

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Воронежский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

БОРИСОВА Ульяна Юрьевна

**МОТИВ «СМЕРТЬ АРТИСТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор
Шпилева Галина Александровна

Воронеж – 2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Философские обоснования самоубийства; суицид как культурный феномен.....	11
Глава 2. Отражение истории Е. П. Кадминой в прозаических произведениях.....	42
2.1. Повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)»: особенности жанра.....	42
2.2. Историческая и социальная составляющие очерка Н. С. Лескова «Театральный характер»: особенности эстетической рефлексии художника.....	59
2.3. Использование приема «театр в театре» в рассказе А. И. Куприна «Последний дебют».....	83
Глава 3. Отражение истории Е. П. Кадминой в драматургических произведениях.....	89
3.1. «Татьяна Репина» А. С. Суворина: особенности поэтики «комедии».....	89
3.2. «Татьяна Репина» А. П. Чехова: аспекты поэтики «пьесы-шутки».....	108
3.3. Реальная трагедия Е. П. Кадминой, отразившаяся в произведениях второй половины XX – начала XXI веков.....	123
Заключение.....	127
Список литературы.....	132
Приложение.....	144

Введение

Общая характеристика работы.

Данная работа является опытом исследования соотношения искусства и действительности посредством *мотива* «смерть артиста». Под мотивом (от лат. *moveo* – двигаю) подразумевается «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста» [Литературный энциклопедический словарь 1987: с. 230], «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [Хализев 1999: с. 266]. А. Н. Веселовский под мотивом понимал *формулу*, «закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности» [Веселовский 1989: с. 301], И. В. Силантьев подчеркнул, что мотив – это «эстетически значимая повествовательная единица» [Силантьев 2004: с. 96].

О *закреплении* в искусстве *впечатлений от действительности*, о законах и особенностях творческого процесса философы, филологи и психологи размышляют, как известно, издавна, это аспекты «психологии творчества». Аристотель полагал, что цель художника – изобразить не то, что на самом деле было, а то, что могло бы произойти при определённых условиях, то есть «о возможном по вероятности или по необходимости» [Аристотель 1957: с. 67]. Сравнивая литературу и такую науку, как история, Аристотель прояснил некоторые принципиально важные качества «поэзии»: «поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном» [Аристотель 1957: с. 68]. Под «общим» в данном случае понимается то, как может поступить человек в той или иной ситуации. Историк же передает информацию о конкретном эпизоде, уже произошедшем.

Действительно, искусство существует автономно от действительности (такое мнение порой исходило от теоретиков романтизма и модернизма) или прочно с ней связано (чаще всего об этом толковали реалисты и представители натурализма), *отражает* и *выражает* ее? На этот вопрос дает очень глубокий ответ Л. С. Выготский: искусство анализирует и переосмысливает самые важные «стремления

организма» [Выготский 1968: с. 310]. В существовании неразрывной связи обыденной жизни *человека* (то есть «биографического автора») и его *творчества* (как продукта художественного сознания) исследователь, как видно, не сомневался, однако зависимость эта очень сложная, и создаваемая художником реальность порой *продолжает* или *предугадывает* то, чем располагает реальное бытие: «Искусство, видимо, и является средством для такого взрывного уравнивания со средой в критических точках нашего поведения» [Выготский 1968: с. 314]. Вследствие этого литература, музыка, живопись, скульптура и обогащают бытие человека, и дают ему возможность пережить (в воображении) то, что ему, видимо, в реальности и не встретится.

По справедливому высказыванию В. И. Тюпы, в художественном произведении тонко и порой причудливо переплетаются и «находят прямое или косвенное отражение» [Тюпа 1981: с. 3] самые разнородные данности: реальные факты биографии писателя, его друзей и родственников, исторические, культурные и социальные факты. Это будет названо «фактором узнавания». Далее, размышляя об «эстетической природе художественной реальности», В. И. Тюпа отметил, что, кроме указанного фактора, в искусстве непременно присутствует и другой – фактор «остраненного узнавания». Его основная черта – изображение не бытовых или известных исторических явлений, а объектов, рассчитанных на «эстетическое восприятие» [Тюпа 1981: с. 39]. «Высшей формой» указанного «остраненного узнавания» исследователь называет «сотворческое переживание, *являющееся остраненным узнаванием себя – в другом и другого – в себе*» [Там же: с. 41].

Для нас (при рассмотрении указанного выше мотива на материале определенных произведений) важно замечание Б. В. Томашевского о том, что «ввод мотивов является в результате компромисса реалистической иллюзии с требованиями художественного построения», так как «не всё, заимствованное из действительности, годится в художественное произведение» [Томашевский 1996: с. 196 – 197]. Авторы проанализированных в данной диссертации произведений основывались на реальном факте (самоубийство артиста) и сталкивались с

указанным Б. В. Томашевским *компромиссом* при обосновании «художественной мотивировки», то есть «законов художественного построения» [Там же: с. 197].

Ю. В. Доманский предлагает один из путей постижения различных связей повседневной жизни и результатов творчества, и путь этот основывается на том, что искусство создаёт особую, «вторую», *действительность*, не копируя реальность, а демонстрируя варианты оценки её проявлений. «Думается, что в будущем можно будет эти способы классифицировать – например, основываясь на авторской позиции в данном вопросе», – заключает исследователь [Доманский 2018: с. 25].

Мы в настоящей работе постараемся проникнуть в суть «авторской позиции» посредством анализа родовых и жанровых, стилевых и сюжетных аспектов, а также учитывая автобиографические данные создателей анализируемых художественных произведений.

Сферу нашего исследования мы ограничили некоторыми произведениями, где рассматривается *кончина актёра*. Древнейшая профессия иногда обязывает актёра переживать на сцене (а впоследствии и в кинематографе) моменты трагические (например, порождённые борьбой с непреодолимыми препятствиями), что побудило исследователей (театроведов, литературоведов, киноведов) выделить как нечто типичное, как «устойчивую модель» такое явление, как «смерть артиста» [Борисова 2018 (а): с. 296]. При этом имеется в виду, что профессионал (актёр) может не просто играть смерть трагического персонажа, а сам стать объектом изображения в произведении.

Актуальность диссертации определяется неизбывным интересом художников, читателей, зрителей к судьбе артиста (в частности, Е. П. Кадминой), а также недостаточной изученностью некоторых идеологических и поэтологических аспектов, рассмотренных в настоящей работе произведений: жанровая принадлежность, особенности субъектной сферы, хронотоп.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что впервые произведения И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. И. Куприна, А. С. Суворина, А. П. Чехова и ряда художников XX – XXI веков (создавших танатологический образ)

рассматриваются в широком культурно-историческом и философском контексте, в системе отношений «смерть – самоубийство – самоубийство артиста», а также с точки зрения жанрологии и нарратологии, что дает возможность уточнить «эстетические отношения искусства и действительности».

Проблема исследования состоит в выявлении типологических аспектов мотива «смерть артиста» (присутствие реальной трагической истории в качестве фабульной основы, автобиографические данности писателя, его идеология, социальная ориентация, этические принципы, философские воззрения, элементы поэтики (мистические художественные модели, особенности стиля, субъектных сфер и сюжетно-композиционной системы)), что позволяет внести коррективы в проблему соотношения искусства и действительности.

В качестве **предмета** изучения избран мотив «смерть артиста» в русской литературе второй половины XIX века.

Объектом исследования являются следующие художественные произведения (фабульную основу которых обусловила трагедия певицы и драматической актрисы Е. П. Кадминой (1853–1881)): «После смерти (Клара Милич)» (1883) И. С. Тургенева, «Театральный характер» (1884) Н. С. Лескова, «Последний дебют» (1889) А. И. Куприна, «Татьяна Репина» (1888) А. С. Суворина, «Татьяна Репина» (1889) А. П. Чехова. Также были проанализированы аспекты поэтики и проблематики произведений таких художников XX – XXI веков, как В. В. Фокин, К. Г. Муратова, А. И. Чепалов.

Материалом для работы послужили труды таких выдающихся философов, психологов и социологов, как Аристотель, Г. В. Ф. Гегель, Ф. Ницше, В. В. Розанов, З. Фрейд, А. Шопенгауэр, К. Г. Юнг, К. Ясперс. В поле зрения автора настоящей диссертации также включены художественные произведения (Г. Гейне, Ф. М. Достоевского, А. Камю, Н. М. Карамзина, А. Н. Островского, А. Н. Радищева, Ж.-П. Сартра, Л. Н. Толстого, Г. И. Успенского и др.), где эстетически и философски осмыслен феномен смерти.

В основе **методологического подхода** лежат *культурно-исторический, сравнительный, биографический, типологический* методы, а также метод *литературной герменевтики*.

Труды таких ученых, как Ф. Арьес, В. В. Варава, М. Вовель, Л. С. Выготский, А. Я. Гуревич, Ж. Деррида, К. Г. Исупов, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, В. И. Тюпа, А. А. Фаустов, М. Хайдеггер, А. Ханзен-Леве, Й. Хейзинга, Б. М. Эйхенбаум и др., помогли автору диссертации скорректировать подходы к исследованию. Материалы работ литературоведов И. А. Беляевой, А. С. Долинина, Р. Л. Красильникова, М. Ч. Ларионовой, К. А. Нагиной, И. А. Паперно, М. В. Половневой, Н. В. Семеновой, Л. Г. Тютеловой (в частности, изучавших «смерть как проблему сюжета и субъектной организации литературного произведения» [Красильников 2007: с. 8]), также были использованы в настоящей диссертации.

