

На правах рукописи

Музалевский Никита Евгеньевич

**РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО
И ТРАДИЦИИ КОМЕДИЙНОГО ЖАНРА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Саратов – 2013

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы и фольклора Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского.

Научный руководитель: кандидат филологических наук,
доцент Юрий Николаевич Борисов

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Александр Петрович Ауэр, зав. кафедрой
литературы Московского государственного
областного социально-гуманитарного
института (г. Коломна)

кандидат филологических наук
Светлана Николаевна Коневец, доцент
кафедры экономической социологии,
рекламы и связей с общественностью
Саратовского государственного социально-
экономического университета

Ведущая организация: Казанский (Приволжский)
федеральный университет
(г. Казань)

Защита состоится 26 сентября 2013 г. в 14:00 на заседании диссертационного совета Д 212.243.02 ГОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского» по адресу: 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83, 11 корпус, ауд. 301.

Отзывы на автореферат можно направлять по адресу: 410012, г. Саратов. Ул. Астраханская, 83, 11 корпус, Институт филологии и журналистики СГУ.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

Автореферат разослан «___» _____ 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Ю.Н. Борисов

Общая характеристика исследования

На рубеже XX и XXI веков, в эпоху крутого исторического перелома и перемен в общественном сознании, исследование жизни и творчества Островского актуализировалось и обогатилось новыми темами и запросами к его творческому наследию. Потребность в объективном обобщении современного состояния научных знаний об Островском, в осмыслении перспектив дальнейшего постижения фундаментальных свойств драматургической поэтики основателя русского национального театра реализовалось в масштабном коллективном труде «А.Н. Островский. Энциклопедия» (2012). Среди изданий, сопутствовавших «Энциклопедии», следует выделить «Щельковские чтения», выходящие ежегодно с 2000 по 2012 годы и объединившие многих авторитетных исследователей творчества Островского. В контексте коллективных размышлений о задачах современного изучения творчества драматурга отчетливо обозначилась одна из приоритетных, связанная с необходимостью пересмотра историко-литературных стереотипов, сложившихся в прошлом столетии в условиях идеологической заданности. В частности, с новой остротой обсуждается творческая связь Островского с магистральным явлением сороковых годов XIX века – «натуральной школой», что, в свою очередь, побуждает к новому прочтению пьес раннего периода творчества драматурга (1847 – 1854). Дискуссионным остается вопрос о *внутреннем единстве* произведений этого периода. В частных исследованиях и томах академических историй русской литературы XIX века нередко указывалось на нарушение преемственности между комедией «Свои люди – сочтемся» и пьесами так называемого «московитянинского» периода. При этом звучали и негативно-критические оценки последующих комедий раннего периода. От обвинений в непоследовательности Островский был во многом освобожден благодаря работам А.И. Журавлевой¹ и В.Я. Лакшина². Тем не менее, изучение этих внутренних связей ранних комедий Островского и художественной новизны жанрового оформления в каждой из комедий остается исследовательской задачей. На наш взгляд, решение этой задачи невозможно без рассмотрения соотносительности творческих исканий писателя в процессе становления его таланта с опытом предшественников, с традициями того искусства, служение которому стало целью его жизни.

Таким образом, **актуальность** предлагаемого исследования обусловлена остро обозначившейся в современном отечественном литературоведении необходимостью принципиального пересмотра и корректировки сложившихся в течение прошлого столетия историко-литературных представлений об определяющих тенденциях литературного развития. Одним из наиболее важных для исследователя является переходный период 1840 – 1850-х годов, период становления творческих личностей

¹ См.: Журавлева, А.И. А.Н. Островский–комедиограф. – М., 1981. – 216 с.

Журавлева, А.И., Макеев, М.С. А.Н. Островский. – М., 1997. – 112 с.

² См.: Лакшин В.Я. А.Н. Островский // В.Я. Лакшин. Собр. соч. : в 3 т. – М., 2004. – Т. 2. – 768 с.

Лакшин, В.Я. «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене // В.Я. Лакшин. Собр. соч. : в 3 т. – М., 2004. – Т. 1. – С. 317-398.

Лакшин, В.Я. Пять великих имен. – М., 1988. – 464 с.

и начала литературной деятельности русских писателей мирового значения, среди которых и создатель русского национального театра А.Н. Островский. В диссертации эта историко-литературная проблема спроецирована на формирование поэтики ранней комедиографии А.Н. Островского и решается путем выявления конкретных фактов и форм драматургического новаторства русского мастера в процессе взаимодействия с отечественной и европейской традицией жанра.

Предмет исследования – ретроспективные историко-литературные параллели в пространстве художественного мира А.Н. Островского, включающие контекст античной, европейской и русской традиций комедийного жанра, а также внутрижанровая поливариантность драматургии Островского, отраженная на уровне поэтики: в своеобразии сюжетно-композиционного развития пьес, конкретизации места и времени происходящих событий (дом, события частной семейной жизни), трансформации типологии состава действующих лиц и их характерологических функций.

Объектом исследования являются ранние пьесы А.Н. Островского (1847-1854), объединенные понятием «купеческие»: «Свои люди – сочтемся», «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». В этом ряду привлекается и особый образец драматургического жанра, обозначенный самим автором как «сцены» – «Утро молодого человека».

Цель изучения – выявить факты преемственной связи ранней драматургии А.Н. Островского с традициями отечественной и европейской комедиографии, установить их значение и трансформацию в процессе становления самобытного художественного мира писателя.

Для достижения поставленной цели были определены следующие **задачи**:

– выявить и проанализировать ряд общих сюжетных схем и мотивов в русле сюжетно-композиционного построения и поэтики характеров европейской и русской драматургии;

– определить различия творческого метода Островского и его предшественников на уровне психологии типа и общей социокультурной мотивировки системы персонажей;

– описать своеобразие выявленных мотивов в сопоставляемых историко-литературных контекстах;

– раскрыть специфику функционирования традиционных ключевых мотивов комедийного жанра в структуре пьес Островского.

Материалом для исследования служат ранние пьесы и сцены Островского, комедии Теренция, Мольера, Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, эпистолярное наследие Островского, а также архив личной библиотеки драматурга.

Методология. Диссертационная работа основывается на историко-литературном методе. В работе используется также принцип сравнительного анализа, в соответствии с поставленными задачами привлекаются литературно-биографический и культурологический подходы. Методологические принципы основаны на работах А.П. Скафтымова, В.В. Гиппиуса, А.Л. Слонимского, Б.Ф. Егорова, Ю.М. Лотмана, Л.М. Лотман, А.И. Журавлевой, Ю.В. Манна, В.Я. Лакшина, В.В. Прозорова. Теоретическая проблематика исследования

осмыслена с опорой на труды В.М. Жирмунского, Г.А. Гуковского, В.Е. Хализева, Л.В. Чернец, В.А. Недзвецкого, Н.Д. Тамарченко.

