроде капюшона от салопы на маленькой гладкой [блузе] кокетке прямой со сборками (т. е. к [б л у з е] кокетке пришить сборки, длиной до колен, без рукавов; на ноги башмаки, плетенные из покровок, какие носят богомолки» [XI, 310]. Даже в одежде героини акцент делается на аскезе и набожности. В третьем действии, в сцене в доме у Турусиной, Манефа меняет амплуа на сваху, предрекая появление суженого: «Чуж чуженин далеко, а суженый у ворот» [III, 50]. Говорит героиня пословицами, поговорками, всегда в рифму, что выглядит утрированно и вызывает комический эффект, что нашло негативный отклик среди рецензентов пьесы и упреки в преувеличении («Современная летопись» от 1868, 10 ноября, «Биржевые ведомости», 1868, 5 ноября и др.). Здесь мы имеем дело с явлением амплуа-творчества у Островского. Драматург создает собственный тип, отличный от устойчивого «комическая старуха».

Следует отметить, что современники подвергли критике, как тогда казалось, отступление Островского от метода комедиографа-реалиста и нарочитое использование театрально-сценических приемов условности, в том числе — системы амплуа. Неодобрительные отзывы о пьесе содержатся в статьях В.П. Буренина, Д.В. Аверкиева, С. А. Венгерова и др. Однако, на наш взгляд, перечисленные свойства комедии «На всякого мудреца довольно простоты»

⁹⁸ Захаров К.М. Двойник Глумова в комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Известия Саратов. Ун-та. Н. Сер. Сер.: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 4.. С. 70.

⁹⁹ Там же, с 72.

являются художественным средством раскрытия авторского замысла. Как пишет А.И. Журавлева, в данном случае драматург использует иной способ типизации изображенной жизни - «психологически-бытовой, а не гротескно заостренный»¹⁰⁰, который однако не значит отказа от реалистической мотивировки и грубой условности.

«Его [А.Н. Островского] герои не вовсе лишены психологической разработки и бытовой конкретности. Они лишь взяты в одном психологическом аспекте, нужном и важном для решения основной драматургической задачи. В обрисовке характеров есть психологизм, но он не «объемный» многосторонний, а «контурный»¹⁰¹. Рудимент амплуа в структуре образа придает особый налет театральности поведению персонажа, сообщает общие очертания роли и дает подробности его исполнения, поскольку пьесы Островского были предназначены для постановки на сцене.

¹⁰⁰ Журавлева А.И. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 144.

¹⁰¹ Там же.

2.6. «Горячее сердце» (1869)

Пьеса «Горячее сердце» (1869) органично соединила в себе художественные особенности двух жанровых разновидностей комедии: народной и сатирической¹⁰². У первой Островский заимствует четкое противостояние добра и зла, которое персонифицируется в положительных и отрицательных персонажах комедии — условных «героях» и «злодеях». От сатирической комедии в «Горячем сердце» мы находим гротескный способ изображения героев-самодуров, чье окостеневшее сердце суть искажение подлинной человечности.

На наш взгляд, наиболее точно значение метафоры сердца в творчестве Островского выразила Н.А. Шалимова: «В поэтике драматурга сердце - не просто поэтическая метафора, но природная реальность человека, объединяющая в своей таинственной глубине душу и тело человека. По сути, сердце означает ту глубину души, где зарождаются и куда возвращаются человеческие чувства. Из этой-то глубоко сокрытой, «нутровой», природной, «натуральной» сердцевины (= «натуры») ипроистекает то или иное начало личности персонажей Островского. Через определение, данное человеческому сердцу, драматургом характеризуется сама натура человека: горячее, нежное, ретивое, глупое, доброе, доверчивое и пр. Богатство натуры он кладет в основу, делает исходным условием создания сценического образа»¹⁰³. Задачей Островского при разворачивании «счастливого сюжета» [III, 88] пьесы была демонстрация победы «горячего сердца» - средоточия вольного биения жизни в человеке - над всем, что эту неограниченную свободу жить и любить притесняет.

Промежуточное положение в системе персонажей занимает приказчик Наркис, выполняющий функцию плута. Герой живет мечтой выйти в люди - стать купцом, для чего ему требуется капитал. Здесь Островский вводит нестандартный сюжетный поворот: афера совершается не руками самого Наркиса, а с помощью шантажа Матрены Харитоновны, его любовницы, которая до этого уже повысила его во звании - произвела из кучеров в приказчики. В связи с героем в пьесе развиваются разбойничьи мотивы¹⁰⁴: он мечтает о появлении в окрестностях Калинова шайки разбойников и с радостью присоединяется к хлыновской забаве в надежде заняться грабежом.

Говоря о разбойничьей теме в «Горячем сердце», нельзя не отметить включение в нее сцен из «Лодки» - героической — по определению В.П.

¹⁰² Там же.. С. 203

¹⁰³ Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра А.Н.Островского (опыт постижения художественной реальности) [Текст] :Автореферат дис. . д-ра искусствоведения. - М., 2000. С. 13-14.

¹⁰⁴ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск ун-та, 1981. С. 197.

Беркова, народной драмы, в ранних публикациях и сообщениях представляющей собой инсценировку песни «Вниз по матушке, по Волге». Обработанный текст произведения почти в полном виде был также включен Островским в пьесу «Воевода» (1865), что можно считать своеобразной «первой «публикацией» «Лодки» [III, 519]. Напрашивается вывод о том, что это произведение представляло интерес для драматурга, а потому нам кажется важным проследить реализацию инсценировки в анализируемой комедии.

По наблюдению В.П. Беркова, «Лодка» была одним из самых заметных явлений народного репертуара, о чем говорит большое количество записей, публикаций, а также вариаций заглавий и сюжетных поворотов: «Шлюпка», «Шайка разбойников», «Атаманская шайка», «Атаман»¹⁰⁵. «Последующие публикации (Е. Т. Соловьева в 1876 г. и Н. А. Иваницкого в 1890 г. и др.) ввели в научный оборот новые эпизоды «Лодки» — встречу разбойников с незнакомцем или егерем и поимку девицы (или Раизы), ее отказ полюбить атамана, приказ последнего выдать ее замуж за опустившегося помещика Приклонского, проживающего у разбойников в качестве шута, опознание Приклонским в девице своей дочери и гибель их обоих»¹⁰⁶.

В «Горячем сердце» «Лодка» впервые упоминается Васей в разговоре с Гаврилой: «Они теперь эту самую игру-лодку всю по-своему переделали. Лодка настоящая, и ездят по пруду кругом острова, а на острове закуска и вина приготовлены, а Алистарх хозяином, одет туркой»; «Как разбойники раза два кругом острова объедут, и все атаман глядит в трубу подозрную, и вдруг закричит не своим голосом, и сейчас причаливают, и грабят, а хозяин кланяется и всех потчует» [III, 89]. Затем, по предложению Аристарха, Хлынов и компания продолжают разыгрывать разбойничьи сцены в лесу.

Роль Атамана в игре и в жизненном поведении берет на себя Хлынов. Он также плавает в своей лодке по Волге. В его «шайке» состоят шут Вася и приживальщик «Барин с большими усами» [III, 114], которых держат в увеселительных целях: «Еще барин с ним. Он его из Москвы привез, за сурьезность к себе взял и везде возит с собой для важности. Барин этот ничего не делает и все больше молчит, только пьет шампанское. И большое ему жалованье положено за вид только за один, что уж очень необыкновенные усы» [X, 88]. В подобном амплуа выступает в «Лодке» спившийся опустившийся помещик Приклонский. Как прекрасная девица воспринимается появившаяся на лесной дороге Параша: Б а р и н. Красавица! Наконец-то я нашел тебя. (Берет ее за руку.)» [III, 147]. Здесь Хлынов и Барин как бы меняются ролями, и последний на время занимает место предводителя

¹⁰⁵ Берков В.П. Русская народная драма XVII – XX веков. - М. : Искусство, 1953. – 356 с.

¹⁰⁶ Там же. С. 24.

разбойников. Примечательно, что характерная особенность последнего — выдающиеся усы — в самой «Лодке» были приметой именно предводителя: «Атаман. Собирайтесь-ко, ребята, Ко мне усик расправлять. Все (поют). Ай-да усы, ай-да усы,* Развесисты усы. Ай-да усы, ай-да усы, Развесисты усы»¹⁰⁷.

Параша, как и пленница из «Лодки», отвергает любовь Атамана: Б а р и н . Хочешь парчи, хочешь бархату, бриллиантов? Все твое! Только люби меня. П а р а ш а (стараясь освободиться, но силы ее слабеют). Ах, нет, нет! Не надо, ничего не надо! Пусти меня!» [III, 148].

Из отличительных черт интерпретации народной драмы комедии Островского можно отметить, что в ней отсутствует эпизод принуждения Раизы (Параши) к браку с Приклонским (Баринном). Кроме того, у Островского трансформируется эпизод признания Приклонским своей дочери в Раизе. В комедии Аристарх — хозяин — узнает в прекрасной девице крестницу, а конфликт получает вполне благополучную, в отличие от гибели героев в «Лодке», развязку.

Рассмотрим поподробнее линию положительных героев пьесы, которые также являют собой своеобразное переплетение традиционных ампула с фольклорными типами, представлен любовный треугольник, построенный по принципу организации сказки. Лирическое начало комедии связано с образом Параши, выступающей в роли героини. Это благородная и чистая натура сильных страстей, которая занимает активную позицию в борьбе со злом, защите своей воли, которую понимает как высшую ценность жизни. В отличие от падчерицы, обычно угнетенной, околдованной или невинно гонимой в сказке¹⁰⁸, Параша по собственному желанию бросает родительский дом, не желая мириться с притеснениями.

Героине присущ максимализм требований: она живет с мыслью, что нигде не отступит и не уступит и не будет молчать и терпеть, если ее права ущемляются. В этом ее коренное отличие от типа сказочной падчерицы, о чем пишет Журавлева: «[...] иногда применена иная, по сравнению с фольклором, характеристика персонажей, участвующих в сюжетном мотиве, - например, в сказках кроткая и покорная падчерица пассивно принимает обиды, а Параша не желает уступать Матрене и вступает с ней в борьбу»¹⁰⁹. Такие же высокие требования она предъявляет к своему окружению и не может принять несоответствие своим идеалам в действительности. От возлюбленного Параша ждет прямых доказательств любви и жертв во имя чувств к ней. Принимая Васю за идеального героя, она просит увезти ее в тайне от

¹⁰⁷ Там же. С. 150.

¹⁰⁸ Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. - 152 с.

¹⁰⁹ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск ун-та, 1981. С. 197.

родителей, а услышав о том, что его посадили в арестантскую, в первую очередь думает о том, что он непременно пострадал за нее: «Г а в р и л о . Теперь в арестантской сидит, а на днях сдадут. П а р а ш а . Полно! Что ты! За меня в солдаты? Г а в р и л о . Не за вас, а его застали тут на дворе и занапрасно вором поставили, что будто он деньги украл» [III, 113]. Именно активное преодоление препятствий на пути к своему личному счастью отличает ее от Любви Гордеевны, героини комедии «Бедность не порок», занимающей, скорее, позицию пассивного принятия и непротivления, о чем мы писали выше.

В структуре образа Параша проявляются и комедийные черты, а такое смешение не было типично для народной драмы, о чем мы говорили в параграфе о комедии «Бедность не порок». Наполнение его наполнение меняется в зависимости от ситуации. Так, обращает на себя внимание описанное во вполне комедийных чертах проявление любовных чувств героини, ее слова о том, что гибель Васи в сражении будет для нее поводом по-настоящему горевать: «Ну, что ж: один раз умирать-то. По крайности мне будет плакать об чем. Настоящее у меня горе-то будет, самое святое» [III, 124]. В данной ситуации подобный образ мыслей был бы органичен, скорее, для амплуа инженерю. Разочаровавшись в возлюбленном, Параша довольно быстро избирает себе новый объект любви — Гаврилу: «Один день я его видела, а на всю жизнь душу ему поверю» [III, 162].