Цель данной работы обусловлена заданной проблемой: выявить типологические особенности мотива «смерть артиста»; автор диссертации стремился определить принципы проявления эстетических стратегий художников, создавших произведения, где реальный трагический факт (добровольный уход из жизни актрисы Е. П. Кадминой) воплощается в художественных образах произведений различных жанров.

Указанная цель достигается путем решения следующих **задач**:

1. Проследить развитие философской мысли и психологических изысканий, направленных на рассмотрение «философии смерти».
2. Проанализировать нарративные и жанровые аспекты повести И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» для выявления авторской концепции отношений любви, искусства и смерти.
3. Показать, как проявилась эстетическая рефлексия Н. С. Лескова при создании очерка «Театральный характер», объединившего важнейшие факторы (социально-исторические, морально-этические) мотива «смерть артиста».
4. Исследовать направленность творческих импульсов молодого А. И. Куприна, автора «Последнего дебюта»; изучить жанровую природу, особенности

сюжетно-композиционной системы данного произведения, представившего актуальные проблемы современности.

5. Определить творческие и идеологические стратегии А. С. Суворина, создавшего злободневную пьесу «Татьяна Репина», отразившую бытовые и социальные явления 1880-х годов.

6. Уточнить особенности конфликта, стиля, жанра чеховской «Татьяны Репиной»; сопоставить поэтику и проблематику этой пьесы и одноименного произведения А. С. Суворина.

7. Выявить идеологическую направленность и художественные особенности произведений, созданных в XX – XXI веках (спектакль В. В. Фокина «Татьяна Репина» (1997), пьеса-романс А. И. Чепалова «Святая грешница Евлалия» (2000), фильм К. Г. Муратовой «Чеховские мотивы» (2002)) и продолживших традицию, которую заложили выдающиеся писатели XIX века.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что её положения могут использоваться литературоведами при изучении видов связи действительности и искусства. Предложенные методы исследования, на наш взгляд, также расширяют перспективы изучения мотива «смерть артиста», столь важного для художников, философов, психологов и социологов.

Практическая ценность данной диссертации состоит в том, что его материалы могут быть использованы в процессе преподавания истории и теории литературы, а также мировой художественной культуры (в аспекте междисциплинарных связей). Некоторые положения диссертации применимы при комментировании изданий И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. И. Куприна, А. С. Суворина, А. П. Чехова, А. И. Чепалова.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Показано, что исследователи (Э. Дюркгейм, Ф. Ницше, З. Фрейд, А. Шопенгауэр, К. Г. Юнг, К. Ясперс и др.), обращавшиеся в своих трудах к «философии смерти» и феномену самоубийства (в том числе «политического самоубийства», например, Сократа, Сенеки или Катона), приходили к выводу о том, что *смерть* является одним из важнейших стимулов для размышлений

философов, психологов и социологов о человеческом существовании. А. Шопенгауэр отмечал, что ученые не философствовали, «если бы не было смерти» [Шопенгауэр 1992: с. 81]. Особое внимание привлекает смерть артиста, отмеченного повышенными ранимостью и эмпатией.

2. Выявлено, что повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)», основанная на реальном факте (история Е. П. Кадминой) и фактах биографии самого автора, соединяет мистику и бытописательный реализм (чередование фрагментов, отмеченных разными видами нарративной риторики, определяет ритм повествования). Пожилой Тургенев в своей поздней повести размышляет о феномене смерти, силе искусства, о человеческих страстях и приходит к выводу, что «любовь сильнее смерти».

3. Доказано, что Н. С. Лесков (создавая вслед за И. С. Тургеневым очерк, отразивший трагедию Е. П. Кадминой) соединил в своем произведении автобиографические факты, реальные истории из жизни «актеров-праведников», своих родственников, стилизовался под исследования «моральной статистики». Таким образом, лесковский «Театральный характер» явился значимым примером связи искусства и действительности. Эстетическая рефлексия писателя («самообоснование», «самоопределение» творческой личности [Тюпа, Бак 1988: с. 4, 5]) направлена на сопоставление «тогда» и «теперь», а именно: на изменения, произошедшие в искусстве (театр), нравах, быте.

4. При анализе рассказа «Последний дебют» выявлено, что молодой Куприн продолжил традицию сопоставления судеб актера и гладиатора, древнего артиста, умирающего на сцене. Особенностью сюжетно-композиционной системы произведения явилось соединение эпических и драматических («театр в театре») элементов. Цитируя популярное стихотворение Г. Гейне (в переводе А. К. Толстого), писатель показал сложную, неразрывную и живительную связь искусства и действительности.

5. Доказано, что пьеса А. С. Суворина, фабула которой связана с поступком харьковской актрисы Е. П. Кадминой, основана также на опыте Суворина-театрала и журналиста. Показано, что автора волновали актуальные проблемы

современности: права женщины, положение актрисы, экономические вопросы, влияние прессы на общество и пр. Манера воплощения указанных проблем в художественные образы позволяет рассматривать суворинскую «комедию» в числе произведений «второго ряда».

6. Показано, что одноактная пьеса А. П. Чехова «Татьяна Репина» (ставшая и продолжением суворинского произведения, и отчасти пародией на него) является плодом размышлений художника над проблемами ответственности человека за содеянное и возмездия за причиненное зло. Используя прием стилистического контраста, писатель указал на разобщенность людей в современном ему обществе. Выявлено, что суть и способы развития конфликта данной пьесы позволяют автору решать общечеловеческие проблемы, что является признаком высокой классики.

7. Рассмотрение пьесы-романса («Святая грешница Евлалия» А. И. Чепалова»), фильма («Чеховские мотивы» К. Г. Муратовой), спектакля («Татьяна Репина» В. В. Фокина) показало, что трагедия актрисы Е. П. Кадминой продолжает волновать творческую интеллигенцию и является стимулом для эстетической рефлексии художников. Перечисленные произведения призывают к гуманизму, демонстрируют продолжение чеховских традиций (*ослабленный* конфликт, «неотобранность» речевого материала, одорические образы).

Апробация основных положений диссертации состоялась на научных конференциях, проведенных Воронежским государственным университетом (международная научная конференция «Книга в современном мире: кризис логоцентризма и / или торжество визуальности?». 28 февраля – 2 марта 2017 г., в Воронеже; международная научная конференция «Книга в современном мире: проблемы рецепции». 27 февраля – 1 марта 2018 г., в Воронеже); Брянским государственным университетом и брянским департаментом культуры (международная научная конференция «А. К. Толстой в мировой культуре». 31 августа – 1 сентября 2017 г., в Брянске); МГУ им. М. В. Ломоносова (международная конференция «Русская литература XIX – XXI вв. как литературный процесс». 18 – 19 декабря 2018 г., в Москве); Гродненским государственным университетом им. Я. Купалы (международная научная

конференция «Владимир Высоцкий – поэт, актер, певец, композитор». 2 – 4 мая 2018 г., в Беларуси, г. Гродно); Воронежским государственным педагогическим университетом (ежегодные научные чтения «Декада науки». 2014 – 2019 гг., в Воронеже); Воронежским государственным университетом (VIII всероссийская научная конференция с международным участием «Книга в современном мире: книжная культура и культура книги». 25 – 27 февраля 2020 г., в Воронеже; Государственным литературно-мемориальным музеем-заповедником Н. А. Некрасова «Карабиха» и Московским государственным университетом им. М. В. Ломоносова («Карабихские научные чтения». 2 – 4 июля 2020 г. Интернет-конференция в Карабихе); Воронежской епархией и Воронежским государственным университетом (Митрофановские чтения – региональный этап международных Рождественских образовательных чтений «Александр Невский: Запад и Восток, историческая память народа». 4 – 8 декабря 2020 г. Интернет-конференция в Воронеже).

Основные положения работы отражены в девяти публикациях (из них 4 – в списке, рекомендованном ВАК).

Структура диссертации. Исследование включает в себя Введение, 3 главы, Заключение, Список литературы и Приложение. Во Введении обосновываются предмет, объект, цель и задачи исследования; в главе I анализируются труды ученых, посвятивших свои работы «философии смерти»; во II главе рассматриваются жанрологические особенности прозаических художественных произведений, стимулом создания которых стала реальная *смерть артиста*; в III главе рассматриваются драматические произведения, коллизии которых основаны на истории Е. П. Кадминой. В Заключении делаются необходимые выводы и намечаются перспективы исследования. Приложение содержит портреты выдающейся певицы и актрисы второй половины XIX века Е. П. Кадминой в сценических костюмах.

Глава 1. Философские обоснования самоубийства; суицид как культурный феномен

В настоящей работе рассматривается культурное значение самоубийства *артиста* – инстанции, непосредственно связанной с искусством. Обозначенная проблема исследуется в основном на материале прозы и драмы XIX в., но некоторые аспекты будут изучены на материале художественных произведений, созданных в XX – XXI веках.