Научная новизна исследования обнаруживает себя в том, что в работе осуществлен в свете современных историко-литературных представлений целостный формосодержательный анализ ранних пьес А.Н. Островского, направленный на выявление функционирования и трансформации традиционных составляющих поэтики комедийного жанра. На материале личной библиотеки Островского, хранящейся в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН), вводится в научный оборот портрет Островского-читателя, исследователя античной и европейской драматургии. Раскрыты конкретные формы воплощения комедийного характера, обнаруживающие изменения самосознания героя, мотивированные обстоятельствами его жизни. Установлено возрастание сюжетной функции второстепенных лиц в системе персонажей (группа «домочадцев», «мальчики»). Охарактеризованы общие для ранних пьес Островского особенности темпоритмической организации развертывания комедийного сюжета – от бытовых картин повседневности через обострение бытовой интриги к выявлению бытийного масштаба конфликта в финале. Усиление во внутреннем пространстве характера ментальных и нравственно-философских смыслов предопределяют поливариантность комедийного жанра в ранних пьесах Островского. Каждая комедия ставит свою нравственно-философскую проблему, и на этом бытийно-философском уровне возникают в тексте и подтексте отдельных сценических коллизий реминисценции евангельского (вопросы ономастики в пьесах Островского), литературного (Теренций, Фонвизин, Грибоедов, Жуковский, Пушкин, Гоголь), фольклорного (святочные сцены в пьесе «Бедность не порок») характера. В диссертации существенно расширен ряд сопоставительных наблюдений над текстами Островского и Мольера, Островского и Гоголя.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она позволяет уточнить и конкретизировать представления о механизмах взаимодействия традиционного и нового в индивидуальном творческом опыте драматурга, о природе жанровых трансформаций как смыслообразующем факторе.

Практическое значение работы состоит в том, что ее результаты и конкретные аналитические наблюдения могут быть использованы в практике преподавания истории русской литературы и русской драматургии в средней и высшей школе. Материал диссертации может быть востребован при постановках ранних пьес А.Н. Островского на учебных и профессиональных сценах, а также для комментирования возможных переизданий монографии Алексея Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф» (материалы первой главы) и ранних текстов драматурга.

Положения, выносимые на защиту:

1. Ранние комедии А.Н. Островского – «Свои люди – сочтемся», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» – представляют собой целостный художественный организм, части которого связаны между собой общей тематической направленностью, единством принципов сюжетосложения и композиции, новизной жанрового оформления и типологией действующих лиц. Этим пьесам свойственна общность темпо-ритмической организации развертывания

комедийного сюжета – от бытовых картин повседневности через обострение бытовой интриги к выявлению бытийного масштаба конфликта в финале.

2. Слава Островского как основателя национального театра естественно стимулировала внимание критической мысли, прежде всего, к осмыслению укорененности его творчества в традициях отечественной художественной культуры. Однако масштаб традиций, которые наследовал Островский, был гораздо более широким – это античная комедиография, английская, французская, итальянская, испанская литература. Краткие, но глубоко содержательные и меткие суждения Островского в статьях, письмах, плодотворные переводческие опыты драматурга убеждают в том, что наследие мировой комедиографии волновало его как великая мастерская искусства, кладезь открытий, наполненный образцами эстетического и художественного совершенства.

3. Среди контактов с традицией европейской комедиографии в творческой биографии А.Н. Островского наиболее существенное значение имеет обращение к наследию Мольера. Несмотря на то, что пьесы Мольера и Островского создавались в контексте разных историко-литературных эпох, рассмотрение двух авторов на объемном пространстве комедийной традиции предоставляет материал для конкретных сближений их жанровых, характерологических принципов и установления драматургической новизны пьес Островского. Сопоставительный анализ двух пар комедий: «Мещанин во дворянстве» и «Бедность не порок», «Тартюф» и «Свои люди – сочтемся», – дает возможность выявить следующие параметры сопоставительного ряда: сюжетобразующий мотив, общность конфликта, драматизм сюжета, система персонажей.

4. На фоне устойчиво влиятельной, восходящей к эпохе классицизма драматургической традиции, в которой преобладает статичность, заданность положительного или отрицательного проявления характера главного героя, Островский коренным образом меняет его «театральный» образ. Наполняя характер персонажа сомнениями, душевной мукой, проводя его через искушения, Островский показывает динамику изменения самосознания героя, мотивированную обстоятельствами его жизни, в исходе острой конфликтной ситуации. Существенной приметой формирующейся комедийной поэтики русского мастера становится и возрастание сюжетной функции второстепенных лиц в системе персонажей (группа «домочадцев» и «мальчиков»). Группа персонажей-«домочадцев», помещенных в пространство одного дома (няни, ключницы, помощницы, слуги) у Островского отличается от предшествовавшей традиции своей многогранностью и активным включением в действие абсолютно каждого лица. С исключительной исторической достоверностью прорисован драматургом впервые введенный в систему комедийных персонажей типаж – «мальчики». В свете проблемы сюжетных параллелей по-новому раскрываются женские характеры пьес Островского.

5. Связи ранней драматургии Островского с предшествующими литературными эпохами обнаруживают себя в интертекстуальном и литературно-ассоциативном слоях формосодержательного единства произведений: в контексте нравственно-философской проблематики каждой пьесы на бытийном уровне возникают в тексте и подтексте отдельных сценических эпизодов реминисценции литературного

(Теренций, Фонвизин. Грибоедов, Жуковский, Пушкин, Гоголь), евангельского и фольклорного характера.

6. Динамика становления ментального и нравственно-философского смысла ранней драматургии Островского от текста к тексту проявляется в жанровой поливариантности рассмотренных произведений. Гибкость комедийной формы пьес Островского предполагает гармоничное «импортирование» всех составляющих многожанрового спектра драмы как рода. В сатирическую основу комедии «Свои люди – сочтемся» внедряются интонации трагедии. Параллельно в ранних комедиях Островского прорабатываются типы фарсового и водевильного характера. В пьесах «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок» в рисунке ролей второстепенных действующих лиц существенны черты лирической поэзии. Особенностью комедийного письма Островского является эпический склад драматического повествования, что можно наблюдать в ремарочном и потенциальном сценографическом пространстве его пьес.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования неоднократно докладывались и обсуждались на заседаниях кафедры истории русской литературы и фольклора, на ежегодной Всероссийской конференции молодых ученых «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, СГУ, 2010, 2011, 2012, 2013), на «Хлестаковских чтениях» (Саратов, СГУ, 2011), на I Международной научной конференции «Россия и Греция: диалоги культур» (Петрозаводск, 2011), на XII ежегодной Международной научной конференции «А.Н. Островский и его эпоха» (Щельковские чтения, Государственный мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щельково», 2011), на V Международной конференции, посвященной 200-летию И.А. Гончарова (Ульяновск, 2012), на XXXIII Зональной конференции литературоведов Поволжья (Саратов, 2012), на Международной научной конференции «А.Н. Островский – рыцарь театра», посвященной 190-летию со дня рождения драматурга (Москва, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Музей-усадьба А.Н. Островского в Замоскворечье, 2013). По материалам диссертации были подготовлены и прочитаны циклы лекций о творчестве А.Н. Островского по курсу «История русской литературы» для студентов Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета.

По теме диссертации опубликовано 16 статей, в том числе 6 – в изданиях, включенных в реестр ВАК.

Структура диссертационного сочинения представляет собой введение, четыре главы, заключение и библиографический список.

Основное содержание диссертации

Во **введении** обосновывается актуальность темы, анализируется история вопроса, определяются научная новизна работы, ее цель и задачи, практическая и теоретическая значимость, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе диссертации – «“Свои люди – сочтемся” – сатирическая комедия в русском и европейском (Мольер) историко-литературном контекстах» рассматривается одна из самых ранних пьес Островского (1847 г.), ставшая заметным явлением в литературе и вызвавшая многочисленные восторженные отзывы современников, сразу поставивших ее в один ряд классическими комедиями Фонвизина, Грибоедова и Гоголя. Анализ текста комедии позволяет расширить представление об историко-литературном контексте пьесы, включив в него не только драматургическую традицию, но и мотивы, разработанные в поэзии и прозе.