Тем не менее, мы полагаем, что такая трактовка может увести нас от верного понимания системы персонажей, соответствующей авторскому замыслу. Героев данной пьесы нельзя оценивать с точки зрения привычных — бытовых - категорий. Рассмотренные в этом ключе действия Параша, действительно, могут показаться художественно недоработанными как неожиданные и неподготовленные ходом развития сюжета пьесы. Здесь еще раз необходимо напомнить о том, что в народной комедии господствует иная логика, отличная от реалистически достоверной, а именно — сказочно-поэтическая, в которой психологическая мотивированность действий персонажей оказывается отодвинута на задний план.

На характер комедии неоднократно указывал сам автор, давший в черновиках следующее жанровое определение своему творению: «Комедия из народного быта, с хорами, песнями, плясками в пяти действиях» [III, 514]. Драматург тяжело переживал провал пьесы на сцене Александринского театра в 1869 году, который он сам объяснял тем, что «талантов для народных пьес мало и о приобретении их не заботятся, самая постановка (если автору не случится ставить самому) отличается такой небрежностью и неумелостью, что видевшие пьесу на одной столичной сцене, на другой с трудом узнают ее» [X, 92], и даже намеревался переработать ее с тем, чтобы облегчить задачу для

постановщиков и актеров. Многочисленные негативные отзывы на пьесу в критике¹¹⁰, упреки в карикатурности и могут быть объяснены либо стремлением рассмотреть «Горячее сердце» как рядовую бытовую комедию (подобная судьба постигла в свое время и другие пьесы Островского, в том числе драму «Бесприданница»), либо увидеть ее сквозь одну лишь сатирическую призму, отвергая вторую существенную составляющую — лирико-эпическую.

Гаврила и Вася Шустрый выполняют в комедии функцию первого и второго влюбленных. Однако здесь важно добавить, что песенно-поэтическое представление Параши о том, как должен вести себя настоящий герой, которого она может и должна полюбить, порождает сказочную ситуацию настоящего и ложного героя. Именно это противопоставление, по законам сказки, способствует раскрытию образа положительного героя, который дается в сопоставлении с отрицательными.

Васю ждет ряд жизненных испытаний, в ходе которых ярко проявляется его несостоятельность. Вася не сумел посвататься к героине, и она упрекает в слабости: «Что ж это за парень, что за плакса ко мне навязался!» [III, 100]. Герой холодно относится к предложению Параши заслужить офицерский чин в сражении, он выбирает легкий путь - надеется получить место в гвардии за свою внешнюю привлекательность. Окончательным приговором для Параши стало согласие Васи пойти в шуты к Хлынову. Это обстоятельство, а также его нелепое бахвальство в финале комедии закономерно воспринимаются действующими лицами и читателями как момент комический и высвечивают в нем черты комического героя. Стоит также отметить, что при Вася Шустрый выполняет при Хлынове не только роль шута, но и функции слуги: он беспрестанно отдает барину поклоны (о чем говорит и частотность ремарки «кланяется»), во всем выказывает подчинения, терпеливо сносит пренебрежительное отношение и спешит выполнять различные унижительные поручения: «Хлынов. Васька, бери бубен, делай колено!» [III, 150]; «Васька, знай свое место!» [Там же.]. Таким образом, по мере развития действия проясняется настоящая природа этих персонажей, и победа Гаврилы воспринимается как естественная для сказочного мировосприятия развязка.

Гаврила по своей функции в сюжете занимает позицию подлинного героя, несмотря на то, что по его облику в первом и втором действии его можно

¹¹⁰ См. Антропов Л.Н. Театральные заметки // «Заря». - 1869. - № 1. - С. 174-180; № 5. - С. 183-193; Театральная летопись. «Горячее сердце» (Северная пчела, 1869. - №5. - 2 февраля) // Денисюк Н.Ф. Критическая литература о произведениях А.Н. Островского. - Вып. 3. - М., 1906. - С. 175-181; Лунин Е. Театральное обозрение. Новая пьеса Островского - Что было причиной её неуспеха? (Всемирная иллюстрация, 1869, № 7, 12 февраля) // Денисюк Н.Ф. Критическая литература о произведениях А.Н. Островского. - Вып. 3. - М., 1906. - С. 187-189 и др.

было посчитать комическим простаком. Здесь вступают в силу сказочные мотивы. Достаточно вспомнить, что в завязке сказки герой обычно тщательно замаскирован под «дурачка»: не только не наделен ни красотой, ни физической силой (кроме сказочных богатырей), но и инфантилен, бесправен, лишен доверия, сносит насмешки и поучения, что не позволяет заметить в нем главное положительное лицо¹¹¹. На этом строится интрига, основанная на несовпадении читательских ожиданий и действительного положения вещей. Подобно сказочному персонажу, Гаврила терпит обиды от хозяина и его жены, безвинно изгоняется Курослеповым. Герой ратует за трепетное отношение к женщине, уважение ее прав и достоинств, однако его бесхитростные слова не вызывают у противоположного пола ничего, кроме насмешек. Гаврила даже пытается разузнать у более удачливого в любовной сфере Васи секрет о том, «что одного парня девушки могут любить, а другого ни за что на свете» [III, 101].

В то же время герою присуще острое чувство собственного достоинства, благородство, что проявляется в его реакции на хвалебную оду Васи Хлынову: «Вася. Ум такой имеет в себе. Уж каких-каких только прихотей своих он не исполняет! Пушку купил. Уж чего еще! Ты только скажи! А? Пушку! Чего еще желать на свете? Чего теперь у него нет? Все. Гаврило. Да на что же пушку? Вася. Как на что, чудак! По его капиталу необходимая это вещь. Как пьет стакан, сейчас стреляют, пьет другой -- стреляют, чтобы все знали, какая честь ему передо всеми. Другой умрет, такой чести не дождетя. Хоть бы денек так пожил. Гаврило. Где уж нам! Ты моли бога, чтобы век работа была, чтобы сытым быть. Вася. Еще барин с ним. Он его из Москвы привез, за сурьезность к себе взял и везде возит с собой для важности. Барин этот ничего не делает и все больше молчит, только пьет шампанское. И большое ему жалованье положено за вид только за один, что уж очень необыкновенные усы. Вот тоже этому барину житье, умирать не надо. Гаврило. Эх, брат Вася! Кому ты позавидовал! <...> А ты, хоть с грошом в кармане, да сам себе господин» [III, 88].

Гаврила не боится заступиться за Парашу, страдающую от нападок Матрены Харитоновны, - воплощения амплуа опекуныши — сказочной мачехи. Он смело высказывает хозяйке мысль о том, что за жестокостью к людям стоит невежество, обещает поведать об издевательствах над падчерицей, хотя знает о последствиях такого поступка: «Что ж, хорошо, что ль, трепать людей-то! Есть чем хвастаться! Ведь это все отчего людей-то треплют? М а т р е н а .

¹¹¹ См. Аникин В.П. Русская народная сказка. - М.: Просвещение, 1977. - 208 с.; Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. - М.: Наука, 1975. - 136 с.; А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, - Л., 1940. - 649 с.; Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. — М.-СПб.: Академия Исследований. Культуры, Традиция, 2005. — 240 с.; Померанцева Э.В. Русская народная сказка / АН СССР. —М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 128 с.

Отчего? Ну, говори, отчего? Г а в р и л о . От необразования» [III, 92]. Несмотря на невзаимность своей любви, он самозабвенно готов жертвовать ради Парашаи всем. Это еще одна черта сказочного героя, главное качество которого — бескорыстие поступков, позволяющее ему в финале заслужить исполнение своих желаний и получить царевну. Гаврила спасает Парашу от разбойников и искренне радуется, когда она получает возможность соединиться с Васей.

Финал комедии в целом отвечает сказочному принципу: коллизии оказываются разрешены, истинный герой получает руку и сердце прекрасной девицы. Но здесь же налицо принципиальное несовпадение со сказкой, в которой герой переживает внешнюю трансформацию, а иногда даже чудесным образом преображается его внешний облик. Гаврила же до конца не приобретает примет героического. Демонстрируя скромность, не веря своему счастью, герой дает себе самоуничижительную характеристику и продолжает считать себя «не полным человеком»: «Меня уж очень много по затылку как спервоначалу, так и по сей день; так уж у меня очень много чувств отшибено, какие человеку следует. Я ни ходить прямо, ни в глаза это людям смотреть,— ничего не могу» [III, 163]. Примечательно, что на последних страницах пьесы почти отсутствуют реплики героя. Он пытается осознать новый виток своей судьбы и лишь благодарит Курослепова за данное им с Парашей благословение.

В роли злодея в пьесе выступает Павлин Павлиныч Курослепов. Здесь наблюдается еще одно отступление Островского от сказочного шаблона: в «Горячем сердце» в роли злодея выступает отец главной героини, что является необычным ходом для этого жанра. Зло в сказках чаще всего персонифицировано в типах темных царей, обладающих магией, женщин-злодеек или мифических существ, зачастую змеев. Согласимся с Журавлевой в том, что через отношения героя с семьей, подчиненными и властью города можно описать «модель» собственно калиновской жизни¹¹². При создании образа Курослепова использованы приемы гиперболизации и буффонады — он и смешон, и страшен в своей необузданности.

Павлин Павлиныч держит в страхе домочадцев, требует у Градобоева вернуть сбежавшую дочь на веревке под конвоем, издевается над своими работниками («у них обнаковение все за волосы больше» [III, 109]), разбивает о головы гитары и прогоняет за малейшую провинность без расчета. Однако помимо самодурства у этого героя еще одно осложняющее его образ постоянное качество, которое Журавлева обозначила метафорой «сон души»¹¹³: Курослепов большую часть жизни проводит во сне, просыпаясь только для

¹¹² Журавлева А.И. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 190.

¹¹³ Там же. С. 191.

удовлетворения физиологических потребностей, в числе которых — перебранка. Павлин Павлиныч живет как бы вне земного хронотопа. Ему присуще своеобразное эсхатологическое восприятие. На это указывают его постоянное видение - «небо валится», навязчивые сны про Ад, часы, которые по его расчетам бьют пятнадцать раз, что создает мотив конца времени. Герой, в том числе из-за полусонного образа жизни, оказывается не в силах сопротивляться обстоятельствам, жизнь проходит как бы мимо него и не зависит от его воли. В финале Павлин Павлиныч прозревает истинное положение вещей в своем доме и свою ответственность за это: «Постойте! (Отводит Градобоева в сторону.) Вот что, будь друг, слезно я тебя прошу, скажи мне по душе, вовсе я рехнувшись или еще во мне какая искра теплится? Если я вовсе, так уж вы лучше меня за решетку, чтоб я меж людей не путался» [III, 160]. Герой уступает просьбе своей дочери, смягчает положение Наркиса, не дав делу ход, и почти на мирной ноте прощается с изменившей женой, которую отсылает к родителям.

Отдельно следует сказать о еще одном — очень условном - персонаже, несколько выделяющемся из гротескной системы образов, но не примыкающем и к фольклорно-сказочной группе действующих лиц. Мещанин Аристарх, личный изобретатель игр и занятий для скучающего богача Хлынова, выступает в пьесе в роли резонера. В то же время очевидна дидактическая природа этого образа — неотъемлемая черта ампула резонера. Герой встает на защиту угнетенных, раскрывает суть поступков и характеров персонажей, как в случае с Васей: «Полно! Где уж! Пшеничного ты много ел. Душа-то коротка, так уж что хвастать. Хе, хе, хе! Мелочь ты, лыком шитая! Всю жизнь крупинками питаешься, никогда тебе целого куска не видать, а все бодрисься, чтоб не очень, тебя хамом-то ставили. Все как-то барахтаешься, лезешь куда-то, не хочется вовсе-то ничком в грязи лежать» [III, 139].