Философия самоубийства в целом основывается, разумеется, на философии смерти, о которой А. Шопенгауэр заявил следующее: «Едва ли даже люди стали бы философствовать, если бы не было смерти» [Шопенгауэр 1992: с. 81]. Через много

лет Ф. Арьес (в книге «Человек перед лицом смерти», 1977) также подтвердит, что смерть является важнейшей проблемой «исторической антропологии», и ее рассмотрение способствует изменению отношения человека к своему мироотношению и мироощущению.

А. Шопенгауэр также отмечал, что именно *смерть* в основном движет размышлениями философов и даже является их «музагетом». А. Шопенгауэр напоминает, что Сократ употреблял словосочетание «заботливая смерть» [Там же]. Как видно, А. Шопенгауэр, который трактовал самоубийство как торжество воли (основного «принципа» бытия), начал одну из своих самых значительных работ («Смерть и её отношение к неразрушимости нашего существа») с упоминания не только о музагете (Аполлоне, покровителе муз), но и о Сократе, добровольно принявшем цикуту («государственный яд»), не отказавшемся от своих убеждений и утвердившем своим последним поступком гармонию с самим собой.

В произведениях философов и художников самоубийство трактуется как трагический шаг личности, мучительно ищущей ответы на вопросы «субстанциального» (в гегелевском понимании – основного) ряда: свобода, вера, отношения личности и общества.

Упомянутый Сократ иногда сравнивается с Христом (философа называют «христианин до Христа»), например, Г. В. Ф. Гегель (в «Лекциях по философии религии») отмечал, что две великие личности добровольным шагом к смерти доказали подлинность своего учения и жизни. По Гегелю, Сократ и Христос (каждый на своей «почве» [Гегель 1975: с. 284], среди своего народа) пошли на смерть, отстаивая истину.

Очень показательна смерть римского философа, государственного деятеля и драматурга Сенеки (родился около 4 года до нашей эры – умер в 65 году нашей эры). Сенека проповедовал стоицизм, превыше всего ставил знание. Философ покончил жизнь самоубийством по указанию завистливого Нерона (ученика Сенеки), и это было альтернативой смертной казни. Супруга Сенеки также изъявила желание умереть вместе с мужем, что и было исполнено. Сенека и Паулина вскрыли себе вены на руках, затем философ вскрыл вены на ногах, а чтобы

ускорить кончину, попросил дать ему яду. Мужественный человек погрузился в горячую ванну, при этом (по легенде) продолжал вести беседы с учениками.

Также в философской и художественной литературе можно встретить упоминания о самоубийстве Катона, ушедшего из жизни, отстаивая своё право на свободу, борясь с тиранией. О таких личностях писал Ф. Ницше (например, в «Генеалогии морали»), утверждая, что человек стремится к смерти, когда не может добиться желаемого. В знаменитом труде «Так говорил Заратустра» говорится о том, что нужно «научиться умирать» вовремя, тогда, когда сами захотим («потому что я хочу» [Ницше 1991: с. 64]). При этом в «свободной смерти» должны отразиться лучшие, сильнейшие качества принявшей решение личности (её благородство, смелость), в противном случае – «смерть плохо удалась вам» [Там же: с. 65 – 66].

Каждая новая эпоха добавляла свою страницу в трактовке самоубийства, например, в годы расцвета сентименталистского и романтического искусства рассматриваемое явление трактовалось как «испытание чувствительности», «триумф иррационального в душе человека» [Паперно 1999: с. 17] или как результат бунта личности, вступившей в борьбу с препятствия заведомо сильнейшими. Поэтому так актуальны и популярны в своё время были «Страдания юного Вертера» (1774) И. Гете и «Бедная Лиза» (1792) Н. М. Карамзина, чьим героям так искренне сопереживали читатели.

С развитием позитивизма (с 1830-х годов) укрепляется тенденция к получению информации и ее объяснению при опоре на факт, на точное и достоверное научное знание. О периоде 1830 – 1890 годов сказано, что в то время европейские учёные (медики, юристы, социологи) очень серьёзно исследовали причины и следствия суицида «как частного наглядного случая действий человека» [Паперно 1999: с. 31]. При этом самоубийство становилось, конечно, и своеобразной «лабораторией для разрешения более общих проблем о человеке и его действиях» [Там же].

Насколько в XX веке рассматриваемая парадигма была актуальна, явствует из заявления экзистенциалиста А. Камю, полагавшего (подобно А. Шопенгауэру),

что проблема самоубийства – фундаментальная в философии. Знаток человеческой психики, З. Фрейд («как теоретик и практик»), в своих трудах «Психопатология обыденной жизни», «Печаль и меланхолия» и при анализе определенных художественных произведений (например, ибсеновской пьесы «Росмерсхольм») приходит к выводу, что *преодоление* «необычайно сильного инстинкта жизни» возможно при стечении целого ряда обстоятельств, обусловленных историко-социальными (например, «невроз войны» [Фрейд 1991: с. 144]), философскими и психологическими (медицинскими) причинами. З. Фрейд, прошедший огромную эволюцию в трактовке самоубийства, создавший его классификацию, рассмотревший его в сферах сознательного и бессознательного («основной предпосылки психоанализа»), на заседании Венского «Психоаналитического общества» (1910 год), в своем кратчайшем докладе, призвал не спешить с выводами о причинах самоубийства и положиться на дальнейшие наблюдения и «опыт». З. Фрейд, рассматривая острейшие аспекты бытия личности (страдание, болезнь, самоубийство), отмечал, что смерть – не что иное, как «приспособление» человека «к внешним условиям жизни» [Фрейд 1991: с. 175]), а «инстинкт смерти» и «инстинкт жизни» сложны, как и «уравнение с двумя неизвестными» [Там же: 186].

«Экзистенциальный кризис» (быть или не быть?) получил очень важную трактовку в учении К. Юнга, полагавшего, что в самоубийстве скрыто устремление личности к духовному обновлению (перерождению). Таким образом, *невыносимые условия* жизни (в материальном и духовном смыслах) – это не всегда единственный повод уйти из жизни. «Второе рождение» (воскресение) дает возможность «улучшиться». Анализируя «бессознательные драмы души» (которые «улавливаются человеческим сознанием через проекции» [Юнг 1991: с. 99]), К. Юнг исследует сакральный «символ креста», который не потерял «свою жизненность» [Там же: с. 88]. *Распяtie* (вернее, символ распятия), связанное с «множеством разных аспектов, идей и эмоций» [Там же: с. 82], иногда становится и стимулом к добровольному уходу из жизни. Цитируя св. Марка, К. Юнг напоминает, что Иисус был простым человеком, пока «символическая идея ... вывела его из скудной ограниченной жизни назаретского плотника» [Там же: с. 81].

«Простые люди» (вдохновленные мифом) верят в то, что после кончины наступит воскресение, способное подарить им новое земное благополучие и счастье.

Большой вклад в изучение проблем суицида внес французский философ и социолог Э. Дюркгейм (1858 – 1917). Исследователь определяет суицид (возникающий вследствие «нарушения социального равновесия») как «смертный случай», который стал «непосредственным или посредственным результатом положительного или отрицательного акта» [Дюркгейм 1994: с. 5], причём сама жертва была «автором» этого действия. Э. Дюркгейм считал суицид одной из форм «коллективной болезни», нуждающейся в пристальном внимании современных ему философов, социологов и медиков. В своем труде ученый проследил историко-социальную периодичность возникновения-затухания данного явления: самоубийства возникают и развиваются «волнообразно», «толчками», которые могут затухать, затем снова активизироваться. Автор приводит и конкретные примеры: «Можно видеть волну, образовавшуюся почти во всей Европе на другой день после событий 1848 г., т. е. в различных государствах на протяжении 1850 – 1853 гг.; другая такая волна началась в Германии после войны 1866 г.; во Франции ее можно было наблюдать раньше, в эпоху апогея империи – около 1860 г. В Англии она замечается около 1862 г., т. е. после торговой революции <...> Может быть, этой же причиной создано то новое увеличение случаев самоубийства, которое относится у нас к 1865 г. Наконец, после войны 1870 г. началось новое, до сих пор продолжающееся повышение, которое захватило почти всю Европу» [Дюркгейм 1994: с. 8 – 9].

Как видно, Дюркгейм связывает причины самоубийств (ввиду их зависимости от известных исторических событий) с социумом (средой), с теми процессами, которые протекают в обществе. Однако вследствие того, что в работе этого ученого разграничиваются социологические, философские, медицинские, психологические, географические и этнографические данности, выводы идут гораздо дальше известной формулы «среда заедает». Исследователь приходит к мысли о том, что нет прямой (грубой, прямолинейной) зависимости между историческими, социальными, экономическими (например, хищнический

характер, свойственный эпохе грюндерства) и личными трагедиями (порой принимающими массовый характер), но опосредованно общество, конечно, создает причины для них: отделение человека от коллективной жизни – от «общины» (в исторической перспективе), от семьи, от дружеских связей. Создающееся состояние одиночества современного человека порождает крайний индивидуализм и моральные страдания.