В восьмом явлении первого действия Рисположенский рассказывает историю, которая предвещает будущую аферу. Анализ текста доказывает, что источником этого сюжета является поэма Жуковского «Двенадцать спящих дев», состоящая из двух баллад – «Громобой» (1810) и «Вадим» (1814-1817). Рисположенский пересказывает «Громобоя» в свободном изложении, выделяя только необходимый ему смысл: он повествует о «маститом старце», отце двенадцати дочерей, обедневшем, отчаявшемся и надеявшемся на помощь «доброхотных дателей». Не получив подаяния, старец ропщет и замышляет наложить на себя руки. В рассказе Рисположенского имени Громобоя нет, но параллель очевидна: «Над пенистым Днепром-рекой, / <...> / В глухую полночь Громобой / Сидел один с кручиной»³. «Ропща» на неудавшуюся судьбу он решает покончить собой: «Печальный, горький жребий мой! / Клянусь судьбу угрюму; / <...> / Устал я, в помощь вас зову, / Днепровски быстры воды»⁴. В рассказе Рисположенского, возникает мистический мотив: «сон в ночи». Очевидно, что история старца во сне должна иметь неожиданное продолжение – явление Асмодея с «дьявольским наущением»: «Забудь о боге – мне молись / <...>/ Могу тебе я силу дать / И честь и много злата»⁵. Но повествование Рисположенского на этом прерывается, т.к. он рассказал ровно столько, сколько было необходимо для развития интриги. Скрытая отсылка к поэме Жуковского становится прологом к обману и разорению Большова.

Психологически сложный рисунок характера Подхалюзина перекликается с образами, созданными И.А. Гончаровым, который в 1848 году приступает к созданию романа «Обломов», где в периферийной линии сюжета показываются «махинаторы», сопоставимые с Подхалюзиним и Рисположенским (Тарантьев / Мухояров). Сближение этих линий говорит именно о перекличке, не о каких-либо влияниях и заимствованиях. Таково было художественное миропонимание российской действительности, объективно постигаемой участниками литературного процесса эпохи⁶.

³ Жуковский, В.А. Двенадцать спящих дев // А.В.Жуковский. Собр. соч. : в 4 т. – М.–Л., 1959. – Т. 2. – С. 86.

⁴ Там же. – С. 87.

⁵ Там же. – С. 88.

⁶ См.: Музалевский, Н.Е. Гончаров и Островский: параллельные ситуации в составе сюжетов романа «Обломов» и комедии «Свои люди – сочтемся» // Материалы V международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова : Сборник статей русских и зарубежных авторов / сост. : И.В. Смирнова, А.В. Лобкарева, Е.Б. Клевогина, И.О. Маршалова. – Ульяновск, 2012. – С. 374-378.

Соотнесение комедии Островского с мольеровским «Тартюфом» закрепилось уже в сознании современников драматурга⁷. Это, конечно, не является единственным поводом для сравнения комедиографов: для сопоставления дают основание содержание комедий, сюжет и характеры главных героев, их жестокость. Изошренность интриги, искусное словоблудие приближают Подхалюзина к его классическому предшественнику – Тартюфу. Анализ ключевых сцен «обольщения» Оргона и Большова позволяет выявить общность приемов, задействованных и Тартюфом, и Подхалюзиним: намеренно-нарочитое самоуничужение, убеждение «от противного», неприкрытая грубая лесть. Кульминационными моментами в сюжетно-композиционном движении пьес являются две почти параллельные сцены: Оргон изгоняет из дома и проклинает сына / Большов решает выдать дочь за Подхалюзина. Оба обманщика действуют идентично: один призывает Оргона не верить в его (Тартюфа) добродетели; другой уверяет с самозабвенной настойчивостью, что невозможно так распорядиться судьбой Липочки. Чем больше лицемеры разубеждают и отводят отцов от крутых решений, тем упрямее и радикальнее эти решения принимаются.

Однако беседа Большова и Подхалюзина исполнена в ином эмоциональном регистре. Большов далек от бешеного негодования Оргона, более того, он торжествует, найдя способ спасти свое состояние и весело отвергает самоуничужительные доводы Подхалюзина. Этот удачный психологический этюд, в результате которого Подхалюзин добивается решения о браке, повторяет разговор Рисположенского с Большовым, когда первый добивается результата своего «дьявольского наущения» тем же путем – влиянием на сознание недальновидного собеседника мастерски выстроенной мизансценой озабоченности и внезапного озарения. Фактически тем же способом добивается безграничной власти над Оргоном Тартюф. Для зрителя обеих пьес становится очевидным, что опасная сила порока очень схоже проявляет себя в самых разных обстоятельствах – исторических, социальных, личных.

Различия персонажей Мольера и Островского заложены в различной природе художественных стилей французской литературы XVII и русской – середины XIX века. Образ Подхалюзина, в отличие от статичного характера Тартюфа, дан в реалистическом развитии: он динамично меняется в зависимости от обстоятельств, в чем проявляется психологическое мастерство автора. Подхалюзин – не уголовный преступник. В диалогах пьесы мошенничество и юридические авантюры рассматриваются как обычное явление русской жизни, поэтому Подхалюзин в финале торжествует. Известно, что Островский тяжело переживал необходимость компромисса, когда в качестве условия постановки выставлялось требование ввести роль квартального, уводящего Подхалюзина в тюрьму. Юридически Подхалюзин неподсуден, он получает состояние тестя на основании законных документов. Разоблачение и осуждение происходит исключительно в сфере нравственной и совершается устами Большова, раскаивающегося и обличающего Подхалюзина как грешника, а его поступки как дьявольские. В современных исследованиях (Е.Ю.

⁷ См.: *Ростопчина, Е.П.* Письмо Погодину М.П., <1849 г. Москва> // Е.П. Ростопчина. Талисман : Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. – М., 1987. – С. 67.

Полтавец, Г.В. Мосалева и др.) духовно-религиозной интенции монологу Большова придается особое значение. Имя Подхалюзина «Лазарь Елизарыч» связано с евангельскими мотивами легенды о богатом Лазаре⁸. Образы евангельской легенды претерпевают инверсию, т.к. богатый Большов терпит наказание, а бедный Лазарь без зазрения совести занимает его место.

Самое страшное наказание для Большова – предательство дочери, отказывающейся спасти отца от позора. Мотив трагедии родителя, преданного своим чадом, осмысливается П.А. Вяземским в монографии «Фон-Визин» в связи с наказанной своим сыном Простаковой: «Признаюсь, в этой черте так много истины, эта истина так прискорбна, почерпнута из такой глубины сердца человеческого, что <...> забывая о преступлении, сострадательно вздрагиваешь за несчастного»⁹. Современники Островского и исследователи нового века находят в этом эпизоде признаки сходства образа Большова с королем Лиром.

В реферируемой работе подробно рассматриваются новые принципы создания системы действующих лиц, особенно ярко новаторство драматурга проявляется в образах второстепенных персонажей, зачастую принимающих на себя не периферийную, а сюжетообразующую функцию, а также имеющих подробно прописанную психологическую характеристику (в «Своих людях» – Фоминишна). Совершенно новым типажем является в пьесах Островского образ мальчика (в «Своих людях» – Тишка, прислуживающий в доме Большова). Образ ребенка, формирующегося в атмосфере «взрослых» событий, переживаний, взаимоотношений, позволяет заострить и выявить основные смыслы произведения. В дальнейшем автор неоднократно вводит «мальчиков» в перечень действующих лиц первых комедий: в сцены «Утро молодого человека», комедии «Бедность не порок» и «Бедная невеста».