Аристарх с энтузиазмом берется за исполнение своих замыслов, несмотря на то, что они предназначены лишь для забавы хозяина-самодура. В отличие от носителя того же ампула Кулигина, персонажа «Грозы», человека, выделяющегося из косной и темной среды своими прогрессивными взглядами и знаниями и искренне верующего в переустройство калиновского мира и возможность исполнения своих мечтаний, Аристарх - лишь деятель «искусства» со свойственным ему поэтическим складом мышления¹¹⁴.

Отметим, однако, существенные расхождения, данного образа и ампула резонера — альтер-эго авторского сознания - в его каноническом виде. В словаре Пави встречаем следующую характеристику: «Он [резонер] является не одним из протагонистов пьесы, но маргинальной и нейтральной фигурой, сообщающей свое дозволенное мнение и делающей попытку синтеза или

¹¹⁴ Там же. С. 193.

примирения различных точек зрения»¹¹⁵. Обращает на себя внимания тот факт, что резонер никогда не мог оказаться в любовной интриге или быту. Для данного амплуа характерна позиция «сверху». Резонер должен возвышаться над бытовой эмпирикой и вещать абсолютную истину. Такая установка является эстетически закрепленной: абсолютное добро по своей природе всегда абстрактно, прекрасно и возвышенно.

Обратимся к образу Аристарха. Героя действительно характеризует маргинальность по отношению к калиновскому обществу: он выделяется трезвостью поведения, благородством, образованностью и талантом. Аристарх выключен и из любовной интриги, однако стройную систему соответствий взрывает изнутри такой важнейший фактор, как прочная укорененность персонажа в быту. Герой служит у загулявшего барина Хлынова, тратит свои таланты и богатую фантазию на невообразимые потехи - создание в саду фонтанов и часов с музыкой над конюшней, сам участвует в играх и развлечениях своего хозяина, решает бытовые проблемы: «*(Прислуге.)* Погоди, безобразный! Вы тут пьяные-то по саду путаетесь, так вы смотрите, там у меня в капкан не попадите; на капкан поставлен. Тоже прислуга! Не плоше хозяина. Да там у меня змей под деревом».

Нельзя не заметить, что и свои сентенции Аристарх произносит в подчеркнута обыденной обстановке, например, во время рыбной ловли, что несколько снижает их серьезность и переводит в комический регистр: «Ишь хитрит, ишь лукавит. Погоди ж ты, я тебя перехитрю. *(Вынимает удочку и поправляет.)* Ты хитра, а я хитрей тебя; рыба хитра, а человек премудр, божьим произволением... *(Закидывает удочку.)* Человеку такая хитрость дана, что он надо всеми, иже на земле и под землею и в водах... Поди сюда! *(Тащит удочку.)* Что? Попалась? *(Снимает рыбу с крючка и сажает в садок.)*» [III, 115]. Герой вместе с Гаврилой содействует своей крестнице Параше, помогает устроить ей свидание с арестованным Васей и предлагает Хлынову выкупить его к себе на службу. Таким образом статус точки зрения Аристарха меняется и снижается. Его позиция оказывается не идеальной и объективной, а лишь одной из возможных, что расходится с амплуа резонера в его классическом виде. Так и комментарии Аристарха к действию и его мысли, которые можно было бы воспринять как выражение народной позиции — в данном случае понимаемой как единственно истинной — оказываются психологически и ситуационно мотивированными. Так, его речь в сторону городских богачей, первое удовольствие которых - «бедных да беззащитных обижать» [III, 148], не возникла бы, если бы разгулявшийся Барин не напугал Парашу.

¹¹⁵ Пави П. Словарь театра. Перевод с фр. Под ред. К. Разлогова. - М., 1991. С. 286.

Таким образом, при создании как главного, так и второстепенного персонажного образа Островский расцвечивает четкую ролевую схему, которая в условиях сценического воплощения необходима для задания общего вектора поведения. Но сквозь театральную рамку время от времени проступает иная реальность, которая не поддается рационалистическому описанию и может быть условно обозначена как индивидуальная душевно-духовная жизнь человека. Такой метод способствует созданию эффекта правдоподобности и жизненности героев драматурга. В качестве вывода процитируем наблюдение исследователя Н.А. Шалимовой: «Образ «всякого», «каждого», «обыкновенного» человека у Островского - сложнейшее художественное создание, представляющее собой невероятно виртуозное сочетание жесткого, скрытого внутри образа каркаса роли, четкого рисунка характера и живой пульсирующей жизни души»¹¹⁶.

¹¹⁶Шалимова, Н.А. Антропологические проблемы театра А.Н.Островского (опыт постижения художественной реальности) [Текст] :Автореферат дис. . д-ра искусствоведения. - М., 2000. С. 45.

2.7. «Волки и овцы» (1875)

Пятиактная пьеса «Волки и овцы» (1875) заметно выделяется на фоне творческого наследия Островского тем, что содержит в себе необычный для драматурга жанровый сплав комедии нравов и комедии интриги. Можно сделать предположение о том, что своеобразие интриги и персонажных образов является взаимообусловленным.

Центральное место в системе образов пьесы занимает образ Меропии Давыдовны Мурзавецкой — помещицы «большого, но расстроенного имения» [IV, 114], имеющей «большую силу в губернии» [Там же]. Еще до появления героини на сцене читатель узнает о ней из высказываний слуги Павлина, который требует от пришедших за деньгами крестьян уважения к благочестию своей хозяйки, мысли которой находятся в высоких сферах: «Павлин. Как же вы хотите, чтоб праздничное дело, утром, да сейчас за суету? Барышня в это время тишину любят и чтоб никто их не беспокоил, особливо об деньгах. Вы то подумайте: когда они приедут из собора, сядут в размышлении и подымут глазки кверху, где душа их в это время бывает?» [IV, 116].

Внешний вид Мурзавецкой при первом появлении обстоятельно описан Островским в ремарке: «Одета в черную шелковую блузу, подпоясанную толстым шелковым шнурком, на голове кружевная черная косынка, которая, в виде вуаля, до половины закрывает лицо, в левой руке черная палка с белым, слоновой кости» [IV, 118]. Приход хозяйки в сопровождении свиты — родственницы Глафиры и двух приживалок - призван создать впечатление скромности, аскезы, благопристойности, но в то же время и торжественности, значительности положения, что настраивает на восприятие роли Мурзавецкой в первом явлении как *grand-dame*. Однако затем реплики других действующих лиц пьесы и поведение самой героини заставляют усомниться в правоте подобного определения. Обладающая расчетливым и практическим, действительно не женским по своей природе умом (неслучайно Чугунов говорит о ней: «У Меропы Давыдовны ее женского ума на пятерых мужчин хватит» [IV, 116]), Меропия Давыдовна идет на авантюру, цель которой — выгодно женить своего беспутного племянника Аполлона на вдове Купавиной и получить управление над ее имением. Для осуществления задуманного Мурзавецкая пускает в ход совсем не безобидные орудия - подложные письма и векселя. При этом корыстная деятельность героини тщательно замаскирована разговорами о благочестии. Реплики Мурзавецкой изобилуют рассуждениями о святости, Боге и грехе. Одно слово «грех» встречается в речи героини семь раз.

Итак, героиня занимается «игрой препятствиями, ею же созданными»¹¹⁷, что позволяет на сюжетном уровне пьесы отнести ее образ к амплуа злодейки. Причем, как нам представляется, тип интриги, которую затевает Мурзавецкая, была бы более характерна для мужского лица. Преобладание маскулинных черт в образе героини подчеркивается ей самой («А меня ты куда ж? Да нет, уж лучше в волки запиши» [IV, 134]) и исследователями¹¹⁸. Однако такая однозначная интерпретация неизбежно приведет к схематизму и упрощению. Как и в случае с Глумовым в пьесах «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги» и Гурмыжской в «Лесе», Островский создает образ Мурзавецкой с помощью игрового приема. Героиня выступает и актрисой, и режиссером «спектакля». Одним из важнейших лиц в ее интриге становится племянник Аполлон, которому искусственно придаются черты и манеры поведения героя-любownika. Интересно, что ситуация в комедии становится острее, чем в «На всякого мудреца довольно простоты», где нет пострадавших от действий Глумова. Здесь же отрицательным персонажам-волкам противопоставлена группа жертв, однако это разделение условно, оно колеблется, и действующие лица не раз переходят из одной категории в другую¹¹⁹.

Аполлон Викторович, как следует из ремарки, - это «молодой человек лет 24-х, прапорщик в отставке, племянник Мурзавецкой» [IV, 114]. Начальная ситуация формирует в сознании читателя определенные литературные ассоциации, которые претерпевают трансформацию по мере движения драматургического действия. Далее из разговора Павлина и Чугунова читатель узнает о времяпрепровождении героя, а затем завершает аттестацию героя характеристика его тетки.

Выясняется, что Мурзавецкого «свои же товарищи из полка выгнали за мелкие гадости» [IV, 123]. Посещает он захолустный придорожный «раззорихинский» [IV, 121] трактир, где «дня по два кантует» да ссорится с мужиками. Пьет Мурзавецкий очень не поэтический напиток — сивуху, деньги на которую он собирает с посетителей своей тетки. Привычную дворянскую забаву — псовую охоту — замещает дрессировка собаки с внушительной кличкой Тамерлан, который тоже далек от своего воинственного прототипа: «нешто такие Тамерланы бывают? Уж много сказать про него, что Тлезор, и то честь велика; а настоящая-то ему кличка Ша-лай», «Окромя что по курятникам яйца таскать, он другой науки не знает» [IV, 121].

¹¹⁷ Мейерхольд В.Э., Бебутов В.М., Аксенов И.А. Амплуа актера. - М.: ГВЫРМ, 1922. С. 11.

¹¹⁸ См. Капустин Н.В. Творчество А. Н. Островского в гендерном аспекте: комедия «Волки и овцы». // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2. 2016. - 22 с.

¹¹⁹ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 172.

Комичны манеры героя и его французский язык, реплики на котором переданы Островским русскими буквами, что также способствует снижению данного образа: «Мурзавецкий. Пароль донёр! Честное слово благородного человека» [IV, 124], обращение к Меропии Давыдовне - «ма тант». Исследователь Д.А. Рыбакова анализирует проблему «Островский и французская культура» и отмечает, что французский язык у драматурга часто предстает одним из способов характеристики персонажей, а в данной комедии «французский язык оказывается знаком принадлежности не к европейской культуре и европейскому образованию, а к сообществу пустых светских франтов»¹²⁰.

В начале пьесы возникает почти водевильная ситуация, во время которой Мурзавецкий разыгрывает навязанную ему теткой роль романтического любовника, покорителя женских сердец с богатой вдовой Купавиной. Кончается этот комический эпизод тем, что пародийный влюбленный просит у нее в долг пять рублей на выпивку. Как видим, фигура, поступки и речевое поведение этого персонажа представлены Островским в комическом духе и граничат с амплуа шута. Комизм фигуры героя подчеркивается уже в номинации — Аполлон Викторович Мурзавецкий. Н.В. Капустин замечает, что комический эффект в этом случае «в значительной мере вызван несоответствием имени / отчества их носителя и его реальной сущности. Виктор, как известно, означает «победитель», а Аполлон - бог греческого пантеона с набором многообразных функций и качеств, ряд из которых (помимо самых общих ассоциаций, определяемых именем), вероятно, осознанно обыгрывал Островский»¹²¹

Центром притяжения всех хищнических помыслов в пьесе предстает богатая молодая вдова Купавина. Характеристики, которые ей дают другие действующие лица пьесы, сходны и нацелены на то, чтобы навязать ей вполне определенное пассивное положение в жизненной борьбе. Оценки окружающих безоговорочно позволяют рассматривать героиню как еще один портрет в галерее инженю. Меропия Давыдовна подчеркивает простоту, бесхитростность Купавиной: «У тебя ума тоже не очень чтоб через край» [IV, 136]. Почти то же сообщает о ней Глафира. Даже сочувствующий Купавиной Лыняев апеллирует к ее неразумию в житейских делах: «Да что вы с вашими глазами разберете!» [IV, 143].