При этом автор делает очень ценное, диалектически сложное наблюдение: каждое самоубийство (имеющее массу строго индивидуальных причин) *индивидуальным* явлением не является, так как может сообщить о болезненном состоянии общества и способно прояснить «диагноз» коллективного нездоровья социума.

Исследователь создает определенную классификацию, где выделяются три вида самоубийств: *эгоистическое, альтруистическое, аномичное*. Первый вид связан с тем, что личность (как правило, творческая) замыкается в своих индивидуальных проблемах и теряет связь с миром. Далеко не бедные интеллектуалы накладывают на себя руки чаще, чем малообеспеченные простолюдины, и эта, казалось бы, парадоксальная закономерность подтверждает библейскую (Экклезиаст) истину, высказанную, по легенде, царем Соломоном: «От многой мудрости много скорби, и умножающий знание умножает печаль». *Альтруистический* вид самоубийства свидетельствует об общественной ориентации человека: личность ощущает свою зависимость от коллектива и считает своим долгом погибнуть за его интересы. Примеры самоубийств такого типа можно видеть внутри религиозных организаций, а также в случаях героического самопожертвования на поле боя.

Действительно, история самоубийств хранит такие примеры, как самоистребление (самосожжение) целых общин староверов (дабы не попасть в руки солдат, призванных усмирять бунтовщиков), добровольный уход из жизни японских камикадзе. В некоторых странах община вынуждала (по традиции) ставших обузой для семьи стариков умереть от голода, а жен последовать за умершими мужьями (индийская (ритуал сати в индуизме) и мусульманская

традиции). Есть сведения о том, что капитан корабля, терпящего бедствие, обязан был пойти на дно с вверенным ему судном.

Третий вид – *аномичное* самоубийство (от французского *anome* – беззаконие), связанное с разочарованием, возникающим в моменты потери общественных ценностей. «Падение нравов», сопровождающее такие эпохи, способствует добровольному уходу из жизни людей, не способных пережить крушение привычных ценностных норм. Снижение инстинкта самосохранения в таких случаях носит массовый характер, возникает своеобразная «мода» на добровольный уход из жизни в силу того, что изменения в экономических сферах порождает некую житейскую неопределенность. По Дюркгейму, именно экономические, а не политические кризисы (которые способны сплотить нацию) порождают волну массовых аномичных самоубийств, что подтверждается примерами из европейской истории. Важно то, что «экономическое тело» государства может претерпевать в указанных случаях как отрицательные, так и положительные изменения.

Сравнивая выделенные им формы, Э. Дюркгейм приходит к выводу о размытости их границ и возможности существования смешанных видов самоубийств (даже вкупе с предварительными убийствами, совершенными самоубийцами).

Большой интерес к феномену самоубийства проявили, как известно, экзистенциалисты, которые изучали «непосредственную» проблему существования человека. По утверждению этих мыслителей, для человека важнее всего – экзистенция, то есть его реальное существование, на втором месте находится проблема *цели* пребывания в мире. Теория экзистенциалистов зиждется на объяснении *целей* и *причин* существования личности. В краткой форме можно ответить так: человек живет для эссенции (сущности личности и ее бытия), проявляющейся в течение жизни (экзистенции).

Немецкий экзистенциалист К. Ясперс (1883 – 1969) изучал самоубийство и как психиатр, и как философ (им рассматривались также политические причины суицида, так как сам исследователь и его жена-еврейка были готовы покончить с

собой в нацистской Германии). Ясперс-философ видит в некоторых случаях самоубийства высшее проявление *свободы*, помня, видимо, что вышеупомянутый Катон (и другие) свел счеты с жизнью, чтобы доказать свою независимость от власти (в данном случае – от Цезаря).

Были у К. Ясперса и свои взгляды на ту теорию, что в большинстве своем самоубийцы – душевнобольные люди: исследователь полагал, что лишь одна треть самоубийц относится к числу душевнобольных (такой вывод был сделан на основе статистических исследований, проведенных в современной Ясперсу Германии). К этому добавлялось, что душевное нездоровье, нестабильность психики, затуманенное сознание «не означают совершенной исключённости смысла» [Ясперс 2012: с. 308]. При этом данный *смысл* может быть тайной от самоубийцы. В другом своем исследовании К. Ясперс приводит случаи самоубийств, вызванные ностальгией (примеры берутся из работы врача Ж.-Д. Ларрея, который «собрал свой материал во время многочисленных кампаний Наполеона, в особенности, во время русского похода» [Ясперс 1996: с. 1; 17]), когда тоскующие по родине люди (в данном случае – уже «на пике психического помешательства» [Там же]) либо обнаруживали «постепенное угасание жизненной силы», либо совершали «самоубийство» [Там же]. В данном случае суицид – следствие заболевания, один из его исходов.

К. Ясперс был убежден в том, что в каждом отдельном случае самоубийства необходимо рассматривать *ситуацию* в целом, так как в совокупности событий просматривается экзистенциальная точка зрения личности, судьба которой уникальна и, следовательно, неповторима.

Французский экзистенциалист Жан-Поль Сартр (1905 – 1980) в своих художественных и философских произведениях («Тошнота» (1938), «Опыт феноменологической онтологии» (1943)) также рассматривал самоубийство с разных позиций: как способ остановить навязчивые тревожные мысли, как попытку прекратить мучения и переживания относительно своего прошлого, как создание проекции на свою возможную смерть. Обратимся к роману Сартра «Тошнота», где перечисленные причины суицида представлены в художественных образах.

Роман «Тошнота» создан в форме дневниковых записей Антуана Рокантена, молодого тридцатилетнего исследователя-историка, отрефлексировавшего своё существование на широком культурном и историческом фоне. «Текст самоубийства» в произведении также обширен, и можно привести примеры «иллюстрации» тех положений, которые высказаны Сартром-философом. Например, герой-рассказчик, взрослый человек, сообщает: «Перед сном я заглядываю под кровать и боюсь, что посреди ночи моя дверь вдруг распахнется настежь» [Сартр 2001: с. 13 – 14]. Как видно, это действие навеяно навязчивыми тревожными мыслями, которые человек не в состоянии *прекратить*. Самоубийство в таком случае можно рассматривать как способ остановить переживания. Наблюдая за уборщицей Люси, которая постоянно жалуется на свою жизнь (лишь в конце произведения мы увидим ее в другом, «живом», по мнению автора, образе), рассказчик замечает: «Она расходует свое горе, как скупец. Должно быть, она также скупа и в радостях» [Сартр 2001: с. 18]. Причина такого состояния и поведения героини кроется в том, по мнению автора, что она невероятно «зажата». Невозможность любого решительного шага для Люси в данном случае объясняется ее бездуховностью и несвободой.

Детским фобиям (разрушительное воздействие воспоминаний, образы прошлого) также уделено немало внимания. Так, наблюдая за герцогиней Ангулемской, герой ставит «диагноз»: «Эта капризная старуха, одержимая зловещими воспоминаниями детства» [Там же]. Человек, по мысли Сартра, проецирует свои воспоминания детства (например, ситуации, напугавшие в свое время ребенка) на себя (уже взрослого), и эти ассоциации могут быть овеяны *ужасом*: «Когда мне было восемь лет, и я играл в Люксембургском саду, был один такой человек – он усаживался под навесом у решетки ... <...> Он внушал нам невыразимый ужас, потому что мы чувствовали, что он одинок» [Сартр 2001: с. 18]. Самоубийство, по Сартру, может мотивироваться человеком как протест против своего прошлого.

Выше отмечалось, что Жан-Поль Сартр трактовал причины суицида и как вид *проекции* на свою возможную естественную (из-за старости и болезни) смерть.

В анализируемом романе главный герой неоднократно либо рассматривает такую возможность («*И я сам – вялый, расслабленный, непристойный, переваривающий съеденный обед и прокручивающий мрачные мысли, – я тоже был лишним... <...>* Я смутно думал о том, что надо бы покончить счеты с жизнью, чтобы истребить хотя бы одно из этих никчемных существований. Но смерть моя тоже была бы лишней» [Сартр 2001: с. 162 – 163]), либо делает шаг к ее практической реализации: «На столе лежит мой перочинный нож. Открываю его. Почему бы нет? <...> Движение вышло слишком нервным; лезвие скользнуло по коже – легкая царапина...» [Там же: с. 127].

После многочисленных упоминаний о смерти (умерший студент, труп холостяка, тело «мсье Фаскаля» и «маленькой Люсьены»), после общих пессимистических экзистенциальных выводов («я существую – вот моя единственная неприятность» [Там же: с. 134]), наконец, появляется фраза, которая знаменует поворот в мироощущении героя. Антуан Рокантен, поразмышляв о бесполезности своего существования, о своей несчастной любви к актрисе Анни (надежды на спасение благодаря этому чувству не оправдались и после последней встречей с героиней), заявляет: «Я тоже хотел *быть*. Собственно, ничего другого я не хотел – вот она, разгадка моей жизни» [Там же: с. 219]. Этот поворот сюжета доказывает, что герой очень хочет жить и наполнить свое существование смыслом. Выход найден, и это – творчество. Историк решает написать роман, художественное произведение, в котором, видимо, и будут заявлены жизнеутверждающие идеалы.