Показывая интриги обманщиков как широко распространенное социальное зло, Островский хотел «чтоб именем Подхалюзина публика клеймила порок точно так же, как клеймит она именем Гарпагона, Тартюфа, Недоросля, Хлестакова и других»¹⁰, сам поместив своего героя рядом с персонажами Мольера, Фонвизина и Гоголя.

Тартюф как нарицательный персонаж интересовал Островского в течение всей жизни. В личной библиотеке драматурга, ныне хранящейся в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН)¹¹, присутствует экземпляр монографии литературоведа и мольериста А.Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы»¹² с пометами Островского, свидетельствующими о тщательном прочтении труда ученого. В полном библиографическом описании архива, выпущенном А.Н. Степановым в 1963 году¹³, пометы писателя зарегистрированы, но до сих пор они не

⁸ Христианство. Энциклопедический словарь в 3 т. Т. 2. – М., 1995. – С. 7.

⁹ Вяземский, П.А. Фон-Визин. – СПб., 1848. – С. 214.

¹⁰ Островский, А.Н. Письмо Назимову В.И. <26 апреля 1850 г. Москва> // А.Н. Островский. Полн. собр. соч. : в 16 т. – М., 1953. – Т. 14: Письма, 1842–1872. – С. 16.

¹¹ См.: Степанов, А.Н. Поиск // А.Н. Степанов. У книг своя судьба. – Л., 1974. – С. 77–91.

¹² См.: Веселовский, А.Н. Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. – М., 1879. – 216 с.

¹³ См.: Степанов, А.Н. А.Н. Островский и его библиотека // Библиотека А.Н. Островского (описание). – Л., 1963. – С. 5-21.

становились предметом историко-литературного анализа. Мы получили возможность просмотреть монографию глазами Островского-читателя и обратиться к рассуждениям Веселовского, вызвавшим особый интерес драматурга.

В четырех главах монографии Веселовского Островский останавливает свое внимание на двух проблемах: во-первых, на мотивах «Тартюфа» в персонажах мировой комедии и истории типа и, во-вторых, на характере Тартюфа в комедии самого Мольера.

Первая глава содержит большое количество фактов историко-культурного плана, обусловивших появление «Тартюфа». Веселовский во всех подробностях рассказывает о французском обществе середины XVII века, о роли духовенства и религиозных идеях иезуитства и янсенизма. Островский интересуется этой темой – резкие карандашные пометки на полях выдают реакцию исследователя. Общий характер всех замечаний Веселовского, подчеркнутых Островским, говорит о широкой эрудиции драматурга: он отслеживает основные этапы развития мировой комедии, внимательно относится ко второму ряду имен.

Ориентируясь на широкий список подобных Тартюфу типов, которые выявляет и изучает Веселовский, Островский прослеживает инварианты комедийного образа: тип лицемера-пройдохи, берущий свое начало у Гомера и Овидия (имя последнего подчеркнуто в книге рукой Островского); образ «женщины-тартюфа», в котором Веселовский видит синтез двух характеров, каждый из которых обладает своими неповторимыми чертами. Островский мастерски вычленяет отдельные характеристики типа опасного обманщика, подчеркивая ключевые слова: «Тип лукавого и искусного притворщика, вполне владеющего мастерством действовать на слабые стороны людей и под смиренной личиной твердо идти к своей цели, – этот тип входит в круг древнейших и неизменных типов во всемирной литературе»¹⁴ (подчеркнуто А.О.).

Веселовский планомерно реконструирует последовательность заимствования сюжета в исторической хронике драматургии разных культур. Островский останавливает свое внимание на французских, итальянских, испанских персоналиях комедиографов, а также на сюжетах и мотивах «Декамерона» Боккаччо.

Целая россыпь помет связана с исследованием Веселовского происхождения имени *Тартюф*. Островский, мастерски владеющий русским словом, внимательно относится и к оттенкам семантики иноязычной лексики.

Глубокое погружение Островского в драматургию Мольера (чему, бесспорно, способствовала монография Веселовского) определяло творческие планы писателя как переводчика. Имя Мольера в записках, статьях, письмах Островского возникает не часто, но оно так же аксиологично, как и имя Шекспира. В комедии «Бедность не порок» и в мольеровском «Мещанине во дворянстве» возникает переключка

¹⁴ Веселовский, А.Н. Указ. соч. – С. 55.

характеров главных героев, их комических претензий, что становится предметом рассмотрения в четвертой главе работы.

Во второй главе работы – «**“Утро молодого человека”**. Гоголевское начало и новые типажи в “сценах” комедийной структуры» – рассматривается пьеса, жанр которой автор обозначил как «сцены». Л.В. Чернец указывает, что у Островского, в отличие от современных ему авторов, «сцены», «как правило, развивают занимательный сюжет, имеющий четкую развязку»¹⁵. Название пьесы уже несет в себе отсылку к Гоголю (сцены «Утро делового человека» 1836 г.). Пьеса Островского содержит богатый материал для сравнительных наблюдений при изучении вопроса об отношении драматурга к наследию Гоголя, о близости художественных принципов классика и молодого писателя.

В главе сопоставляются принципы знакового бытописания в «Утре» и «Ревизоре», несущие характерологическую нагрузку. Ремарки обеих пьес наполнены конкретными визуальными указаниями для читателя и зрителя. В разговорах персонажей сценическое пространство виртуально расширяется, включая в себя новые образы и сферы, московские (Охотные ряды, ресторация Шевалье) и петербургские (каналы, лабиринты проходных дворов, «прешпекты», театры, департамент и т.д.).

Главный персонаж с «говорящей» фамилией Недопекин, не озабоченный, как и Хлестаков, поиском серьезных целей в жизни, пытается подражать внешним манерам и образу жизни «образованного круга», но претензии его смешны и безуспешны. И Недопекин, и Хлестаков склонны тешить себя иллюзией денежной независимости (только Хлестаков уже промотал отцовские деньги, а Недопекин пока еще регулярно «спонсируется» из семейной казны). Первые представления о центральном герое в обеих пьесах выстраиваются через характеристики, данные слугами – Иваном и Осипом, которые недовольны своими хозяевами. Схожее мнение обоих слуг о благополучии сводится к понятию «политичной» жизни, которую хозяева успели попробовать, но не сумели ей соответствовать. Вечное безденежье Хлестакова заставляет Осипа ценить статусное отношение окружающих – почет, уважение – и презирать хозяина за неоправданные претензии. Иван находит подтверждение статуса в материальных благах: мебель, еда, одежда, сигары, но Недопекина также презирает за «необразованность». Однако, при всей схожести образов слуг, второстепенный персонаж у Островского выполняет более значимую сюжетослагающую функцию: он нужен, чтобы выстраивать отношения Недопекина с окружающими, соединяя отдельные диалоги в единое действие.

Недопекин находится в ряду традиционных комедийных персонажей, Хлестаков же нетрадиционен, на чем Гоголь не однажды настаивал в «Предупреждении для тех, которые желали бы сыграть как следует “Ревизора”» и «Театральном разъезде». В «Утре молодого человека» хлестаковство – качество, уже наследуемое героями. Островский здесь учится у Гоголя-комедиографа: и строению сюжета, и прорисовке характеров персонажей, и гоголевскому юмору. Однако восприятие Островским драматургических принципов Гоголя не предполагало

¹⁵ Чернец, Л.В. Жанры // А.Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома-Шуя, 2012. – С. 158.