Можно заметить, что в отличие от ярко и объемно обрисованных отрицательных персонажей образ Купавиной очерчен более «контурно». Островский как бы задает общие рамки роли, четко закрепляет место

¹²⁰ Рыбакова Д.А. Франция и французское у А.Н. Островского. // Вестник СПбГИК №1 (38). 2019. С. 54.

¹²¹ Капустин В.Н. Творчество А.Н. Островского в гендерном аспекте: комедия «Волки и овцы». // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 2. 2016. С. 104.

персонажа в сюжетном действии, но деталей и ярких подробностей дает значительно меньше. Однако было бы неверно рассматривать это как просчет или скудость драматургического материала: такой способ обрисовки дает поле для актерского творчества или режиссерской интерпретации¹²².

Ложной жертвой выступает в комедии Глафира, бедная родственница Мурзавецкой, живущая в ее доме в качестве приживалки. Из реплик героини можно восстановить ее жизненный путь. Будучи юной, Глафира «очень весело» [IV, 152] жила в Петербурге, но после разорения семьи и переезда к Мурзавецкой ей пришлось изменить свой внешний облик и поведение в соответствии с атмосферой дома. Героиня облачается в черное, опускает глаза в пол, символически подчеркивая отказ от чувств и самоограничение. В таком облике она предстает перед читателями в процессии, сопровождающей Мурзавецкую: «Одета в грубое чёрное шерстяное платье» [IV, 118]. Однако для самой Глафиры оказывается важна не семантика цвета, а те преимущества, которое дает ей скромная одежда — расположение Мурзавецкой и избавление от необходимости носить старые наряды: «Грубая чёрная одежда по крайней мере оригинальна и обращает на тебя внимание; при том же и улыбнуться кому-нибудь и смело окинуть глазами гораздо эффектнее из-под чёрного платка, чем из-под старомодной шляпки» [6, IV, 152]. Тем не менее при любом удобном случае героиня готова с легкостью сменить наряд и сбросить маску отрицания жизни: «Но носить это платье можно недолго и только с известной целью; а если вообразить, что придется всю жизнь таскать эту ветошь... О! Это можно с ума сойти. Эко несчастье!» [IV, 152]. «Опять черное платье, опять притворство и постничанье!» [IV, 174].

Исследователь Н.А. Хохлова анализирует данный образ в контексте сказок, басен И.А. Крылова и поэмы И.В. Гете «Рейнеке-Лис» и в связи с концептом охоты и делает ряд ценных наблюдений: «Бедная девица» Глафира - двойник своей благодетельницы Мурзавецкой, ставшей организатором аферы с поддельными векселями. Так же, как и Мурзавецкая, Глафира на протяжении всей пьесы предстает в разных ликах, свойственных типу сказочного, басенного и европейского трикстера. У нее три главных выхода, которые обнаруживают новые грани характера и поведения, определяющие развитие этого образа и каждый раз связанные с развитием мотива охоты:

1. Глафира в доме Мурзавецкой в отношениях с теткой и Аполлоном демонстрирует смиренное существование; находясь во внутренне напряженном ожидании охоты, разрабатывает план нападения.
2. В усадьбе купчихи Купавиной Глафира выслеживает добычу (Лыняева), заманивает в «любовные» сети и ловит жертву.

¹²² Там же. С. 176.

3. В последнем визите к Мурзавецкой Глафира в качестве невесты и уже на правах гостьи предстает победительницей в охоте за мужем, самодовольной Лисой»¹²³.

В героиню влюблен Клавдий Горецкий — создатель подложных бумаг, который в комедии выступает отвергнутым влюбленным. Глафира же все свои помыслы направляет на выгодный брак с богатым человеком, который обеспечит ей власть и богатство. Сначала она соглашается помогать Меровии Давыдовне в ее интриге, но затем, узнав, что Купавина ей не соперница в борьбе за Лыняева, она тут же забывает о поручении своей благодетельницы, «святой» женщины, и устремляет свои помыслы на устройство собственного благополучия, делает Евлампию Николаевну своей союзницей.

Образ Глафиры также наделяется ролевым элементом. Обладая незаурядным и циничным умом, она ведет искусную игру, мимикрируя и меняя маски в зависимости от ситуации. В ее арсенале набор умений — того, что «бедной женщине необходимо в жизни»: «Выучилась хитрить, не говорить даром ни одного слова, не иметь стыда, когда чего-нибудь добиваешься, выучилась бесцеремонному обращению, просто наглости, которая у ханжей идет за откровенность и простоту» [IV, 153]. подтверждением наших слов может служить наблюдение Е. Холодова: «В первом акте Глафира произносит всего лишь двенадцать коротеньких реплик — семь в диалоге с Аполлоном и пять в разговоре с Мурзавецкой. Она предстает надменной и колкой в пикировке с Аполлоном и покорно-смиренной, отрешенной от всего земного в разговоре со своей благодетельницей. Если в первом диалоге речь ее интенсивно окрашена вопросительными и восклицательными интонациями, то во втором диалоге ее речь обесцвечена, притушена, она не позволяет себе ни одного восклицания, ни одного вопрошения: «Приказывайте, матушка»; «Слушаю, матушка»; «О, с удовольствием, матушка, с удовольствием»; «Мои мечты другие, матушка; моя мечта — келья»; «Я о земном не думаю»» [IV, 478].

Когда мы говорили об образе Глумова, перед нами и многими исследователями до нас вставал вопрос о том, что герой подобного - «молчалинского» - типа, живя двойной жизнью, не может перманентно кривить душой. Герой комедии «На всякого мудреца довольно простоты» реализует потребность в искренности с помощью дневника. В случае с Глафирой некоторая степень откровенности проявляется в разговоре с Купавиной: «Мой костюм, поведение, проповеди — все это маска» [IV, 151]. Однако и здесь искренность не является сиюминутным душевным порывом, это лишь очередное средство достижения цели, которую преследует героиня,

¹²³ Хохлова Н.А. Героиня комического эпоса Лиса и «Волки и овцы» А. Н. Островского (к вопросу об эпизации драмы). // Вестник Томского гос. Ун-та. 2015. № 395. С. 20.

— заручиться поддержкой вдовы: «Я буду с вами откровенна, только помогите мне» [Там же].

При все большем напряжении драматургического действия в пьесе ощущается потребность в активном деятеле — положительном герое, который должен развязать все узлы. В четвертом действии на сцену вступает новый персонаж, сосед Купавиной Беркутов — деловой человек, приезда которого так ждут все действующие лица. При своем появлении внешне герой вполне отвечает возложенным на него надеждам и действительно расставляет все по своим местам, сводит интригу Мурзавецкой на нет, спасает бедную вдову от разорения, а других участников авантюры — от верной каторги. Но парадоксальным образом и в данном случае мы можем говорить не о высоком герое, а лишь о его бледной тени. Так, пошлостью пронизано его письмо к Купавиной («резвые крылья амура» [IV, 155]), которое приводит в негодование саму героиню: «Какая пошлость! Что с ним сделалось? Неужели он думает, что я поверю этим пошлостям?» [Там же.]. По верному замечанию Н.А. Шалимовой, «человек Островского, принадлежащий этому ряду, предстает насквозь "характерным", насквозь проникнутым социальной психологией, живущим исключительно в "историческом" времени. Его конкретно-историческая и социокультурная "феноменальность" будто съедает его душевный универсализм, уничтожает духовную вертикаль его внутреннего мира»¹²⁴. Нам видится, что дельцы новой формации в позднем творчестве драматурга (Кнуров, Вожеватов («Бесприданница», 1879) и Великатов («Таланты и поклонники», 1882) могут с некоторыми оговорками быть отнесены к одному типу, однако тема настоящего исследования не подразумевает более подробного анализа данной проблемы.

Мысль прилетевшего из Петербурга Беркутова насквозь пронизана сухим расчетом, он полностью зависим от своего дела, что ограничивает подлинную человечность и губит душевную жизнь: «Лес Купавиной стоит полмиллиона. Через десять дней вы услышите, что здесь пройдет железная дорога» [IV, 178]. Герой живет как бы в иных пространственно-временных координатах, где нет места и времени чувством. Беркутов постоянно живет в спешке, пытается утилизировать и свести к практической пользе все, даже такое глубоко личное дело, как женитьбу: «После, может быть, и совсем здесь поселюсь; а теперь мне некогда: у меня большое дело в Петербурге. Я приехал только жениться» [IV, 177]; «жениться поскорей... надо торопиться, чтоб не успели запустить хозяйство» [IV, 178]. Нельзя не согласиться с наблюдением А.И. Журавлевой о том, что «он не только не откровенничает,

¹²⁴Шалимова Н.А. Человек в художественном мире А.Н. Островского. - Ярославль: Яросл. гос. театр. Ин-т, 2007. С. 160.

не остается наедине с собой — невозможно и представить себе что-то подобное»¹²⁵.

Если Беркутов и восстанавливает гармонию в городе, примилив все враждующие стороны, то лишь формально. В финале пьесы становится очевидно, что возрождение авторитета Мурзавецкой - лишь вопрос времени. Беркутов произносит в ее честь торжественное слово и дарит ей «аквамариновые четки» - символ благочестия: «Меропа Давыдовна, благодарю вас за радушный прием и за участие, которое вы во мне приняли! Позвольте предложить вам этот маленький подарок. *(Подает Мурзавецкой коробочку.)* Это аквамариновые четки! Господа, я пробыл здесь недолго, но уж имел возможность вполне оценить эту во всех отношениях редкую женщину. Желательно, чтоб наши передовые люди всегда относились с глубоким уважением к Меропе Давыдовне. Мы должны подавать пример другим, как нужно уважать такую почтенную старость!» [IV, 205]. Подобный взимный пиетет к Мурзавецкой, вызванный нежеланием героя иметь в ее лице врага, может быть продиктован тем, что оба персонажа чувствуют общность своей хищнической природы. На это обращают внимание и другие персонажи пьесы: «За что нас Лыняев волками-то называл? Какие мы с вами волки? Мы куры, голуби. по зернышку клюем, да никогда сыты не бываем. Вот они волки-то! Вот эти сразу помногу глотают» [IV, 206].

Подводя итог нашим размышлениям, еще раз подчеркнем, что в комедии «Волки и овцы» Островский также пользуется системой амплуа в непрямом значении, изменяя наполнение конкретных ролей в соответствии с художественным замыслом. Поведение героев пьесы можно условно разделить на «игровое» и «неигровое», и данная бинарная оппозиция во многом определяет фактуру персонажей.

¹²⁵ Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиграф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 179.

2.8. Психологическая драма «Бесприданница» (1878)

Посылая рукопись «Бесприданницы» П.С. Федорову, Островский писал: «Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений» [XI, 619]. Это высказывание очень точно обозначает то коренное преобразование, которое произошло в позднем творчестве драматурга. На наш взгляд, в данном случае уместнее говорить не о ломке основных принципов театра Островского, а о некоем росте, иной сценичности необходимом выходе за рамки собственной художественной системы для решения основной драматургической задачи — изображения индивидуального внутреннего мира персонажей. В новом произведении драматизм ситуации, как убедительно показывает М.В. Отрадин, должен обуславливаться «не столько внешними обстоятельствами жизни героев, сколько их психологически сложными, противоречивыми характерами»¹²⁶. В «Бесприданнице» напряженное драматическое действие, традиционно основанное на упрощении многоплановости внутреннего мира человека, гармонично сочетается с проблематизацией личности, вниманием к ее сложности.

Как было показано в предыдущих главах, театр Островского основывается на системе амплуа, в некоторых случаях специфически видоизмененной и расширенной. Однако драматург при создании нового для себя жанра сознавал, что при всех достоинствах этого средства типизации оно все же подменяет сложность человеческой личности ее редуцированным пониманием и «отражением». Важно подчеркнуть, что обращение к психологической драме не означает отказа драматурга от следования системе амплуа, что доказывают теоретические высказывания этого и более позднего времени. Показательна в этом отношении статья 1881 года «О причинах упадка драматического театра в Москве».