Другого французского философа и писателя, А. Камю (1913 – 1960), также интересовала проблема самоубийства, и мыслитель неоднократно рассматривал ее в своих произведениях. В знаменитом эссе «Миф о Сизифе» (1942) можно прочесть следующее: «Есть лишь один поистине серьезный философский вопрос – вопрос о самоубийстве. Решить, стоит ли жизнь труда быть прожитой, или она того не стоит – это значит ответить на основополагающий вопрос философии. Все прочие вопросы – имеет ли мир три измерения, существует ли девять или двенадцать категорий духа – следуют потом» [Камю 1993: с. 471 – 472]. Автор

полагает, что упомянутые «прочие вопросы» – это «пустые словесные узоры» по сравнению с самым главным, наиболее важным для всех людей, которые с надеждой смотрят на философа. Философ (Камю имеет в виду Ницше) должен дать ясный ответ, сделать ценное умозаключение для тех, кто задумался о «бесповоротном поступке».

Далее писатель размышляет о том, почему такая известная личность, как Галилей, пред лицом страшной казни отказался от своего гениального открытия: «Галилей, обладавший весьма значительной научной истиной, легче легкого отрекся от нее, как только над его жизнью нависла угроза» [Там же: с. 472]. Данный поступок Камю называет разумным, так как «истина» (вопрос о вращении космических тел) недостойна мучительной смерти человека. Эта проблема объясняется тем, что данный вопрос был для Галилея, по Камю, «онтологическим», а ответ на него слишком *общим* и очевидным. Существует гораздо более важная и конкретная проблема, например, смерть людей, которые пришли «к убеждению, что жизнь не стоит труда быть прожитой» [Там же]. Умереть «за идеи» – это уйти в иной мир из-за пустых иллюзий (принимаемых за «вопрос жизни»), которые принимаются за серьёзные явления. Личность, принявшая своё *последнее* решение, на самом деле постигла «великолепный вопрос смерти»

А. Камю, как и другие философы, не принимает в качестве главной такую причину суицида, как материальная нужда: «Самоубийство всегда истолковывалось только как явление социального порядка. Здесь, напротив, поначалу речь пойдет об отношении между индивидуальной мыслью и самоубийством. Подобно великим произведениям, оно вызревает в безмолвных недрах сердца. Сам человек об этом не знает. Однажды вечером он вдруг стреляется или бросается в воду» [Там же]. Как видно, здесь писатель уподобляет зарождение идеи суицида зарождению замысла художественного произведения.

Однако есть и истолкование рассматриваемого явления в другом ключе, гораздо более прозаическом. «Умереть по своей воле означает признать, пусть и безотчетно, смехотворность этой привычки, отсутствие глубоких оснований жить, нелепицу повседневной суеты и ненужность страдания», – пишет автор. И под

этой привычкой А. Камю понимает «привычку жить»: цепь действий, совершаемых под давлением бытовых проблем.

В связи с проблематикой нашей работы очень важна мысль А. Камю о сходстве отношений *человек – жизнь* и *актер – театр*: «Разлад между человеком и окружающей его жизнью, между актером и декорациями и дает, собственно, чувство абсурда» [Там же: с. 473]. Это ощущение абсурдности бытия, по мнению философа и писателя, побуждает всех, даже психически и физически полноценных людей, однажды подумать о суициде. Эти моменты есть не что иное, как устремлённость к «небытию».

Далее А. Камю снова возвращается к теме «Актер», так как она дает ему возможность рассуждать о творческой личности, наиболее амбициозной и ранимой. Актер играет *смерть*, играет *жизнь* персонажей, давно ушедших, при этом отказаться от профессии для настоящего артиста губительно, так как он не дает угаснуть памяти об этих «ушедших» (которых обессмертили драматурги): «Пребывать в безвестности означает для него не играть, а не играть – это стократно умереть вместе со всеми существами, которых бы он одухотворил или воскресил» [Там же: с. 518]. Как видно, писатель вычерчивает замкнутый трагический круг.

А. Камю напоминает о негативном отношении церкви к рассматриваемой «греховной» профессии и находит это вполне нормальным, так как театр предполагал альтернативу многим клерикальным толкованиям. Артисты, безусловно, выбирая свою профессию, изначально вступали в конфронтацию с церковью и «выбирали ад». Писатель напоминает о той травле, которой подвергся великий французский комедиограф и как на это реагировали на протяжении веков деятели культуры: «Как, отказать Мольеру в обряде соборования!». Однако Камю полагал, что сложившуюся ситуацию можно считать вполне справедливой, так как Мольер «умер на сцене и загримированным закончил жизнь, всецело посвященную рассеиванию единого» [Камю 1993: с. 521].

Поместить актера и самоубийцу на одну плоскость было очень важным для писателя-философа, и он отмечает следующее: «Достаточно в таком случае немного воображения, чтобы почувствовать, что знаменует собой судьба актера.

Своих персонажей он создает и располагает во времени. Во времени же он учится над ними властвовать. Чем больше различных жизней он прожил, тем легче он с ними расстается. Приходит время умереть на сцене или где-нибудь еще. Прожитое им находится перед ним. Он ясно все видит. Он чувствует, сколь мучительно и неповторимо приключение его жизни. Он это знает и теперь может принять смерть» [Там же]. Очевидно, что в данном случае Камю подходит к явлению эмпатии (этой неизбежной спутницы актерской профессии), а также подводит итог проблемам многовекового *противостояния* театра и религии, свободы артиста и косной среды, а также обыкновенного, безопасного («бюргерского») существования и мятежной жизни артистической натуры.

Не мог выдающийся философ и писатель пройти мимо произведений другого «владельца умов» – Достоевского, поэтому в «Мифе о Сизифе» появляется глава «Кириллов», об инженер-строителе, герое-самоубийце, уверенном в том, что суицид актуален для любого человека, размышляющего о смысле жизни. Речь в «Мифе о Сизифе» ведется о романе «Бесы» и «Дневнике писателя», где упоминается «логическое самоубийство», то есть суицид, совершённый вследствие определённых умозаключений: «Человеческое существование есть полнейший абсурд для того, кто не верит в бессмертие души» [Там же: с. 533]. А. Камю уточняет, что Достоевского эта проблема очень живо интересовала в 1870-е годы – очень острый социально-политический период для пореформенной России.

В целом эссе «Миф о Сизифе» можно назвать философским протестом против самоубийства, что является сутью и «текста самоубийства» Достоевского. Жизнь полна *абсурда* (излюбленный термин экзистенциалистов) и «свинцовых мерзостей», но суицид (как бы он ни представлялся логичным) на самом деле не является решением проблем бытия. Вера в бессмертие души, в гуманистические ценности, в неоспоримо спасительное искусство – вот альтернатива жестокому и несправедливому действию (добровольному уходу из жизни).

Российскую философскую мысль, социологию, статистику («моральную статистику»), изучающую человека и общество в этическом аспекте) и искусство также интересовал феномен самоубийства.

«В анналах русской истории самоубийство впервые появляется в Средневековье в качестве предмета канонического права. <...> В 1790-е годы, с проникновением в Россию сентиментализма (в частности, культа гетевского “Вертера”), культуры просвещения и Французской революции (с их понятием о гражданском философском смысле самовольной смерти), самоубийство становится темой литературных и философских медитаций и культурно значимой моделью поведения. <...> Начиная с 1830-х годов самоубийство, впервые в России, становится предметом статистических исследований и газетных хроник. <...> Период 1860 – 1880-х годов оставил по себе обширный материал о культурной роли самоубийства. В годы реформ, совпавших с интеллектуальной революцией – наступлением позитивизма и атеизма, самоубийство становится одним из центральных символов эпохи» [Паперно 1999: с. 6 – 7], – такова «хроника» этого явления в России, представленная И. А. Паперно.

Одним из первых русских «известных» самоубийц (оставивших к тому же художественное произведение «Российский Вертер», которое вышло отдельной книгой в 1801 году) был М. В. Сушков (1775 – 1792) – дворянин, сын губернатора и писательницы. Этот молодой человек оставил завещание, где велел раздать его имущество нищим и отпустить на волю крепостных. В бумагах М. В. Сушкова был также найден упомянутый роман «Российский Вертер» – образец сентименталистского произведения, созданного ранее карамзинской «Бедной Лизы» и навеянного (судя по названию и содержанию) гетевским «Вертером». Данное произведение (жанр его иногда определяют как «полусправедливая повесть») уникально не только потому, что написано талантливым автором, но и потому, что этот автор (в отличие от И. В. Гете) не излечился и не спасся своей исповедью от добровольного ухода из жизни. «Философское» самоубийство М. В. Сушкова стало следствием рефлексии русского интеллигентного дворянства по поводу французских революционных событий, философии и эстетики Просвещения и сентиментализма.