отсутствия новой индивидуальной проработки комедийной структуры в собственном творчестве, на чем сделал акцент В.Ш. Кривонос: «Прямое воздействие Гоголя заметно лишь в ранних опытах молодого Островского, учившегося вниманию к обыкновенным и повседневным формам действительности и усваивавшего гоголевскую традицию, преломленную в практике натуральной школы»¹⁶.

В «Утре молодого человека» продолжается работа над введением новых типажей в традиционную систему персонажей, это мальчики Гришка и Вася. Если в «Своих людях» образ Тишки единичен, хотя и самодостаточен, то появление в «Утре» двух персонажей-мальчиков, взаимодействующих в сюжете и противопоставленных друг другу, сюжетно значимо. Остальные типажи в драматургической коллекции Островского были эхом комедийной традиции. Выведение на сцену купеческого сословия, в рамках которого полноправными действующими лицами становятся мальчики, стало уникально новым явлением в русской литературе. Тема детства и обращение к образам детей как к полноправным персонажам оформлялись в литературном процессе XIX века постепенно, лишь к середине столетия психология ребенка и формирование его личности становятся самостоятельным предметом сюжетов русской литературы.

С самых первых драматургических опытов Островского персонажи «второго плана» (и в том числе «мальчики») в определенные моменты становятся носителями энергии сюжета, влияя на основной конфликт и взаимоотношения между главными персонажами. В связи с этим можно провести ретроспективную параллель с классическим рядом типажей в античной и европейской комедии. Поскольку сюжеты комедии, как правило, касались частной жизни, ролевая структура в них строилась на изображении членов семьи. Построение иерархии семейных отношений становилось центром драматургического действия: отец (глава семьи), его жена (мать), сын, дочь. Как правило, местом действия комедий были дома соседствующих семей («Свекровь» Теренция, «Ослы» Плавта)¹⁷. Изображая коллизии семейной жизни, римские комедиографы, вводят персонажей-рабов, двигателей интриги, как последнюю ступень семейной иерархии. В европейской комедии, их место заняла целая галерея слуг – новое амплуа, получившее свое развитие в комедиях Мольера, Гольдони, Бомарше.

«Мальчики» в комедийном сюжете не были традиционным типом. В драматургической системе персонажей дети вводились в семейной роли сыновей (женихов и наследников) и дочерей (невест), то есть в более высокой возрастной категории (Липочка в «Своих людях – сочтемся»). Галерею созданных до него образов дворянских и крестьянских детей Островский дополняет типами детей из купеческой среды, в которых типическое раскрывается через выразительные индивидуальные особенности персонажей. Судьбы мальчиков в пьесах Островского сценически содержательны и драматургически наполнены. В соответствии с канонами реалистической литературы драматург помещает их в пространство сложных отношений между взрослыми людьми, ненавязчиво предлагая зрителю

¹⁶ Кривонос, В.Ш. Гоголь // А.Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома-Шуя, 2012. – С. 109.

¹⁷ Переводы этих пьес Островским до сих пор признаются лучшими.

поразмислити на тему защиты детства, выбора места и условий их самодеятельного существования, как начала будущей жизни человека.

Проблематика **третьей главы** определена в ее названии: **«“Не в свои сани не садись”**. **Любовный треугольник, комическое и лирическое в пространстве художественного текста. Драматизм семейного конфликта в динамике сценического действия»**. Сюжетообразующим элементом комедии Островского стала любовная история, что делает пьесу этапной в разработке жанра автором. Любовный сюжет был исключен из содержания пьес «Свои люди – сочтемся», «Утро молодого человека», едва прочерчен в драматическом этюде «Неожиданный случай», а «Бедная невеста» была написана на ином жизненном материале. А.И. Журавлева, говоря о важном значении «Бедной невесты» в развитии драматургии Островского, указывает: «Эволюционное значение пьесы чрезвычайно важно. <...> Сразу вслед за “Бедной невестой” он применил эту новую краску уже в отношении патриархального мира, и по крайней мере две из трех москвитянинских пьес оказались очень удачными и несомненно новыми в художественном отношении»¹⁸.

Сюжетно-композиционное построение комедии «Не в свои сани не садись» однолинейно. Каждое из трех действий раскрывает душевное состояние героини, резкая смена обстоятельств обуславливает напряженность переживаний. Традиционная структура любовного треугольника в схеме сюжета является формообразующим элементом более сложного нравственно-философского содержания комедии. В простой системе немногочисленных персонажей образ отца Дуни – Максима Федотыча Русакова – не просто функционально традиционен для жанра комедии, но заключает в себе концептуальный эпохальный смысл.

Творческая новизна комедии «Не в свои сани не садись» проявляется в единстве всех ее сюжетных компонентов: и в поведенческой линии, и в контактных связях всех ее персонажей. В результате анализа, предпринятого в третьей главе, была выявлена значимость каждого эпизода и прослежена последовательность логики, создающей внутреннее единство всей сюжетной динамики пьесы. Новым для Островского было и соединение лиризма с разоблачительными комическими мотивами. Носителями комического начала в пьесе являются второстепенные персонажи (содержатель гостиницы Маломальский с женой, сестра Русакова Арина Федотовна) и Вихорев. В системе персонажей Вихорев как тип и характер пошло примитивен – он традиционный для комедийного сюжета обманщик и пройдоха.

Театральный дебют Островского с комедией «Не в свои сани не садись» был чрезвычайно успешным, несмотря на разноречивость оценок. В задачи работы не входит рассмотрение всего пласта литературно-критических суждений тех лет, в третьей главе рассматривается лишь фрагмент из переписки И.С. Тургенева и П.В. Анненкова, позволяющий включить еще одно имя в поле историко-литературного контекста пьес Островского. Ранние пьесы Островского воспринимаются Анненковым и Тургеневым с неподдельным интересом. В письме о жанре комедии «Не в свои сани не садись» Тургенев пишет о внезапной ассоциации: «у меня все из головы не выходил “Pere de famille” (“Отец семейства”, *франц.* – Н.М.) и другие

¹⁸ Журавлева, А.И. «Бедная невеста» в творческой эволюции Островского // Щельковские чтения 2006 : сб.ст. – Кострома, 2007. – С. 54.

драмы Дидеро»¹⁹. Поэтическое восприятие Тургенева и ответ Анненкова не допускают возможности каких-то догадок о сознательном подражании: «А об Островском вы мне сделали услугу, назвав Дидро. Это очень метко»²⁰.

Счастливый финал пьесы был радостно встречен публикой и во многом обеспечил успех ее сценической судьбы. Островский, мастерски соединив в своей пьесе комическое и высокое, продемонстрировал богатые возможности русской драматургии. Далее драматург разовьет эти художественные принципы в работе над комедией «Бедность не порок».

Анализ комедии «Бедность не порок», представленный в **четвертой главе** диссертационного исследования – **«“Бедность не порок”. Драматизм сюжета и обновленная система персонажей в историко-литературном и фольклорном контекстах»** – выявляет принципиальные художественные отличия пьесы от более ранних драматургических произведений Островского. Строго структурированное, разветвленное сюжетное содержание комедии вырастает из наметившихся в предыдущих произведениях драматурга художественных принципов и в то же время определяет ее жанровую новизну, основными признаками которой являются существенно развернутая событийная основа и обновленный состав главных действующих лиц и всей системы персонажей.

Первый параграф четвертой главы – **«Сюжетно-композиционное построение комедии»** – включает в себя последовательный, целостный анализ логики сюжетно-композиционного развития пьесы в непосредственной связи с логикой развития характеров и мотивами поведения персонажей.