Для понимания новизны драмы «Бесприданница» побуждает нас затронуть вопрос о понятии «характер» — носителе драматических, конфликтных отношений. Важно отметить, что данный термин бытовал уже в античной традиции. Так, в характерологии Феофраста, ученика Аристотеля, под этим термином понимается совокупность устойчивых свойств личности, преимущественно отрицательных, которые определяют постоянство ее поведения. Здесь семантическое наполнение понятия «характер» тождественно более позднему определению слова «тип». И все же существенным для нас оказывается обновленное значение, предложенное в Новое время. В данную эпоху под характером разумеется сложная и многообразная внутренняя сущность человека, не обязательно

¹²⁶Отрадин М.В. Бесприданница А.Н. Островского // В сб. Анализ драматического произведения Маркович В.М. - Л., 1988. С. 227.

проявляющаяся во внешнем¹²⁷. О специфике бытования характера в литературе подробно изложено в статье С.Г. Бочарова «Характер и обстоятельства»: Автор говорит о характере как о своеобразном авторском создании, образном элементе - «части литературного произведения»¹²⁸, который по своей функции в художественном тексте отличается от жизненных форм. Под характером в данной работе будет подразумеваться не жизненность изображаемого, а персонаж, воспроизведенный автором в многообразии и взаимосвязи комплекса присущих ему черт.

Также важна для нашего рассуждения точка зрения Д.В. Аверкиева, который в своем труде «О драме» к привычным понятиям «тип» и «характер» добавлял третье - «личность». Существенными для автора оказывается не глубина изображения персонажа, а определенные отношения со сформировавшей его средой. По Аверкиеву, в типе художник воплощает конкретные условия, нормы и представления среды. В поведении же героя, являющегося характером, решающим становится присущее ему «известное направление воли»¹²⁹. Еще более уникальна личность, на всех проявлениях которой «как бы лежит ей только свойственный отпечаток; все эти проявления представляют в то же время нечто целое и неделимое»¹³⁰.

Отступление от системы амплуа в новой драме во многом было обусловлено тем, что для Островского как художника имело значение поддержание актуальности театрального репертуара, который должен был идти в ногу со временем, художественными открытиями в литературе. При создании «Бесприданницы» драматург ориентируется на достижения психологической прозы второй половины XIX века: Психология XIX века опиралась на интроспекцию как на один из главных способов познания обусловленности душевных событий. Психологический роман эпохи становится на точку зрения своего героя, изображаемого изнутри. Материалом ему служил человек, прошедший через самоосознание, самонаблюдение»¹³¹.

В «Бесприданнице» Островский, по верному замечанию А.И. Журавлевой, применяет два средства, выработанные современной ему реалистической прозой: «Парадоксализация поведения героев, которая ставит под сомнение совершенный амплуа отбор и иерархию свойств персонажа» и «умолчание, которое, внешне не нарушая целостности амплуа, как бы указывает на

¹²⁷Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка// Михайлов А.В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. - М., 1997. 912 с.

¹²⁸Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312.

¹²⁹Аверкиев Д.В. О драме. - СПб, 1878. 388 с.

¹³⁰Там же.

¹³¹Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л., 1977. С. 406.

существование в персонаже черт и свойств, не укладывающихся в его сценическую роль»¹³².

Следует отметить, что современная Островскому читающая публика не заметила своеобразия, новизны пьесы. Неодобрительные отзывы оставили после премьеры «Русские ведомости», «Новое время», С. Васильев, П.Д. Боборыкин и др. Конфликт «Бесприданницы» был воспринят как бытовой, и этому можно найти объяснение. В.Я. Лакшин обращает внимание и на заглавие драмы, способное ввести реципиентов в заблуждение: «Название пьесы читается как бытовое объяснение беды Ларисы: она «бесприданница» [V, 480]. Фабула драмы — борьба за невесту нескольких героев-любовников — кажется узнаваемой, а в персонажах при желании действительно можно усмотреть повторение уже знакомых, в частности, по комедии «Бедная невеста» (1851), амплу. Однако первичная ситуация трансформируется. Уже в столь характерной для Островского пространной экспозиции дается объяснение положения: Лариса помолвлена с одним из претендентов на ее руку, бедным чиновником Карандышевым. Таким образом, активное противоборство влюбленных в нее людей — то, к чему должен вести ход драматургического действия, — оставлено за скобками, и это обстоятельство отделяет внутренне противоречивую ситуацию от предшествующих ей внешних событий, позволяет сконцентрироваться на душевном конфликте героев новой истории.

Б. О. Костелянец в своем анализе «Бесприданницы» верно замечает, что «Преобладание в творчестве того или иного художника типов или характеров, типических характеров или личностей во многом определяется временем, когда он творит. Эпохи, которые отличаются определенной стабильностью общественных отношений, утвердившимися надолго формами жизни, часто стимулируют художника к изображению типов — того, что устоялось и отстоялось в людях и их поведении. Иные эпохи, переломные, переходные, — более благоприятствуют появлению в литературе не столько типов, сколько характеров или типических характеров, в чьих поступках сказываются индивидуальные побуждения и свободная воля»¹³³.

Особую смысловую нагрузку приобретает в драме Островского время действия - «настоящее время» [V, 8] (имеется в виду конец 70-х годов). Этот период был отмечен интенсивными переменами в русской жизни, тогда произошло, по словам Паратова, «торжество буржуазии» [V, 74], Коренные преобразования, сдвиги в парадигме системы ценностей остро переживаются действующими лицами пьесы. «Герои находятся в таком состоянии, когда

¹³²Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. - М., 1997. С. 78.

¹³³ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007. С. 462.

стремительный ход действия оправдан и принимается как неизбежный, единственно возможный»¹³⁴. Можно утверждать, что перевороты в русской жизни в пореформенные годы, время, когда привычный быт, устои, социальные связи и отношения претерпели серьезные изменения, - все это послужило поводом к напряженным поискам Островским новых принципов изображения драматургического персонажа.

В центре психологической драмы Островского - образ Ларисы, разительно отличающийся от типических фигур бесприданниц, выведенных в других пьесах драматурга. Если Марья Андреевна Незабудкина из «Бедной невесты» - плоть от плоти породившей ее среды, жертва бесправного положения, в конце концов под давлением обстоятельств соглашающаяся на брак с чиновником Беневоленским, то героиня «Бесприданницы» оказывается втянута в роковую для себя коллизию не только и не сколько из-за своего положения бедной невесты. Причиной трагедии — в ее своеобразном, уникальном характере. В.Я. Лакшин выражает эту мысль следующим образом: «Одиночество ее так огромно, что тут причиной, кажется, не одна необеспеченность, бедность, а вообще несовместность души с этим миром» [V, 480]. По единогласному мнению современников, лучше всего роль Ларисы удалась В. Ф. Комиссаржевской, которая трактуя ее образ, «не углублялась в типичность этого образа, а искала в нем обобщенную женскую душу»¹³⁵.

Лариса — натура страстная, поэтическая, со свойственное ей чистотой стремлений, стоит как бы над бытом ненавистного ей Бряхимова. «Стремления и вожеления окружающих ее лиц направлены к тому именно, чтобы уподобить ее другим женщинам, навязать ей образ жизни, чуждый ее желаниям и притязаниям, но зато соответствующий реальным законам окружающего ее мира»¹³⁶, как бы уравнивать ее другим жителям города. Героиня, во многом зависящая от обстоятельств, соглашается выйти замуж за Карандышева, как бы принимая нормы бряхимовского мира, но лишь с внешней стороны. Она одновременно существует в двух мирах — навязанном ей матерью и поклонниками, и в том, что создан ее богатым воображением, музыкальной душой. Это фигура резко выделяющаяся, не органичная для Бряхимова.

¹³⁴ Отрадин М.В. Бесприданница А.Н. Островского // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. / ред. Маркович В.М. - Л., с. 227.

¹³⁵ Носова В. В. Комиссаржевская. - М.: Молодая гвардия, 1964. С. 244.

¹³⁶ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007. С 378.

За духовным обликом Ларисы, как было показано многими исследователями¹³⁷, стоит мир романтической поэзии, русского романса, который органично сочетается в ней со стихийным, цыганским началом. Героине равно близки и те ценности, страсти и человеческие отношения, которые выражены в высоком романсе, и безграничное стремление к воле, преодолению быта, столь характерные для цыганства. При этом важно, что ни одно из этих начал не доминирует в героине Островского. Все эти качества в их совокупности делают Ларису воплощением русского национального характера. Драматизм судьбы героини определяется тем, что в Бряхимова, где все строится на предельном расчете, нет места романтическим устремлениям.

Соглашаясь с мыслью Б. Костелянца, отметим, что отнесенность конкретного героя к амплуа, вопрос о его типичности в творчестве Островского напрямую зависит от того, присуще ли ему чувство ответственности за свои действия в жизненном конфликте: «Чем более герой Островского по своей природе ближе к «характеру», а не к «типу», тем интенсивнее чувство ответственности за свои действия, рождающееся в нем самом, в недрах его души. Спрашивая с себя за действия, в которых решающую роль играли личные мотивы, такой герой готов принимать на себя тяжесть их последствий»¹³⁸. Лариса в финале произносит монолог, представляющий собой сложный сплав разных жанров: исповеди, обличения тех, от кого зависела ее судьба, и — что представляется наиболее существенным — самооправдания. Проблема нравственной вины может встать только перед подлинной личностью, остро ощущающей необходимость оправдания своих поступков: «Я любви искала и не нашла. На меня смотрели и смотрят, как на забаву» [V, 81].

Герой, принадлежащий к какому-либо амплуа, действует строго в рамках своего «типа», тогда как принадлежностью «характера» является стремление следовать в своих поступках внутренним порывам, а не подчиняться традициям, нормам или поведенческим стереотипам. Чем сильнее герой повинуется своей воле, тем острее способен он и чувствовать свою ответственность за эти проявления и угрызения совести, и — следовательно — тем глубже и переживаемые им страдания.

Психологически достоверной предстает и ситуация самообмана, в которой находится Лариса, принимающая Паратова за родную душу, тот «идеал мужчины» [V, 22], который невозможно найти в современной ей действительности. Героиня таким образом в большей степени оказывается

¹³⁷ См. Штейн А. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского / А.Л. Штейн — М. Сов. Писатель, 1973. - 432 с.; Отрадин М.В. Бесприданница А.Н. Островского // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. / ред. Маркович В.М. - Л. 1988. С. 226-243.

¹³⁸ Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007. С. 375.

жертвой собственных иллюзий и заблуждений, за которыми неминуемо должна последовать расплата. И Лариса оказывается способна к анализу своих поступков, ей присуща все возрастающая требовательность к себе, жажда очищения и способность к нему. Особо значим момент прозрения героини, то осознание, идущее рука об руку с переживаемым героиней внутренним перерождением, катарсисом. Поведение Ларисы в финале возвышает этот образ и позволяет еще раз убедиться в сложности этого подлинно драматического характера. Перед лицом смерти в героине пробуждается необходимость всепрощения и общечеловеческой, подлинно христианской любви: «Никто не виноват... Живите, живите все!.. Я ни на кого не жалуясь, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю» [V, 81].

Героиня Островского в своем самоанализе доходит до глубинного понимания неистребимой потребности «хоть как-нибудь да жить», невозможности человека самостоятельно лишиться себя жизни. В этом открытии Б. О. Костелянец обнаруживает прямые ассоциации с мыслями Раскольникова¹³⁹, и это неслучайно. Диалектика образа Ларисы, ее неповторимый характер актуализирует в сознании читателя аналогии с целой плеядой героев русской литературы 60-70-х годов. В первую очередь в этой связи вспоминается Настасья Филипповна, уже прошедшая через опыт содержанки у Тоцкого, - ту участь дорогой вещи, которую предлагает героине Островского Кнуров. Роднит эти два характера и те острейшие противоречия в поступках — истоки будущих страданий. Еще одна неременная ассоциация - Анна Каренина, которая, как и Лариса, отстаивает свои права жить и любить. Всех героинь сближают совершаемые ими действия — непоследовательные, нелогичные и опрометчивые с точки зрения морали общества, движимые целым спектром разнородных эмоций: любовью, ненавистью, раскаянием.