В 1793 году застрелился И. М. Опочинин, и причина этого события также «имела философский характер» [Лотман 2002: с. 217]. Ю. М. Лотман этот поступок

молодого русского дворянина расценил не как «уникальный», а «прямо противоположный» [Там же: с. 220], т. е. весьма распространенный в то время. И. М. Опочинин оставил пространное предсмертное послание, и «это был голос достаточно обширной группы в поколении 1790-х годов» [Там же]. По замечанию исследователя, в *смерти* отражается «лицо эпохи» [Там же: с. 230], и цепь самоубийств во второй половине XVIII века знаменовала переход от Петровской эпохи (единого, государственного, «группового бытия») к другой, отличающейся мировоззрением «глубоко личным». Человек ощущает острую потребность думать, поступать, то есть *жить* так, как он это понимает и желает, при этом «смерть тоже сделалась личной» [Там же: с. 213], она расценивалась как индивидуальная победа над давящими общественными нормами, как проявление смелого выбора, свободы личности.

Вспоминая русских философов-самоубийц, конечно, нельзя обойти вниманием такую выдающуюся личность, как А. Н. Радищев (1749 – 1802). Этот писатель и государственный деятель прожил драматически напряженную жизнь и закончил ее трагически. Просветительски обличительное «Путешествие из Петербурга в Москву» (опубл. в 1790 году) стало причиной заточения писателя в Петропавловскую крепость, затем последовал приговор к смертной казни, замененный Екатериной II на сибирскую ссылку, где Радищев пишет философские сочинения, например, трактат «О человеке, его смертности и бессмертии». После кончины Екатерины Павел I вернул Радищева из ссылки (в 1796 году), и писателю даже вскоре довелось принять участие в государственных преобразованиях (уже в эпоху царствования Александра I). Однако высказанные предложения отменить в России крепостное право (а также уравнять всех перед законом, упразднить телесные наказания, ввести свободу печати) прозвучали столь революционно, что председатель александровской комиссии П. В. Завадовский пригрозил ему новой ссылкой. В знак протеста Радищев, по одной из версий, принял яд («царская водка») и умер в страшных мучениях.

А. Н. Радищев оставил еще одно сочинение, являющееся образцом «просветительской идеологии» и «философии свободного человека» – «Житие

Федора Васильевича Ушакова с приобщением некоторых его сочинений» (впервые опубликовано в 1789 году). В данном произведении представлено становление «самостоянья человека» (А. С. Пушкин) на материале воспоминаний о рано умершем друге юности писателя. Посвящено «Житие Федора Васильевича Ушакова» другу Радищева и Ушакова – А. М. Кутузову, еще одному персонажу «текста смерти» рассматриваемого произведения («Ты последние часы был при нем безотлучен, ты был свидетелем последнего вздымания его груди»; «Тебя, мой друг, просил он, да будешь его при издыхании благодетель и дашь ему яду, да скоро пресечется его терзание» [Радищев 1950: с. 56]). История частной жизни, дружбы и смерти стала уникальным примером философских размышлений о человеческом бытии, свободе мысли и поступка (непривычных и новых для русского общества того времени). Радищев рассматривает причины самоубийства и проявления самопожертвования, доблести и отваги конкретных исторических деятелей («Не с охотою ли Катон отъял у себя жизнь из любви к отечеству? Сцевола, влекомый корыстию общего блага, не подвергался ли не токмо смерти, но и острейшей мучке? Не терпел ли Регул наижесточайших мучений, да исполнит свое обязательство?» [Там же: с. 66]), размышляет о смертной казни. Также автор оставил замечание, суть которого в дальнейшем неоднократно становилась предметом рассмотрения философов, художников и психологов (о «материальных» и «нематериальных» причинах «ухода из жизни»): «Смерти всегда предшествует болезнь, жизни сопутствуют всегда какие-нибудь веселия. К жизни мы, следовательно, прилепляемся ради страха болезней и вожделения веселий. Чем жизнь блаженнее, тем страшнее оную оставить. Оттуда ужас в смертный час в довольствии живущих. Напротив того, чем жизнь несчастнее, тем меньше жалеют лишиться оной. Оттуда нечувствительность нищего в ожидании последнего часа» [Там же: с. 65 – 66].

По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, «вслед за Монтескье и другими философами Просвещения Радищев утверждает, что человек, не боящийся смерти, делается свободным». «Власти тирана, покоящейся на страхе смерти, он не подчинен», – так комментирует поступок Радищева («гражданское самоубийство») выдающийся ученый XX века [Лотман 2002: с. 216].

В литературе XVIII – начала XIX веков «трагический текст» также присутствует в повести «Аптекарский остров, или Бедствия любви» (1800) В. В. Попугаева, в произведениях «Бедная Маша» (1801) А. Е. Измайлова, «Спасская лужайка» (1812) И. И. Лажечникова и пр. Эти произведения отчасти являются подражательными по отношению к повестям М. Н. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) и «Сиерра-Морена» (опубл. в 1795 году), где самоубийство предстает как проявление высшей *свободы*.

Очень значимы выводы, сделанные Ю. М. Лотманом о «народном» («массовом») восприятии повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (из разговора «мастерового» и «мужика»): «Любовная история (“Это, брат, *любовь!*”) может оканчиваться в этой эстетической системе только смертью. Смерть – атрибут любви, и чувство, которое не увенчивается смертью, не может быть признано любовью. Поэтому у любовного сюжета окончание может быть только одним вне какой-либо альтернативы. Сам факт смерти героини получает иное значение: он неизбежен. Могут варьироваться и, следовательно, нагружаться значением лишь обстоятельства ее гибели» [Лотман 1997: с. 618]. Как видно, «народное сознание» отчасти («мастеровой» делает акцент и на материальном аспекте любовной трагедии: «Потом он, то есть, много истряс с нею [Лизой] сум<м>, то есть, дак и вздумал жениться!» [Там же]) разделяет сентименталистские и предромантические («Бури и натиска») представления о проявлении индивидуализма, правомерности «любовного» самоубийства.

Н. М. Карамзин заострил внимание на «философских» суицидах. В «Письмах русского путешественника» (1791) можно прочесть следующее: «в улице Сен-Мери застрелился слуга господина N <...> Между разбросанными по столу бумагами нашлись стихи, разные философические мысли и завещание. Из первых видно, что сей молодой человек знал наизусть опасные произведения новых философов; вместо утешения извлекал из каждой мысли яд для души своей, не образованной воспитанием для чтения таких книг, и сделался жертвою мечтательных умствований. Он ненавидел свое низкое состояние и в самом деле был выше его как разумом, так и нежным чувством» [Карамзин 1950: с. 506]. Как

видно, автор «Писем русского путешественника» (который несчастной участью «слуги господина N», Жака, «сам был сердечно тронут» [Там же: с. 507]) видит в этом самоубийстве следствие как философских увлечений (в данном случае – «гибельные следствия полуфилософии» [Там же]), так и материальных лишений. Если обратиться к Радищеву, то Жак был не из в «довольствии живущих».

Русская литература эпохи реализма также содержит обширный «текст самоубийства». В 1859 году А. Н. Островский создает «Грозу», которая по характеру конфликта является *трагедией* (где, по Гегелю, сталкиваются силы «субстанциальные», то есть *основные* (здесь это страстная любовь и долг перед семьей, перед Богом, осознание греховности своей страсти), и где главная героиня, раздавленная этими силами, гибнет). Трагическая героиня Катерина Кабанова покончила с собой, ибо, как персонаж данного жанра драмы, она не знает компромисса, вступает в борьбу с препятствиями неодолимыми и принимает решение умереть. В. Я. Лакшин объясняет причины самоубийства купеческой жены Катерины тем, что она духовно выше всех обывателей, живущих по старым и во многом бесчеловечным, лицемерным, устаревшим законам. «Катерина высоко поднята над скучной размеренностью быта, грубыми нравами Калинова» [Лакшин 1982: с. 350]; «Ее чуть экзальтированная религиозность – не образ, а нутро, непогасшее желание духовной жизни и чувственная одаренность, не находящая себе отзыва в скучной жизни с Тихоном в мертвом городе Калинове, где надо всем страх, где людям – “гроза”» [Там же]; «Такой душевной одаренности и такой цельности одна награда – смерть. И любовь к Борису, честному, добропорядочному, но неспособному ответить этой силе и яркости чувства, – путь к ее гибели» [Там же: с. 354], – констатирует исследователь. Известно, что у драматурга созрело решение написать это произведение во время поездки по волжским городам, а впоследствии эти города боролись за то, чтобы быть прообразами Калинова, вымышленного топоса трагического события. Все это говорит в пользу того, что перед нами далеко не вымышленная история, а правдиво описанное происшествие, подкрепленное типичными обстоятельствами современной автору действительности.

История театра эпохи Н. А. Островского хранит свидетельства о том, как «Гроза» ставилась в театре под руководством самого писателя. Роль Катерины решено было отдать актрисе Л. П. Косицкой, которая сумела показать всю силу страсти, искренности и чистоты героини: «В ней загорался какой-то внутренний огонь: то раздавался со сцены раздирающий сердце стон, то мягкая, задушевная речь лилась прямо в душу» [Там же: с. 354]; «В последнем акте, в сцене прощания с Борисом, с нею плакал весь зал. Кабаниха – Рыкалова, стоя у боковой кулисы в ожидании своего выхода, переполнилась такой жалостью к Катерине, что сама с трудом удерживала слезы» [Там же]. Как видно, А. Н. Островский, «Колумб Замоскворечья» и первооткрыватель эстетически освоенных нравов данной демократической среды, угадал суть злободневных коллизий и способствовал перенесению их на сцену современного театра, что особенно важно для нашей настоящей работы – ее проблематики и поэтики.