В первом действии комедии, которое можно назвать экспозиционным, завязывается главный драматический конфликт между братьями Торцовыми – богатым Гордеем и промотавшимся Любимом – основная пружина драматургического действия, резко распрямляющаяся и приводящая к развязке в третьем действии. Она подкреплена и усилена параллельными линиями более частных конфликтов Гордея Карпыча и его семьи (жена Пелагея Егоровна), подчиненных (Митя), другого окружения (сын богатого купца Разлюляев). Причины конфликта – в гордыне и амбициях Гордея Торцова, стремящегося отойти от патриархальных традиций и «жить по-модному». В диалогах персонажей называется и виновник всех бед – Африкан Савич Коршунов, сбивающий Гордея с правильного и праведного пути. Он появится в следующем действии, но уже в экспозиции его роль – злодея, антагониста – обозначена. Ситуация взаимной неприязни, семейного разлада постепенно усугубляется, заостря основной конфликт пьесы.

В образе Гордея присутствуют черты социально-психологического типа, уже апробированного жанром комедии. В пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» господин Журден также тяготеет низким общественным статусом и одержим желанием подняться выше по сословной иерархической лестнице. Названия двух комедий – «Мещанин во дворянстве» и «Бедность не порок» – априори обещают

¹⁹ Тургенев, И.С. Письмо П.В. Анненкову <14 марта 1853 г., с. Спасское> // И.С. Тургенев. Собр. соч. : в 12 т. – М., 1958. – Т. 12. Письма 1831-1883. – С. 154.

²⁰ Анненков, П.В. Письма к И.С. Тургеневу : в 2 кн. / изд. подгот. Н.Н. Мостовская и Н.Г. Жекулин / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Кн. 1 (1852-1874). – СПб., 2005. – С. 20.

конфликт на фоне неких социальных дилемм. Стремясь войти в высший круг общества, герои этих комедий пытаются демонстративно отказаться от своего сословия, обрести новый имидж. Но они способны, да и то не в полной мере, воспринять лишь внешние признаки «великосветскости»; бесосновательность претензий героев формирует комическую природу сюжета пьес как у Мольера, так и у Островского. Однако герой Мольера для окружающих (учителя, представители высшего света) – всего лишь объект развлечения или курьезный источник легкого заработка; сюжетобразующая составляющая здесь – комизм подражания. Коршунов в комедии Островского нацелен на Гордея Торцова как на свою жертву, которую он собирается ограбить и уничтожить (как уже уничтожил Любима). Комическое здесь прямо соседствует с трагическим. Характер же Гордея заметно сложнее, реалистичнее образа Журдена. Журден забавен, Гордей жесток и вероломен – различие не просто художественное, но литературно-эпохальное. С этого образа начинается свой отсчет новый типологический ряд характеров русской классической литературы XIX века. Сходство двух персонажей французской и русской комедий основано на общности социокультурных процессов, повторяющихся в определенных исторических циклах разных времен и культур.

В первом акте персонажи еще не *действуют*, экспозиция разворачивается в череде *рассказов* о событиях и тревогах. Рассказы героев, формирующие в пьесе свою особую повествовательную, сюжетную, языковую фактуру, явились новым художественным приемом, способствующим раскрытию характеров и обстоятельств, получившим развитие в пьесах драматурга последующих периодов. Позднее исследователи нередко указывали на особую, эпическую природу дарования Островского²¹. Все, что из рассказов первого действия становится известно о конфликте двух братьев, о неприятии окружающими дружбы Гордея с Коршуновым, закладывает идейно-философское основание, стержневую линию сюжета и композиции пьесы.

Конец первого действия и начало второго связаны любовной линией комедии, возникающей в признаниях и объяснениях Любове Гордеевны и Мити. Развитие любовной линии сюжета приобретает особые краски в связи с атмосферой сцен святочного вечера.

Авторы статьи «Фольклоризм» в Энциклопедии Островского указывают, что в 1850-е годы драматург в свои комедии «начинает активно включать обрядовый фольклор, дотеатральные игровые зрелища»²². Святки – один из самых любимых, длительных и богато разработанных календарных праздничных циклов. Святочные забавы в «Бедности не порок» включают в себя самые разные жанры песенного, обрядового, игрового содержания. Фольклоризм Островского в «Бедности не порок» проявлен на нескольких уровнях: в деталях жизненного уклада, в поведении и речи действующих лиц, то есть в прорисовке характера. Так, песни звучат во всех трех

²¹ См., напр.: Гончаров, И.А. Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском // И.А. Гончаров. Собр. соч. : в 8 т. – М., 1955. – Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. – С. 180; Скатов, Н.Н. Создатель народного театра (А.Н. Островский) // Н.Н. Скатов. Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. – М., 1981. – С. 152.

²² Смирнов, В.А., Хромова, И.А. Фольклоризм Островского // А.Н. Островский. Энциклопедия. – Кострома-Шуя, 2012. – С.464.

действиях комедии, определяя и оттеняя образ исполнителей: лирические протяжные и обрядовые поют девушки и меланхоличный Яша Гуслин, шуточную плясовую – смешливый Егорушка, припевки – разудалый Разлюляев. Песня Разлюляева «Как гусара не любить, / Это не годится!» является отсылкой к жанру народной драмы «Царь Максимилиан». Как многие поздние тексты, текст «Максимилиана» следует относить уже не к традиционному крестьянскому фольклору, а к слою городской народной культуры. Первая публикация записи «Царя Максимилиана» относится к 1896 году, значит Островский, начавший работу над пьесой в 1853 г., знает песню из устного источника. Очень важно совпадение календарных координат: публикация 1896 года также имеет подзаголовок «святочная комедия».

Обязательный компонент святочных вечеров – магический ритуал гадания. Гадание с подблюдными песнями, включенное в пьесу, наполнено особым смыслом для дальнейшего развития действия. Святочная сцена в пьесе не только соответствует историческим реалиям, но и восходит к богатым литературным традициям (баллада Жуковского «Светлана», 5-ая глава «Евгения Онегина»).

Обрядовый фольклор у Островского далек от мифологического, космического содержания обряда архаики. Демократические слои городского социума унаследовали обрядовую традицию деревни, но довольно быстро в нее стали вливаться новые черты уже городского быта. В купеческой среде народные традиции еще очень заметны – но они воспринимаются уже не как жизненно важный ритуал. В основе домашнего святочного вечера лежит веселье, намеки. И если раньше «обрядовая часть была наследием архаического фольклора», где «ритуал составляет центр жизни и деятельности»²³, то в «Бедности не порок» преобладает игровое начало.

Игровые формы в культуре XIX века приобретает и обряд ряженья, в комедии Островского он воплощен в рамках еще одного жанра фольклорного театра – медвежьей комедии, выросшей из самых древних тотемистических культовых представлений и обрядов. У восточных славян медведь чаще всего выступал как тотем, хтоническое животное, воплощение духа-хозяина и т.д.²⁴ Как хтоническое существо, медведь обладал способностью к оборотничеству, что подпитывало мизансцены медвежьей комедии, в которой медведь «ломается», изображая человека. Зрители Островского в XIX веке, конечно, не имели представления о мифопоэтике образов, но сама медвежья комедия была «улично» известна всем и каждому, поэтому не нуждалась в особой расшифровке.