Поведение всех перечисленных персонажей русского романа определяется не врожденным, навязанным извне, а тем уникальным, свойственным только им самосознанием, мироощущением, которое в конечном счете и ведет их к драматическим конфликтам с собой и миром. Важен и сходный принцип изображения героинь, обладающих подлинным характером: все они не выставлены в голубом цвете, в них нельзя усмотреть персонификацию только добра или зла, неоднозначно отношение к ним автора и читателя. Будучи воплощением красоты мира, они причастны и злему началу, совершающемуся к миру, с них не снимается трагическая вина, что влечет за собой и возмездие¹⁴⁰.

¹³⁹ Там же. С. 384.

¹⁴⁰ Там же.

Следует сказать о том, что ни одно из действующих лиц «Бесприданницы» полностью не исчерпывается характеристиками-амплуа. Так, «шикарный барин» Паратов не определяется ролью романтического героя, маску которого он носит. Это очень непрозрачный для толкования персонаж, лишенный внутренней гармонии, психологическая мотивировка его поступков остается сокрытой для читателя. Во внешних и внутренних проявлениях его жизни царит разлад. К.С. Станиславский, сыгравший Паратова в Московском обществе искусства и литературы 1890 году, причислял этого героя к типу характерных ролей, но в то же время подчеркивал и сложность данного образа, в котором выразилась и «присущая русскому человеку ширь»: «Сразу не освоишься с этим детальным типом»¹⁴¹. «Снова я прибежал [...] к выдержке, к скрыванию своего чувства, к игре лицом, к разнообразию красок на палитре»¹⁴²

Интересен образ Робинзона — персонажа, перекочевавшего в «Бесприданницу» из «Леса», но уже в совершенно другом облики. Это уже иная фигура, не конгруэнтная Аркадию Счастливцеву, а соответствующая проблематике нового произведения. Герой драмы представляет собой опустившегося на дно жизни провинциального актера, теперь играющего в оперетках и превратившегося в игрушку, вещь в руках богатых бар. На внешнем уровне прочтения пьесы Робинзон может прочитываться как лицо эпизодическое, «аксессуарное» и даже лишнее (так своей статье о «Бесприданнице» интерпретировал этот образ молодой Вл. И. Немирович-Данченко), призванное вносить в пьесу комическое начало.

Существенно, что Аркадий Счастливцев в комедии «Лес» воплощает амплуа комика, и эта характеристика движет всеми поступками героя, всячески им самим подчеркивается. В «Бесприданнице» же Робинзон играет роль шута при «шикарном барине» Паратове и дельце Вожеватове. Это способ его существования. Однако герой являет собой не вполне традиционного шута. Робинзон, скорее, вызывает ассоциации с шутком из «Короля Лира»¹⁴³. Напомним, что в трагедии Шекспира шут, которому отведена значительная роль в действии, — это человек пронизательный, тонко чувствующий, глубоко понимающий и короля, и сущность его окружения. Он играет, острит, но при этом постоянно оглядывается на себя со стороны и трезво сознает двойственность своего положения, одновременно комического и трагического. За шутовством героя, плавными переходами от

¹⁴¹ Станиславский К.С. Собр. Соч.: в 9 т. - М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьевой. С. 282.

¹⁴² Там же, с 178.

¹⁴³ См. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007. 504 с.

покорности к фамильярности, от обидчивости и приниженности к хвастовству и важной позе угадывается ущемленное человеческое достоинство и требование к его уважению.

Герой Островского демонстрирует смелость, позволяя себе вольное обращение к Вожеватову — Вася - и к Паратову, которого он на французский манер именует «Сержем»: Р о б и н з о н . [...]. Имя-отчество? То есть одно имя, отчества не надо. В о ж е в а т о в . Василий Данилыч. Р о б и н з о н . Так вот, Вася, для первого знакомства заплати за меня!» [V, 27]. По справедливому замечанию М.В. Отрадина, «комическое существование Робинзона в «Бесприданнице» внутренне соотнесено с трагедией Ларисы»¹⁴⁴, и это входит в авторский план. Между героем Ларисой можно найти много общих черт: это люди талантливые, внутренне свободные, несмотря на свое зависимое, а в случае Робинзона даже рабское положение. Оба они живут как бы «над бытом»¹⁴⁵.

Отдельное слово необходимо посвятить персонажу, который в трудах многих исследователей творчества Островского остается на периферии как еще один портрет мелкого чиновника, почти не анализируется или же оценивается в исключительно негативном ключе, - Юлию Капитонычу Карандышеву. На наш взгляд, он является вторым главным героем драмы Островского после Ларисы. Внутренний мир, характер этого персонажа разработан драматургом с особой глубиной.

Ремарка, относящаяся к герою, - «молодой человек, небогатый чиновник» [V, 8], на первый взгляд, позволяет разглядеть в нем видоизменение одного из известных по предыдущим пьесам Островского амплуа — влюбленного или простака. Это один из наиболее разработанных типов в литературе, частая фигура в комедиях драматурга и его современников. Подобный тип выведен, например, в комедии положений драматурга «эпохи Островского» И.Е. Чернышева «Жених из долгового отделения» (1858). Центральный герой — небогатый чиновник Ладыжкин, уволенный в отставку — предельно обобщен, вписан в рамки амплуа простака, тип бедного чиновника, которого преследуют неудачу, он лишен индивидуальных черт. Разумеется, подобная вписанность в амплуа во многом определяется и жанром произведения, граничащего с водевилем, но для нас важно сходство начальной ситуации. По сюжету, Ладыжкин хочет жениться на вдове-помещице, которая довольно бесцеремонно с ним обращается, что вызывает смех сквозь слезы у читателей.

¹⁴⁴ М.В.Отрадин М.В. Бесприданница А.Н. Островского // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. / ред. Маркович В.М. - Л. С. 232.

¹⁴⁵ Там же.

Важно отметить, что в трудах более поздних исследователей, в том числе Журавлевой, Костелянца и др., Карандышева причисляют к амплу «маленького человека», однако в то время, когда творил Островский, этот литературный тип не был включен в существующий набор амплу. Мы же в данной работе будем ориентироваться на перечень ролей, актуальный для самого драматурга.

То усложнение, которое вносится Островским в образ Карандышева, можно проследить и при проведении параллелей с Милашиным, персонажем уже упомянутой комедии «Бедная невеста» 1851 года. В этом герое, примыкающему к амплу влюбленного, также развивается большое самолюбие, обидчивость и злость в связи с неудачами на любовном фронте, проигранным соперничеством в борьбе за руку возлюбленной. Любовь к Марье Андреевне Незабудкиной движет всеми поступками Милашина. Он завидует более удачливому герою-любовнику Меричу, пользующемуся взаимностью героини, хочет навредить ему с помощью перехваченных писем. Однако такими характеристиками этот герой исчерпывается, он статичен, не меняется по ходу действия пьесы.

Островский уже в афише драмы намеренно усложняет своего героя, наделяя его необычной номинацией — Юлий Капитоныч Карандышев. Это имя имеет в своей основе сочетание возвышенной, исторической сферы (ассоциации с Гаем Юлием Цезарем), и приземленной, сниженно-бытовой: фамилия Карандышев напоминает «коротышку» или «карандаш». Б.О. Костелянец пишет о том, что «сочетание имени, отчества и фамилии говорит скорее о сложности фигуры, а вовсе не о "положительных" и не об "отрицательных" ее свойствах»¹⁴⁶. Действительно, это очень неоднозначный герой, полный противоречий. Можно сказать, что образ Карандышева в драме трагикомичен.

Помимо всего прочего, это единственный персонаж пьесы, который позволяет себе открыто критиковать нравы жителей Бряхимова, выступать против несправедливости и произвола мира, где хорошо тому, у кого денег много. Богачи Бряхимова считают Карандышева чудачком, завистливым человеком, а главной причиной жизненных неудач героя называют его «самолюбие», которое не позволяет ему объективно смотреть на вещи. Даже попытка самоубийства Карандышева не вызывает никаких эмоций, кроме смеха.

Следует отметить, что личность Карандышева как будто находится в состоянии раздвоенности, часто он совершает странные, неумные поступки. Причина подобного поведения героя заключается в том, что сознание его расщеплено, в его душе идет непрерывная борьба любви и самолюбия,

¹⁴⁶ Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007. 504 с.

которой и мотивируются его действия, а в особенности — его матримониальные планы. Карандышев наделен амбицией — подняться наверх, стать «хозяином» бряхимовской жизни.

Ранее мы уже цитировали заметку К.С. Станиславского 1902 года, где резюмируется появление на сцене новых подразделений ролей, в том числе тип актеров-неврастеников, который позже превратился в одноименное амплуа. К «неврастеникам» могли причислить актеров, чья техника была импульсивной и неровной. Называли так и тех, кто исполнял роли современного репертуара, в котором преобладали образы слабых, безвольных и больных людей. «Неврастениками» именовали и актеров, органично передавших внутренние противоречия «надорванной» души своих героев, но абсолютно гармоничных по своему актерскому складу». К данному амплуа с некоторыми оговорками можно отнести Ксению Кочуеву — героиню последней пьесы Островского «Не от мира сего», в образе которой зрители увидели девиантность поведения и «психопатический оттенок»¹⁴⁷. Здесь же нужно упомянуть зародившийся в жизни и перенесенный А.П. Чеховым на сцену современный тип нервного героя-интеллигента Иванова, царя Федора из трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», Раскольникова и Дмитрия Карамазова Ф.М. Достоевского. «Поиск человека в новых «нервных» обстоятельствах не мог не коснуться трактовок шекспировского «Гамлета», где личностная, душевная раздвоенность героя едва ли не определяет образ. В этой связи симптоматична «гамлетомания», охватившая Петербург в 1891 году»¹⁴⁸.

«В тот временной отрезок (конец 80-х — начало 90-х годов) амплуа «неврастеника» как такового на русской драматической сцене еще не существовало, оно лишь проходило процесс становления. Ни амплуа роли, ни амплуа актера не выявили общих точек соприкосновения, они еще даже не успели вступить ни в какие отношения. Само явление не определилось окончательно, процесс становления амплуа как набора типических и индивидуальных черт актера-неврастеника и неврастенических ролей только начинался. Рецензенты конца 1880-х годов причисляли к «неврастеникам» очень многих: актеров, играющих нервно вовсе не нервных героев, и тех, кто исполнял роли современного репертуара, в котором преобладали характеры больных, неуравновешенных и безвольных людей, тех исполнителей, которые подверстывали свои образы под ставшую модной сценическую неврастению»¹⁴⁹. «Разговор о неврастенике как об амплуа осложнен отсутствием типических ролевых черт. Актер-неврастеник из любой роли

¹⁴⁷ Театр // Суфлер. 1885. 13 янв.

¹⁴⁸ Шафранская Л.А. «Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актер-«неврастеник» // Театрон. 2017. № 1 (19) с. 26.

¹⁴⁹ Там же. С. 34.

делает неврастеническую, потому что ничем другим просто не может интересоваться, он весь состоит из расстроенных нервов. Они — новая норма изменившегося мира. Неврастеник — первый ответ радикально перевернувшейся действительности. Миру, в котором место человека определено психофизиологией. Разговор об амплуа станет возможен значительно позже, к концу первого десятилетия XX века, когда «неврастенических индивидуальностей» появится все больше и собой они оформят амплуа неврастеника — последнее в системе разграничений актеров старого театра и существенным образом отличающееся от классического варианта амплуа, потому как в первую (и едва ли не единственную) очередь сосредоточено на актере»¹⁵⁰. «Бесприданница» была задумана Островским еще в 1874 году, о чем свидетельствует помета на автографе и письма. В то время процесс становления нового амплуа на русской сцене еще не начался. Драматургу удалось почувствовать «нерв» времени и вложить его в образ своего героя.