Такой тонкий психолог и объективный социолог, как И. С. Тургенев, также не прошел мимо проблем суицида и, кроме рассмотренной нами во II главе повести «После смерти (Клара Милич)», необходимо обратиться к тургеневской «Нови» (1877), роману, насыщенному острыми общественными событиями.

В Примечаниях к одному из изданий романа сообщается, что в 1877 году состоялся суд над 50-ю народниками, и данное событие было освещено в прессе. И. С. Тургенев в связи с этим ответил, что опубликованные материалы явились подтверждением того, что в «Нови» им отражены реальные и типичные события, а не «выдумки» художника. Действительно, современники писателя подтвердили не только точность изображения быта, идеологии «ходивших в народ», но «определенную близость психологического облика персонажей “Нови” и участников процесса» [Тургенев 1976: с. 447]. И. С. Тургенев показал не только деятельность народников, но и трагедию их разочарования, приведшую главного героя к суициду, который справедливо объясняется авторами Примечаний следующим образом: «А что такое, наконец, самоубийство Нежданова, как не окончательный расчет со всем, уход от всего – от ненавистных бар-чиновников и от праздно болтающих прогрессистов» [Там же: с. 466]. К этому можно добавить

сложности в отношениях с любимой женщиной, искусственность и «маскарадную природу» (вспомним трагикомические картины переодевания в «крестьянскую» одежду) выходов «в народ», разочарование в своих идеалах, изнурительный самоанализ и пр.

Исследователь творчества этого писателя, В. М. Маркович, создавший справедливую классификацию персонажей тургеневских романов в работе «Человек романов Тургенева», обобщает трагические финалы известных произведений и объясняет их общечеловеческий смысл принадлежностью к исторически важным процессам. Персонажи романов «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Новь» имели мужество «выдвинуть идеалы, претендующие на абсолютность и универсальность», а также попытались «утвердить эти идеалы ценой собственной жизни» [Маркович 1975: с. 146]. Именно поэтому Рудин, Инсаров, Базаров, Нежданов – личности героические, навсегда вписанные в легендарные страницы истории отечественной литературы.

Проблему массовых самоубийств в народнической среде освещает и такой художник-документалист, как Г. И. Успенский в очерках «Большая совесть» (1873), «Неплательщики» (1876) и многих других. «Неплательщиками» писатель называет интеллигентных разночинцев и дворян, не отдавших свой «долг» (духовный и материальный) народу. Осознание своей *бесполезности* приводило к трагедиям: «Бывают моменты, когда одновременно в разных концах неплательщицкого мира чувствуется полное удушье <...> И вдруг как молния блеснет: “Слышали? Варенька-то! Ведь застрелилась!” <...> Боже, как ревет иной закоснелый неплательщик в такие минуты!..» [Успенский 1956, т. 3, с. 56]. По мнению А. С. Глинки-Волжского, Г. И. Успенский в своих невероятно актуальных и популярных циклах очерков представил реальную трагедию русской интеллигенции, «опустошенной, расслабленной и тоскующей своей внутренней противоречивостью и внешней ненужностью <...> никчемностью» [Глинка (Волжский) 2005: с. 31], страдающей от своей беспомощности, болезненно рефлексирующей.

Особую роль в исследовании социальных и психологических проблем суицида сыграл Ф. М. Достоевский – выдающийся писатель и журналист, издававший журналы «Эпоха» и «Время». Кончают жизнь самоубийством многие герои художественных произведений писателя, например, «убийца» и «растлитель», персонаж «Преступления и наказания» (время созд. 1865 – 1866 годы) Свидригайлов, сам в конечном итоге содрогнувшийся от собственных деяний: «Он встал и надел свою жакетку и пальто, еще сырые. Нащупав в кармане револьвер, он вынул его и поправил капсюль; потом сел, вынул из кармана записную книжку и на заглавном, самом заметном листе, написал крупно несколько строк» [Достоевский 1973: с. 393]; «Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве <...> Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови» [Там же: с. 394]; «Он приставил револьвер к своему виску. – А-зе здесь нельзя, здесь не места! – встrepенулcя Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки. Свидригайлов спустил курок» [Там же: с. 395].

Социально чуткий Ф. М. Достоевский, внимательно следивший за криминальной и судебной хроникой, отrefлексировал необычайный рост самоубийств в пореформенную эпоху и в «Дневнике писателя», где одна из записей созвучна приведенному отрывку из романа: «О, повторяю, есть много охотников жить без всяких идей и без всякого высшего смысла жизни, жить просто животною жизнью, в смысле низшего типа; но есть, и даже слишком уж многие и, что всего любопытнее, с виду, может быть, и чрезвычайно грубые и порочные натуры, а между тем природа их, может быть им самим неведомо, давно уже тоскует по высшим целям и значению жизни. Эти уж не успокоятся на любви к еде, на любви к кулебякам, к красивым рысакам, к разврату, к чинам, к чиновной власти, к поклонению подчиненных, к швейцарам у дверей домов их. Этаким застрелится именно с виду *не из чего*, а между тем непременно от тоски, хотя и бессознательной, по высшему смыслу жизни, не найденному нигде» [Достоевский 1982: с. 50]. Объяснение этим типичным обстоятельствам, потрясающим общество, писатель дает следующее: «А у меня именно есть таинственное убеждение, что молодежь-то

наша и страдает, и тоскует у нас от отсутствия высших целей жизни» [Там же: с. 51].

В статье «Дневника писателя», которая названа «Одна несоответственная идея» (1876), Достоевский снова обращается к тревожной и актуальной теме «эпидемического самоистребления». Речь идет о добровольном уходе из жизни молодой женщины, Писаревой, дочери «достаточных когда-то помещиков», «земской акушерки», которая, по мнению писателя, испытывала типичные для её окружения чувства: неверие в справедливость, тоска, утрата «высшего идеала существования» [Достоевский 1981: с. 25]. Писателя потрясли и сам факт смерти вроде бы социально востребованной личности, и детали ее предсмертной записки (наполненной слишком подробными реалиями). В том же 1876 году публикуется статья Ф. М. Достоевского «Два самоубийства», и одна из описанных реальных историй войдет в его произведение «Кроткая» (также опубл. в 1876 году).

Первое из описанных происшествий – смерть семнадцатилетней Елизаветы Герцен (1858 – 1875), дочери А. И. Герцена и Н. А. Тучковой-Огаревой (Ф. М. Достоевский в своей записи из этических соображений не указывает фамилию). Поводом к суициду послужило чувство любви к мужчине (Шарлю Летурно), повышенная нервозность девушки (острая реакция на социальные проблемы – «трагическое мировосприятие»), а также её сложные отношения с матерью и отцом. Анализируя данную трагедию, писатель отмечает: «Просто грубые натуры истребляют себя самоубийством лишь от материальной, видимой, внешней причины, а по тону записки видно, что у нее не могло быть такой причины». Дочь Герцена не была «грубой натурой» и не страдала от нищеты, поэтому, по мысли Достоевского, «тут слышится душа, именно возмущившаяся против “прямолинейности” явлений, не вынесшая этой прямолинейности, сообщившейся ей в доме отца еще с детства» [Достоевский 1981: с. 146 – 147]. Под «прямолинейностью явлений» в данном случае, видимо, подразумеваются атеизм, материалистические и радикальные социальные идеи, усвоенные Е. А. Герцен в домах отца и матери.

Второе из описанных в «Дневнике писателя» самоубийств совершила Марья Борисова (прототип героини повести «Кроткая»), и здесь иные мотивы и настроение (нет циничных фраз в предсмертной записке, как в случае с Е. А. Герцен, нет проявлений бунта, есть даже некое *смирение*). Писатель сообщает, что прочитал в газетной «хронике происшествий» об одном «петербургском самоубийстве». Из окна выбросилась швея, женщина, испытывающая материальную нужду: не было возможности найти работу. Достоевского (как и многих других) потрясло то, что в руках у покойной была икона – «странная и неслыханная еще в самоубийстве черта». «Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, “бог не захотел”, и умерла, помолившись», – резюмировал писатель [Там же: с. 146].

Художник, психолог и философ, Ф. М. Достоевский замечает, что всякое самоубийство (из-за нужды, несчастной любви и пр.) есть тайна и загадка человеческой природы, однако «эпидемия самоубийств», потрясая Россию второй половины XIX века, имела и остросоциальные причины – имущественное неравенство, страдания людей от нищеты, несправедливости, беззащитности, что заставляло испытывать чувство вины общественных деятелей, например, писателей. «Истребление себя есть вещь серьезная, несмотря на какой бы там ни было шик, а эпидемическое истребление себя, возрастающее в интеллигентных классах, есть слишком серьезная вещь, стоящая неустанного наблюдения и изучения» [Там же: с. 54] – отмечает писатель. Слово «шик» Ф. М. Достоевский позаимствовал из предсмертной записки юной Е. А. Герцен, которая просила родственников убедиться (перед захоронением), что она мертва, иначе будет «не шикарно». Записка была выполнена по-французски.