Сцены святочного вечера занимают большую часть второго действия – шесть явлений из десяти. Некоторыми критиками – современниками драматурга – они были восприняты как избыточно и неоправданно растянутое бытописание и стремление создать иллюзию ценности патриархального «пыльного» уклада²⁵.

²³ Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / сост. А.Ш. Рожанский. – М., 1988. – С. 22.

²⁴ См., напр.: Гура, А.В. Медведь // Славянская мифология : Энциклопедический словарь. – М., – С. 295-296.

²⁵ См., напр.: Чернышевский, Н.Г. «Бедность не порок». Комедия А. Островского // А.Н. Островский в русской критике : сб. ст. – М., 1953. – С. 299; Дружинин, А.В. Сочинения А. Островского. Два тома. Спб., 1859 // А.В. Дружинин. Литературная критика / сост., подгот. текста и вступ. ст. Н. Н. Скатова; Примеч. В.А. Котельникова. – М., 1983. – С. 249-269. Н.А. Добролюбов обходит святочные сцены вниманием, лишь раз упоминая «вечеринку» в доме Торцова, аккумулируя центр статьи на самодурстве Гордея и «угнетенных

Анализ развития действия позволяет утверждать, что сцены святочного вечера выполняют важные сюжетно-композиционные задачи. Шесть святочных явлений готовят кульминационный поворот в развитии сюжета от гармонии к резкому диссонансу. Начиная с седьмого явления второго действия сцена за сценой следуют в ином, тревожном ритме. Появление разгневанного Гордея и незваного гостя Коршунова жестко контрастирует с веселой, беспечной атмосферой праздника, в которой все чувствуют себя неподдельно счастливыми. Сцена разработана очень резко, как признак надвигающегося бедствия. В последнем явлении второго действия драматические события достигают своей кульминации: Гордей объявляет о своем решении отдать Любу за Коршунова. Здесь уже нет ни лирических, ни комических мотивов, добрые души испытываются страданием, предчувствуют гибель. Это заставляет еще раз вернуться к рассмотрению сюжетно-композиционного значения святочных мотивов.

Фольклоризм святочных сцен – это не столько стилизованный рисунок, сколько смыслообразующий компонент комедии. В архаической культуре феномен праздника был насыщен более глобальными смыслами, нежели в культуре позднейшей: «Праздник – главное мифологизированное действо, <...> наделяемое особой сакральностью <...> в противоположность обыденному, профанному времени»²⁶. Наиболее ранняя форма праздника («первопраздник») моделировала события дней первотворения. Конец старого и начало нового временного цикла, соотносимые в позднейшей культуре с рождественско-новогодним святочным циклом, осмысливались как символическая смерть и последующее возрождение мира²⁷. Драматизм кульминационных событий второго действия соотносится с гибелью добра, всего домашнего мира дома Торцовых. Лишь в финале жанр комедии восстанавливает свои права счастливой развязкой. В святочном вечере аккумулируется та внутренняя энергия, сила жизнестояния, которая к концу действия даст возможность возрождения, преодоления страданий, унижений, распада человечности.

Третье действие комедии сплетает воедино все сюжетные линии. В первых семи явлениях драматизм ситуации усугубляется. Дорисовывается хищнический характер Коршунова, подтверждающий неотвратимость гибели Любы в браке с ним. Отказавшись бежать с Митей, Люба покорно принимает свою судьбу. Драматический узел сюжета развязывается лишь в последних явлениях третьего действия, анализу которых посвящен **второй параграф** главы – «Финал». Финал пьесы представляет собой контрастное чередование отдельных сцен, наполненных психологически точно прописанными переменами во внутреннем состоянии действующих лиц, главным из которых в финале становится Любим Торцов. Привычное скоморошество Любима уступает место обличительным монологам, обращенным ко всем участникам драматического действия. Катарсис, переживаемый Любимом в финале, переламинает ситуацию – разоблаченный

личностях». См.: *Добролюбов, Н.А.* Темное царство // Н.А. Добролюбов. Полн. собр. соч. : в 6 т. – М., 1935. – Т. 2. – С. 36-136.

²⁶ Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. – М., 1991. – С. 669.

²⁷ См., напр.: *Топоров, В.Н.* Праздник // Мифы народов мира : Энциклопедия. Т. 2. – М., 1992. – С. 330.

Коршунов уходит, а пристыженный Гордей вынужден дать согласие на свадьбу Любы и Мити. В финале гармония мира восстановлена и после накала драматических событий наступает неожиданная и яркая развязка.

В **третьем параграфе** рассматривается **система персонажей** комедии, которые гораздо более активно влияют на развитие сценического действия, чем это было в более ранних опытах драматурга. Количественное соотношение разных групп действующих лиц сбалансировано: шесть главных и семь второстепенных. Система персонажей выстраивается традиционно для комедийного жанра, разбиваясь на приоритетные группы лиц. Ряд главных действующих лиц (родители, дети – сын, дочь на выданье) формируют основной фронт комедийного сюжета. Это традиционный состав персонажей многих «семейных» комедий мировой драматургии. Таковы античные (Менандр, Теренций, Плавт), европейские (Мольер, Шекспир) и русские (Фонвизин, Грибоедов) комедии. Но круг действующих лиц пьесы Островского значительно расширен второстепенными персонажами, каждый из которых (няня Арина, Егорушка, Гуслин, Анна Ивановна, Разлюляев, подруги Любы и др.), появляясь даже в небольшом эпизоде, вводится в действие ярко, и, играя, как правило, служебную роль, тем не менее, выявляет важнейшие смыслы пьесы. В многонаселенности комедии «Бедность не порок» проявились новые качества второстепенных персонажей и способов их художественного раскрытия.

При общей функциональной подчиненности сюжетно-композиционному развертыванию драматического конфликта второстепенные персонажи проявляются по-разному, внося свою лепту в изменение и уточнение поведенческой линии главных героев.

Традиционность комедийных персонажей русской драматургии чаще всего проявлена в семантике имен действующих лиц. У Островского основные признаки персонажей в именах явлены с классической прозрачностью, хотя характеры оказываются заметно сложнее и многозначнее говорящих фамилий. Гордей во всем *гордец*. Его отношение к людям, амбиции, расчеты – производные доминантной черты характера. Любим же своим именем противопоставлен брату, причем к финалу его имя рельефнее накладывается на характер героя, приобретает большую смысловую нагрузку и глубину. Имя Коршунова воспринимается как очевидная авторская характеристика, подкрепленная словами няни Арины, сравнивающей его с ястребом, вырвавшим лебедушку-Любу из стаи. Сквозь имя и характер Коршунова у Островского прорастает сильный, многозначный образ зла. Фольклорный символ хищной птицы в русской литературе разработан богато – от Пушкина до Блока. Коршун – символ зла огромного масштаба и силы – подчеркивает, что нравственные проблемы и тревоги автора «Бедности не порок» охватывают большее пространство российской жизни, чем дом Торцовых и их соседей.

В атмосфере уездного города появляются упоминания о Москве, этим обозначается иной масштаб «места обитания» главных персонажей. «Московский текст» как основа житейских судеб или «темного сознания» действующих лиц – Любима, Коршунова, Гордея – углубляет идейно-нравственное содержание «Бедности не порок», служит основой развития драматического действия и комических коллизий, оттеняет характеры, дополняет смысл отдельных эпизодов. «Московский текст», зародившийся в русской литературе и искусстве еще в XVIII

веке, был заметно обогащен Грибоедовым, Пушкиным, Лермонтовым. Провинциально-бытовая сторона московского характера нисколько не заслоняла ни славы исторического величия, ни мощи национального характера – все это мудро и гармонично соединялось в пеструю, живую и теплую картину первопрестольной. Однако уже в 1830-е годы в Москве становятся заметными явления и процессы, обозначающие ее перерождение. Резкая смена социальной структуры российского общества в 1840-е заявляет себя в полной мере. Именно к этим процессам и обращается Островский в своей эпохе. Жажда Гордея выстроить свой образ жизни по модным московским моделям представляется не только следствием психологических диверсий Коршунова, но симптоматичным явлением.