Карандышев после трех лет насмешек от знакомых Ларисы наконец был вознагражден за постоянство и терпение. Теперь герой мечтает отомстить за свои унижения, но в то же время отчаянно стремится попасть в общество «известных людей», быть принятым за равного, «повеличаться» [V, 37]. Самолюбие героя настолько болезненно, что заменяет собой все остальные человеческие чувства. Как отмечает А.В. Журавлева, «в построении характера Карандышева Островский показывает ... «деградацию» любовного чувства, находящегося в сложном отношении с самолюбием»¹⁵¹. Так, бесприданница Лариса предстает своеобразным орудием достижения цели, способом восторжествовать над всеми претендентами на руку первой красавицы города, а в особенности — над Паратовым. Карандышев представляет свою невесту как некий предмет роскоши, демонстрирует ее всем окружающим, это - своеобразный «паспорт» для продвижения вверх, по социальной лестнице.

Помолвка с Ларисой вскружила голову бедному чиновнику, который в одночасье стал главным предметом обсуждений в городе. Внутренняя перемена отражается и на внешней стороне жизни Карандышева. Герой надевает очки, начинает ходить с Ларисой за руку с высоко поднятой головой, обзаводится приметами хорошей жизни — экипажем, коврами и «пистолетами тульскими», отделяет квартиру. Теперь в речи прежде незаметного чиновника преобладают слова «хочу» и «желаю», и он осмеливается критиковать поведение сильных бряхимовского мира — богачей Кнурова и Вожеватова: «Что за странная фантазия пить чай в это

¹⁵⁰ Там же. С. 35.

¹⁵¹ Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1997. С. 82.

время? Удивляюсь» [V, 17]. В целом своим поведением в начале пьесы персонаж Островского вызывает лишь смех, он схож с героем Чернышева, который, после получения согласия на брак с ним помещицы Грязовской, начинает находить в неожиданные достоинства: «Действительно, и в чертах лица заметно что-то такое особенное, у меня мозгу-то таки того, достаточное количество!»¹⁵².

Карандышев, предлагающий руку и сердце девушке без приданого, с пятном на репутации — отношениями с другим мужчиной, сам себя воспринимает добродетельным человеком. Однако самолюбие его задето отсутствием возможности торжествовать в полной мере, ведь Лариса согласилась рассмотреть «запасной вариант» только из-за отсутствия лучших перспектив. Даже после помолвки Карандышева отказываются воспринимать всерьез. Об этом не перестают напоминать ему и окружающие, и сами Огудаловы. Лариса же, ослепленная собственной болью, часто задевает чувства своего жениха, возвеличивая при нем Паратова: «С кем вы равняетесь! Возможно ли такое ослепление!» [V, 22]. Кроме того, Лариса с ее романским мироощущением не может полюбить такого человека, как Карандышев, ведь он не соответствует идеальным представлениям о мужчине и не может дать ей той любви, о которой она мечтает. В целом отношения героев лишены гармоничности, а их беседы зачастую напоминают «диалоги глухих».

Поэтому для Карандышева столь важно венчаться именно в Бряхимове, в присутствии множества свидетелей, чтобы тем самым утвердить свои права на Ларису, сделать факт помолвки общеизвестным, соблюсти внешние приличия. Герой остается глух к ее просьбам скорее уехать за Волгу: «Только венчаться — непременно здесь; чтоб не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий...» [V, 37]. Стремление Ларисы к тишине и покою Карандышев принимает на свой счет — как чувство стыда за него, и это оскорбляет его самолюбие: «От кого бежать?.. Или вы стыдитесь за меня, что ли?» [Там же.].

После появления Паратова Карандышев, не подозревающий о готовящейся мести, лишь укрепляется в желании повеличаться перед, как ему кажется, уже побежденным соперником. В попытке стать своим, окрыленный герой устраивает торжественный званый обед, который мелкому чиновнику не по карману. Пир с дорогими винами и закусками отвечает представлениям героя о роскоши. Карандышеву кажется, что после помолвки с Ларисой его социальный статус позволяет ему приглашать к себе богачей города, и он набирается смелости позвать столпов общества — дельцов Кнурова и Вожеватова, а также ненавистного ему Паратова. При этом Карандышев склонен слишком доверять людям, принимать все за чистую монету, особенно

¹⁵² Журавлева А.И. Русская драма эпохи Островского. - М., 1984. С. 209.

когда слышит похвалу в свой адрес, в результате чего герой оказывается постоянной жертвой насмешки и манипуляции.

После отъезда Ларисы за Волгу события в пьесе приобретают необратимый, катастрофический характер. Карандышев, освободившись от иллюзии собственного триумфа после провального обеда, ждет возлюбленную. Герой обретает трезвый взгляд на вещи: вместо того, чтобы утвердиться в глазах окружающих, стать величиной, он был осмеян, а Лариса оставила его. Здесь наступает момент наивысшего напряжения, когда герой срывает с себя маску, все наносное, внешнее и становится равен самому себе. В монологе четырнадцатого явления страдающий Карандышев переживает катарсис, прозревает и решается на бунт. Показательно, что в его речи нет упоминания ни имени Ларисы, ни других обидчиков, гостей званого обеда. Это бунт против самого уклада жизни, месть до самого конца: «Если мне на белом свете остается только или повеситься от стыда и отчаяния, или мстить, так уж я буду мстить. Для меня нет теперь ни страха, ни закона, ни жалости; только злоба лютая и жажда мести душат меня. Я буду мстить каждому, пока не убьют меня самого» [V, 66]. Подобный вызов переводит фигуру Карандышева из комического в трагический регистр, возвышает его.

Изменившийся Карандышев берет на себя роль защитника чести падшей невесты и мстителя за собственное оскорбление, о чем прямо заявляет: «Защитником ее я обязан явиться» [V, 79]. Герой оказывается готов «на всякую жертву» ради любви, на подвиг прощения, он освобождается от мелочного, эгоистического самолюбия. Стоя на коленях, Карандышев признается в своих чувствах Ларисе: «Скажите же: чем мне заслужить любовь вашу? (Падает на колени.) Я вас люблю, люблю» [V, 80-81]. Расколотость сознания героя проявляется в этой сцене с особенной силой. Карандышев то берет на себя роль защитника Ларисы («Я всегда должен быть при вас, чтобы оберегать вас» [V, 79], «чтобы отомстить за ваше оскорбление» [Там же.]), то пытается пристыдить ее, взывает к совести и морализирует («Хороши ваши приятели! Какое уважение к вам! Они не смотрят на вас как на женщину, как на человека — человек сам располагает своей судьбой, они смотрят на вас как на вещь» [V, 79-80]).

Карандышеву кажется, что пройденный им путь страданий, а также вина Ларисы перед ним должны укрепить его позиции в борьбе за ее сердце. Однако Огудалова не верит герою, демонстрирует лишь презрение к нему, не замечает происшедшей в нем перемены, и он решается на убийство: «Так не доставайся же ты никому!» [V, 81]. Можно заметить, что последняя фраза имеет сходство с театральным жестом, позой. Этот поступок представляет собой способ утверждения собственных прав Карандышева, проявления чувства собственного достоинства, которое приходит на смену эгоистической

амбиции. Если для богачей Бряхимова Кнурова и Вожеватова инструментом являются деньги, а для «шикарного барина» Паратова — его блеск, то бедный чиновник в момент наивысшего отчаяния прибегает к помощи оружия. Следует также отметить, что важнейшей приметой психологизма является эффект неожиданности в поступках персонажей, в том числе — для них самих. После рокового выстрела в Ларису к Карандышеву приходит осознание произошедшего - страшного последствия желания стать величиной. Он роняет пистолет, будучи не в силах ничего исправить: «Что я, что я... ах, безумный!» [Там же].

Здесь необходимо сказать несколько слов о проблеме выстрела в драме. Несмотря на то, что убийство на сцене обладает другой степенью условности, нежели в прозе, было бы неверно утверждать, что поступок Карандышева является лишь следствием состояния аффекта, его душевной расколотости. На наш взгляд, выстрел в Ларису представляет собой волевой акт, который характеризует героя как личность. Это, как уже было обозначено выше, «поза» Карандышева в борьбе за уязвленное чувство человеческого достоинства.

В финале драмы Карандышев уже не «смешной человек», он вызывает противоположные эмоции — сочувствие и сострадание. К концу «Бесприданницы» становится очевидно, что вписанность героя и — шире — всей системы действующих лиц пьесы, включая второстепенных, - в тесные рамки какого-либо амплуа противоречит авторскому замыслу. Как справедливо заметил М.В. Отрадин, на таком «обобщенно-типовом уровне характер в пьесе Островского уже не прочитывается. Слишком много в этом маленьком человеке противоречивых, не сводимых к жесткой социальной характеристике черт. Перефразируя Гоголя, можно сказать, что Островского интересует Карандышев как участник истории, в которой замешалось дело любви. Поэтому не социально- типовые, а индивидуальные, психологические черты этого характера должны проявиться в движении сюжета»¹⁵³.

¹⁵³Отрадин М.В. Бесприданница А.Н. Островского // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. / ред. Маркович В.М. - Л., 1988. С. 230.

Заключение

Таким образом, в ходе настоящего исследования было показано, что взгляды А.Н. Островского на систему амплуа формировались в условиях непосредственной включенности в театральную систему, которая была основана на амплуа. Драматург творил в то время, когда сценической формой был театр Актера, в котором деление ролей и исполнителей на амплуа имело структурно-организационную функцию.

Проблема амплуа занимала существенное место в сознании Островского. Драматург выступал за сохранение системы амплуа, стремился проблематизировать это явление, подтверждение чему можно найти в его переписках, статьях и речах. Островский вводит в свои пьесы героев из актерской среды и вкладывает в их речи суждения об амплуа, отражающие состояние и актуальные вопросы современной ему театральной сцены. Драматург полагал амплуа свойством, внутренне присущим театру, в особенности комедийным жанрам.

Вместе с тем применение амплуа или отказ от него в произведениях Островского тесно связаны с решением конкретной художественной задачи и выполняют определенные функции. Уже в первых пьесах драматурга наблюдается существенное расхождение между каноническим амплуа и его конкретной реализацией в произведении — ролью, и данный прием несет в себе важнейшую семантическую нагрузку. В сатирических комедиях использование амплуа соответствует утрированному изображению действующих лиц и обстоятельств и способствует усилению сатирического эффекта. При этом отступление от амплуа является средством выделения конкретного — обычно центрального - героя из изображаемой среды.

Героям народных комедий характеристики-амплуа даны в целях придания той меры условности, которая в соответствии фольклорным принципам представления персонажей (герой, злодей и т.д.). Вынесение за скобки данной техники в психологической драме «Бесприданница» также объясняется жанровой природой этого произведения и целями, который ставил перед собой драматург, но ни в коем случае не говорит об изменении взглядов на

феномен амплуа или полного отказа от его применения. Достаточно проанализировать пьесы, созданные после драмы («Сердце не камень», «Красавец мужчина» и др.), где мы снова встречаем узнаваемые типы.

В театре Островского довольно редко встречаются амплуа в их каноничном, чистом виде, особенно в связи с центральными героями. Драматург привносит в амплуа новые, не присущие им до этого черты. Некоторые типы ролей в его произведениях (высокий герой, старуха) переживают существенные мутации, отдаляясь от образца. Драматург старается актуализировать наполнение понятия «амплуа», привнести в него новые черты, и это позволяет вдохнуть жизнь в созданные им типы, максимально приблизить их к современной действительности.

Список использованной литературы:

Источники:

1. Андреев-Бурлак В.Н. Сцена и жизнь. Публичные лекции артиста. - Одесса, 1886. - 24 с.
2. Глама-Мещерская А.Я. Воспоминания. М.- Л., 1937. - 374 с.
3. Журавлева А.И. Русская драма эпохи А.Н. Островского. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. - 464 с.
4. Каратыгин П.А. Записки: В 2 т. Л., 1970. - 370 с.
5. Невежин П.М. Воспоминания об А.Н. Островском // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. - М.: Художественная литература, 1966. С. 247-282.
6. Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1. Статьи, речи, беседы, письма.
7. Носова В.В. Комиссаржевская. М.: Молодая гвардия, 1964. - 336 с.
8. Островский А.Н. Полн. собр. соч. [Текст]: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.]; [Вступ. статья А. Салынского]. - М.: Искусство, 1973-1980. Т. 1, Т. 2, Т. 3, Т. 4, Т. 5, Т. 10, Т. 11, Т. 12.
9. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т.1, Т.2.

Справочная литература:

1. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред.: Прохоров А.М.. - 2-е изд., перераб. и доп. - М., С.-Пб.: Большая Рос. Энцикл., Норинт, 1997. - 1456 с.
2. Муратова К.Д. Библиография литературы об Островском, 1847-1917.- Л., 1974. - 284 с.
3. Пави П. Словарь театра. Перевод с фр. Под ред. К. Разлогова. М., 1991. - 522 с.
4. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. - 357 с.
5. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. - СПб., 2005. Вып. 1. - 250 с.

Критическая литература:

1. Аверкиев Д.В. О драме. - СПб, 1878. - 388 с.
2. Аксенов И.А., Бебутов В.М., Мейерхольд В.Э. Ампула актера. М., 1922. - 14 с.
3. Аникин В.П. Русская народная сказка. - М.: Просвещение, 1977. -

208 с.

4. Аникст А.А. Теория драмы в России. От Пушкина до Чехова. - М., 1972. - 642 с.
5. Антропов Л.Н. Театральные заметки // «Заря». - 1869. - № 1. - С. 174-180; № 5. С. 183-193.
6. Ашукин Н.С., Ожегов С.И., Филиппов В.А. Словарь к пьесам А.Н. Островского. - М., 1993. - С. 11.
7. Барбой Ю.М. К теории театра. СПб: СПбГАТИ, 2008. - 237 с.
8. Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. - Л., 1988. - 201 с.
9. Байнова Т.С. Елагин “Стат”. Реформы театрального дела 1766 г. и их влияние на балетную труппу // Вестник АРБ, 2008 №2 (20). С. 159-175.
10. Белинский В.Г. Петровский театр. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1952. Т. 2.
11. Бентли Э. Жизнь драмы. - М., 2004. - 406 с.
12. Берков В.П. Русская народная драма XVII — XX вв. - М., 1953. - 356 с.
13. Билинкис Я.С. Человек без нравственных ограничений (Опыт А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») / Я.С. Билинкис // Анализ драматического произведения: межвуз. сб. / под ред. проф. В.М. Марковича. Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1988. С. 212-226.
14. Боборыкин П.Д. Театральное искусство. СПб, 1872. - 406 с.
15. Богданов В.П. «Крапивенное семя»: чиновничество и российская саморефлексия // Диалог со временем. 2011. Вып. 37. С. 101-125.
16. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312–321.
17. Брыкина Ю.Я. Супружеские отношения в купеческой семье в ранних произведениях А.Н. Островского // Человек и культура. – 2017. – № 2. – С. 56-63.
18. Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. М.: Наука, 1975. - 136 с.
19. Верба И.П. Оппозиция «Книжное — разговорное» в ранних произведениях А.Н. Островского / Ярославский педагогический вестник — 2014 - №4 — Том 1. С. 137-140.
20. Веселовский А.Н. Историческая поэтика, Л., 1940. - 649 с.
21. Владимиров С.В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976. - 336

- с.
22. Волькенштейн В.М. Драматургия. — М.: Сов. писатель, 1960. — 338 с.
 23. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. - Л., 1979. - 224 с.
 24. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л., 1977. - 449 с.
 25. Голубовский А. Б. Актерское амплуа, или Как составить труппу // Театр между прошлым и будущим.- М., 1989. С. 175 – 190.
 26. Голубовский А.Б. Амплуа театрального актера: история и современность : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / ВНИИ искусствознания.- Москва, 1990.- 25 с.
 27. Григорьев А.А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. - 646 с.
 28. Григорьев А.А. Эстетика и критика /Вступ. статья, сост. и примеч. А. И. Журавлевой.— М.: Искусство, 1980.—496 с.
 29. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: в 9 т. / Под общ. ред. Б. И. Бурсова и др.; М.-Л.: Гослитиздат. Ленинградское отделение. 1961-1964. Т.6.
 30. Долгов Н. Н. А. Н. Островский. 1823-1923: Жизнь и творчество / Н. Долгов. — М.; Пг.: ГИЗ, 1923. — 272 с.
 31. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. 511 с.
 32. Едошина И.А., Шилкина И.С. Портрет на фоне эпохи: А.Н. Островский. - М., 2020. С. 130-149.
 33. Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. - 216 с.
 34. Журавлева А.И., Макеев М.С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. - М., 1997. - 112 с.
 35. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. - М., Изд-во МГУ, 1988. - 198 с.
 36. Захаров К.М. Двойник Глумова в комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Известия Саратов.

- Ун-та. Н. Сер. Сер.: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 4. С. 70-73.
37. Зубков К.Ю. Цензурная редакция комедии А. Н. Островского «Доходное место» // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей. Вып. III. М., 2015. С. 54-64.
38. Зорин А.Н. А.Н. Островский разрушение мизансцены (к проблеме авторской ремарки в драматических произведениях) / Известия Саратовского ун-та. 2009. Т. 9. Сер. Социология. Политология, вып. 3. С. 63-67.
39. Ильина Н.К. Ритмика речи героев комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. - 2015. - №1. С. 75-80.
40. Капустин Н.В. Творчество А. Н. Островского в гендерном аспекте: комедия «Волки и овцы». // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2. 2016. - 22 с.
41. Карпов А.А. «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской лит-ре кон. XVIII – первой трети XIX в. // IBERICA: К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб., 2005. С. 90-105.
42. Коломлина Н.А. Игровая поэтика комедий А.Н. Островского рубежа 1860-х - 1870-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Коломлина Наталия Александровна. Тамбов, 2007. - 27 с.
43. Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. - М., 2007.- 504 с.
44. Критическая литература о произведениях А.Н. Островского : С портр. и биогр. очерком / Сост. Н. Денисюк. Вып. 3. - Москва : А.С. Панафилина, 1906-1907. - 392 с.
45. Крупянская В.Ю., Народная драма "Лодка" (Генезис и литературная история) В кн.: Славянский фольклор. - М.: 1972. С. 258-302.
46. Кугель А.Р. Профили театра. - М.: Театропечать, 1929. - 275 с.
47. Кугель А.Р. Русские драматурги: Очерки театрального критика / Ред. и примеч. В. Ф. Боцяновского. - М.: Мир, 1933. - 179 с.

48. Кугель, А. Р. Театральные заметки / А. Р. Кугель // Театр и искусство. - 1908. - № 11. - 207 с.
49. Кугель, А. Р. Утверждение театра / А. Р. Кугель (Homo novus) // Театр и искусство. - СПб., 1923. - 208 с.
50. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой = The Hero with thousand faces / Гер. с англ. А. П. Хомик. АСТ, 1997. 384 с.
51. Лакшин В.Я. А.Н. Островский. - М., 2004. - 768 с.
52. Лакшин В.Я. «Мудрецы» Островского - в истории и на сцене / В.Я. Лакшин // Лакшин, В Я Биография книги ст., исслед., эссе / В.Я. Лакшин. М. Современник. 1979. С. 224-323.
53. Лащилин Б. Возрождение народного театра на Дону // Краткие сообщения Института этнографии. -1950, № 11. С. 31-34.
54. Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII — первой трети XIX веков. — М.: Языки славянской культуры, 2014.- 472 с.
55. Лотман Л.М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М.-Л., 1961. - 360 с.
56. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. СПб, 2002. - 544 с.
57. Марков П. В интересах театра: (Образ и амплуа) // Сов. искусство. 1935. № 47, 17 дек.
58. Маркович В.М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. - Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. С. С. 59-91.
59. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. — М.-СПб.: Академия Исследований. Культуры, Традиция, 2005. — 240 с.
60. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра. - М., 1907. С. 105-142.
61. Михайлов А.В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии / А. В. Михайлов. - М.,1997. - 912 с.

62. Оснос Ю. В мире драмы. - М., 1971. - 408 с.
63. Отрадин М.В. “Бесприданница” А.Н. Островского // в сб. Анализ драматического произведения. - Л., 1988. С. 226-243.
64. Пахомова Н.В.. Проблема амплуа и организация творческого процесса в театре : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии.- Ленинград, 1990.- 24 с.
65. Песочинский Н.В. Актер в театре В.Э. Мейерхольда. / Русское актерское искусство XX века: сб. статей [ред. С.К. Бушуева]. Вып.1. - СПб.: РИИИ, 1992. -308 с. С. 63 -151.
66. Песочинский Н. В. Амплуа // Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Составители С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис; РИИИ. Вып. 1. - СПб., 2005. С. 28-32.
67. Померанцева Э.В. Русская народная сказка / АН СССР. —М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 128 с.
68. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. - 152 с.
69. Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. Изд. 2-е. - М., 1974. - 334 с.
70. Рыбакова Д.А. Франция и французское у А.Н. Островского / Вестник СпбГИК №1 (38) март 2019. С. 53-57.
71. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. — СПб.: Астерион, 2019. — 102 с.
72. Савушкина Н.И. Русский народный театр. - М., 1976. - 152 с.
73. Синцов Е.В. Художественное философствование в русской литературе 19 века. Казань: «Мирас», 1998. 98 с.
74. Синцова С. В. Мотив маски в «Мертвых душах Н.В. Гоголя» // Текст. Произведение. Читатель: материалы междунар. научно-практ. конференции. Пенза, Казань: Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. С. 83–89.

75. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. - М., 1972. С. 457-527.
76. Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. - М. - Л.: Советский писатель. 1964. - 966 с.
77. Тальников Д. Ампула: (Актер и маска) // Сов. искусство. 1935. № 35. 5 окт. С. 2.
78. Тальников Д. О «характерности»: (Театр без ампула) // Сов. искусство. 1935. № 50, 29 дек.
79. Театр // Суфлер. 1885. 13 янв.
80. Холодов Е.Г. Драматург на все времена / Е.Г. Холодов — М. Всерос. Театр. О-во. 1973. - 424 с.
81. Хохлова Н.А. Героиня комического эпоса Лиса и «Волки и овцы» А. Н. Островского (к вопросу об эпизации драмы). // Вестник Томского гос. Ун-та. 2015. № 395. С. 18-24.
82. Феофраст. Характеры / Перев., статья и примеч. Стратановского Г.А. - Л., 1974. - 124 с.
83. Цейтлин А.Г. Повесть о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета). - М., 1923. - 63 с.
84. Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения : в 3 т. / Под общей ред. М. М. Григорьяна. М.: Госполитиздат, 1950–1951. Т. 2.
85. Чехов М.А. О театральных ампула // Рабис. 1927. № 8 (50).
86. Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра Н.А. Островского (Опыт постижения художественной реальности): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. - М., 2000. - 50 с.
87. Шалимова Н.А. Человек в художественном мире А.Н. Островского. - Ярославль: Яросл. гос. театр. Ин-т, 2007. - 272 с.
88. Шафранская Л.А. «Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актер-«неврастеник» // Театрон. 2017. № 1 (19). С. 24-36.
89. Штейн А.Л. Уроки Островского. Из опыта русского и советского театра / А.Л. Штейн — М. Всерос. Театр. О-во. 1984. - 424 с.
90. Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского / А.Л. Штейн — М. Сов. Писатель, 1973. - 432 с.
91. Эпштейн М.Н. Игра в жизни и в искусстве / М.Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX - XX веков / М.Н. Эпштейн — М. Сов. Писатель, 1988. - 416 с.