Роль второстепенных персонажей в развертывании сюжета комедии «Бедность не порок» значительна и многофункциональна. Так или иначе, все они включены в конфликтную ситуацию. Многолюдность сцен мотивирована жизненным укладом, созданным хозяйкой дома. Особое место занимает няня Арина, рачительно и с удовольствием занимающаяся хозяйством, воспринимающая хозяйку дома и Любу как самых близких людей, страстно протестующая против самодурства Гордея. Достоинство и независимость Арины несопоставимы с положением ключницы Фоминишны из «Свои люди – сочтемся». Мастерство Островского-художника, тонко отобразившего поэзию души в Пелагее Егоровне и няне Арине, раскрывает новые области и возможности в изображении женских характеров.

Сюжетная роль мальчика Егорушки устанавливается с первого явления пьесы. Ему Островский доверяет экспозиционную часть дальнейших событий. Роль этого персонажа для развития сценического действия отчасти традиционна. В классической (античность и классицизм) комедии второстепенные герои нередко выполняли роль вестников-рассказчиков о том, что произошло вне поля зрения главных героев. Симптоматично, что драматург доверяет эти функции мальчику. В образы Егорушки и Яши Гуслина привнесена и еще одна черта – Егорушка читает «Бову Королевича», Яша обсуждает с Митей стихи Кольцова, что вводит в содержание характеров определенные уточнения, связанные с литературными реминисценциями эпохи.

Тщательно продуманный, индивидуальный выбор лиц «второго плана» останется важным творческим принципом Островского во всех его пьесах.

В заключении делаются общие выводы диссертационного исследования, концептуально обобщающие все разделы диссертации, подводятся итоги и намечаются некоторые перспективы проведенного исследования.

В своем исследовании мы старались выявить, как европейская традиция во многом определила жанровое своеобразие пьес Островского раннего периода (1847-1854). Мы видим, как формируется своеобразие творческого метода драматурга отчасти в русле этой традиции, отчасти – в качестве своеобразной полемики с ней. Можно уверенно утверждать, что понимание этих взаимосвязей обогащает наше представление о творчестве Островского, делает наше восприятие его произведений более объемным и разносторонним.

Основные положения диссертации отражены в следующих статьях, шесть из которых опубликованы в журналах, рекомендованных **ВАК**:

1. Музалевский, Н.Е. «Щельковские чтения» – серийное издание о творчестве А.Н. Островского / Н.Е. Музалевский // Известие Саратовского университета. Новая серия. Т. 12. 2012. Сер. Филология. Журналистика, вып. 3. С. 111–115.

2. Музалевский, Н.Е. Книга П.А. Вяземского «Фон-Визинь» (1848): поэтика комического в русской и европейской драматургии / Н.Е. Музалевский // Вестник Сургут. гос. пед. ун-та. 2012. №1 (16). С. 48–52.

3. Музалевский, Н.Е. Ранние пьесы А.Н. Островского в письмах П.В. Анненкова и И.С. Тургенева / Н.Е. Музалевский // Уч. зап. Орловского гос. ун-та. 2012. № 5. С. 221–226.

4. Музалевский, Н.Е. «Мальчики» в сюжетно-бытовых коллизиях ранних пьес А.Н. Островского / Н.Е. Музалевский // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс : научное периодич. изд. Пенза : Изд-во Пенз. гос. технол. акад, 2013. С. 194–202.

5. Музалевский, Н.Е. «Свои люди – сочтемся» Островского и «Тартюф или обманщик» Мольера: драматизм действия, характеры / Н.Е. Музалевский // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. 2013. Т. 13. Сер. Филология. Журналистика, вып. 2. С. 74–80.

6. Музалевский, Н.Е. Пометы А.Н. Островского в монографии А.Н. Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы» (1879) / Н.Е. Музалевский // Уч. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2013. Т. 155, кн. 2. С. 46–56.

7. Музалевский, Н.Е. «Щельково» А.Н. Островского – вчера и сегодня / Н.Е. Музалевский // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы : сб. науч. тр. / отв. ред. А.А. Демченко. Саратов : ООО «АРМК Софит», 2012. Вып. 18. С. 157–164.

8. Музалевский, Н.Е. Три свахи (Островский – Пушкин, Гоголь) / Н.Е. Музалевский // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых : в 3 ч. Саратов : Издат. центр «Наука», 2010. Вып. 13, ч. I–III. С. 100–106.

9. Музалевский, Н.Е. «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Бедность не порок» Островского: параметры сопоставительного ряда / Н.Е. Музалевский // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов : Издат. центр «Наука», 2012. Вып. 15 : в 2 кн. Кн. 1. С. 173–179.

10. Музалевский, Н.Е. Гоголевское начало в сценах А.Н. Островского «Утро молодого человека» / Н.Е. Музалевский // Щельковские чтения – 2011. А.Н. Островский и его эпоха : сб. ст. / науч. ред., сост. И.А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2012. С. 136–145.

11. Музалевский, Н.Е. «Материалы...» Гончарова к статье о драматургии Островского / Н.Е. Музалевский // XXXIII Зональная конференция литературоведов Поволжья : сб. науч. тр. и методич. материалов / отв. ред. А.А. Демченко. Саратов, 2012. С. 22–29.

12. Музалевский, Н.Е. Домочадцы купеческого дома как второстепенные персонажи в ранних пьесах А.Н. Островского / Н.Е. Музалевский // Жанр. Стиль.

Образ : Актуальные вопросы теории и истории литературы : межвуз. сб. ст. / науч. ред. Д.Н. Черниговский. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2013. С. 150–159.

13. Музалевский, Н.Е. Комедия «Не в свои сани не садись» А.Н. Островского – система персонажей, драматизм сценического действия / Н.Е. Музалевский // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых : в 2 кн. Саратов, 2013. Вып. 16, кн. 1. С. 50–59.

14. Музалевский, Н.Е. Сатирическая персонификация суждений критиков об Островском в драматической фантазии Б.Н. Алмазова «Сон по случаю одной комедии» / Н.Е. Музалевский // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых : в 2 кн. Саратов, 2013. Вып. 16, кн. 1. С. 194–202.

15. Музалевский, Н.Е. Гончаров и Островский: параллельные ситуации в составе сюжетов романа «Обломов» и комедии «Свои люди – сочтемся» / Н.Е. Музалевский // Материалы V междунар. науч. конф., посв. 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова : сб. ст. русских и зарубежных авторов / сост. : И.В. Смирнова, А.В. Лобкарева, Е.Б. Клевогина, И.О. Маршалова. Ульяновск : Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2012. С. 374–378.

16. Музалевский, Н.Е. Античная комедия в драматургических опытах А.Н. Островского / Н.Е. Музалевский // Россия и Греция: диалоги культур: сб. науч. ст. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 53-60.

Пописано в печать 21.08.2013 г.
Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печать оперативная.
Объем 1.25 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 143.

Отпечатано в типографии «Креатив РРинт»
г. Саратов, ул. Рабочая, 105, 3 этаж.
тел.: (8452) 40 99 55.