Проблема самоубийства, как злободневная, волновала и А. П. Чехова, рассмотрим, как он воплотил ее в художественных образах в пьесе «Чайка» (1896): «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают. Дорн (*перелистывая журнал, Тригорину*). Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (*берет Тригорина за талию и*

отводит к рампе)... так как я очень интересуюсь этим вопросом... (*Тонем ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [Чехов 1956: т. 10, с. 191].

По справедливому замечанию, добровольная смерть одного из персонажей «Чайки» не поддается «однозначному истолкованию» [История русской литературы 1987: с. 598], именно поэтому русская публика не сразу приняла данную чеховскую пьесу, а сам ее разочарованный автор задумывался о завершении карьеры драматурга. Поэтологические законы чеховских произведений, как известно, не предполагают прямолинейности, однако в приведенном тексте есть указания на близость трагедии. Дорн сообщает о некоем «письме из Америки», что сразу же отсылает к рассмотренному выше самоубийству Свидригайлова; выстрелу Треплева предшествует встреча с Ниной Заречной, которая говорит о своей несчастной любви к Тригорину и вспоминает свой монолог («Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясна, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? (*Читает*) “Люди, львы, орлы и куропатки”...») [Чехов 1956: т. 10, с. 190]). Затем герой уничтожил рукописи своих произведений, и таким образом Чехов предсказал неизбежность скорой трагедии.

Монолог Нины Заречной (прозвучавший в I действии пьесы), по замечанию А. П. Чудакова, создан «как эсхатологическая медитация о судьбах мира и слиянии всех сознаний в единую мировую душу» [Чудаков 1986: с. 318]. Упоминание об эсхатологии, соединяющей в себе размышления о жизни после смерти, о конце света, об искуплении грехов, об упорядоченности явлений во всей Вселенной, в контексте пьесы (и в особенности относительно самоубийства героя), безусловно, разъясняет логику поступка Треплева. Справедливо также замечание о присутствии в монологе Нины «вечного интертекста», отсылающего к Библии, что также выводит проблематику чеховской «Чайки» к вопросам общечеловеческим: о бытии художника, о любви, об ответственности за эту любовь, о причинах добровольного ухода из жизни.

Говоря о «тексте самоубийства» в русской литературе XIX века, остановимся также на произведениях Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1862–1863) и Л. Н. Толстого «Живой труп» (1900), объединенных мотивом *ложного* самоубийства.

Л. Н. Толстой (чья художественная энергия в 1870-е годы, как известно, была, в частности, направлена на социальное и психологическое обоснование суицида в «Анне Карениной») процитировал роман Н. Г. Чернышевского в своей пьесе «Живой труп», и эта цитата обусловила как движение фабулы (*внешний жест*), так и развитие сюжета (*внутренний жест*) толстовской драмы, основанной на реальном событии – «деле супругов Н. С. и Е. П. Гимер». В 1880-е годы в обществе активно обсуждалась история названного семейства, членов которого хорошо знал Толстой. Спившийся Н. С. Гимер инсценировал (по договоренности с женой) самоубийство (утопление), чтобы его супруга (уже «вдова») смогла вторично выйти замуж. Обман был раскрыт, и «двоемужецу» с новым супругом суд приговорил к достаточно долгой ссылке. Наказание было очень суровым, и Толстой, а также известные юристы, А. Ф. Кони и Л. Е. Владимирский, попытались помочь пострадавшим (есть версия, что обращались даже к самому императору). Известно, что сын Гимеров, Н. Н. Суханов (чтобы его не травмировать, Толстой отказался от публикации «Живого трупа»), был толстовцем, а затем и революционером. Н. Н. Суханов был казнен в 1940-е годы в процессе сталинских репрессий.

Судебное дело Гимеров длилось чрезвычайно долго, и только революционные события 1917-го года аннулировали первый брак, поскольку было упразднено венчание. Однако к этому времени второй супруг Е. П. Гимер уже скончался, а она сама впоследствии приняла яд (таким образом, без самоубийства и здесь не обошлось).

Ложное самоубийство из-за сложности бракоразводных процессов (сведения об этих трудностях можно почерпнуть, читая роман «Анна Каренина» (1877) Л. Н. Толстого и комедию «Красавец мужчина» (1882) А. Н. Островского) стало достаточно популярной и обсуждаемой моделью поведения, что и отразилось в толстовской драме «Живой труп». Л. Н. Толстой цитирует Чернышевского, *доверяя*

цыганке Маше, возлюбленной Федора Протасова, найти выход из положения: «*Маша* (вырывая письмо). Писал, что убил себя, да? Не писал про пистолет? Писал, что убил? *Федя*. Да, что меня не будет. *Маша*. Давай, давай, давай. Читал ты “Что делать?”? *Федя*. Читал, кажется. *Маша*. Скучный это роман, а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов взял, да и сделал вид, что он утопился. И ты вот не умеешь плавать? *Федя*. Нет. *Маша*. Ну вот. Давай сюда свое платье. Все, и бумажник» [Толстой 1952: т. 34, с. 65].

Разговор толстовских героев происходит в гостинице, в гостинице же находят и «предсмертную» записку другого «утопленника» – Лопухова, персонажа романа «Что делать?»: «Ухожу в 11 часов вечера и не возвращусь. Меня услышат на Литейном мосту между 2 и 3 часа ночи. Подозрений ни на кого не иметь» [Чернышевский 1979: с. 27]. В «революционном» романе, как известно, все закончилось благополучно: ложное самоубийство разрешило все проблемы, и Вера Павловна с Кирсановым, а впоследствии и Лопухов (уже агент английской фирмы – Чарльз Бьюмонт) с Катей Полозовой были счастливы. Споря с Чернышевским, Толстой (опираясь на жизненный опыт и следуя своей художественной логике) показал необычайную сложность человеческих отношений, и его Федя Протасов действительно покончил с собой в зале суда, желая таким образом освободить своих близких от страданий. Как видно, в данном случае два писателя по-разному, в силу своих философских, этических и социальных воззрений, стали участниками «одной из центральных полемик в отечественной литературе второй половины XIX века – о духовном и рационально-практическом в жизни человека» [Шпилевая, Бахметьева, Безрукова 2019: с. 68] и проиллюстрировали это на примере суицида.

Итак, рассматривая «тексты самоубийства» русской литературы романтико-сентименталистского и «либерального» XIX века, сделаем заключение о том, что писатели (в зависимости от эпохи и художественной концепции) вкладывали разные смыслы в свои образы: проявление стремления к свободе (Карамзин), желание страданием искупить свой грех (Островский), «протест» и «кроткое самоубийство» (Достоевский), стремление освободить себя и своих близких от

мучений (Толстой), невозможность достичь личного счастья и самоутверждения в творчестве (Чехов).

Трагичны были и судьбы некоторых отечественных писателей XIX века, например, В. М. Гаршина (1855 – 1888), который пережил не одну семейную драму, что сказалось на его психическом здоровье. Мать писателя («типичная шестидесятница» – образованная, вольнолюбивая и смелая) полюбила учителя своих детей, П. В. Завадского (человека революционных взглядов, члена тайного политического кружка), и оставила семью. Жалобы отца в полицию, арест и ссылка П. В. Завадского, вражда родителей, скандалы в семье брата, другие бытовые неурядицы привели этого добрейшего человека к суициду. 24 марта 1888 года писатель свел счеты с жизнью – бросился в лестничный проем. Опыт фронтовика (Гаршин получил ранение в ногу), пессимизм, невозможность найти выход из трудных частных и общественных ситуаций породили такие произведения, как «Происшествие», «Надежда Николаевна» (раскрывается тема «падшей женщины»), «Художники» (о роли искусства в жизни людей). Наиболее популярным является рассказ «Красный цветок» (1883), в котором раскрывается драма психически больного героя, решившего искоренить зло.

Нельзя сказать, что выдающийся поэт А. А. Фет (1820 – 1892), чья жизнь была отмечена личными драмами (раскрытие его «тайны рождения», потеря дворянского титула и привилегий) и даже трагедиями (страшная смерть любимой женщины – Марии Лазич), упокоился тихо и мирно. Исследователь жизни и творчества А. А. Фета сообщает: «В 80-е годы здоровье Фета слабеет: ухудшается зрение, поэта преследуют приступы мучительного кашля и удушья. 21 ноября 1892 г. он усылает жену к доктору и диктует секретарше навеянные любимым философом слова: “Не понимаю сознательного преумножения страданий. Добровольно иду к неизбежному. 21 ноября. Фет (Шеншин)”. Затем поэт взял стальной разрезальный нож, который секретарша вырвала у него из рук. Фет пустился бежать по комнатам; в столовой он бросился к шкафу, где хранились ножи, не смог открыть его, упал, задыхаясь на стул и умер от разрыва сердца» [Фаустов 2001: с. 201]. «Любимый философ» – это, конечно, А. Шопенгауэр, труды

которого поэт в конце 1870-х годов перевел и открыл для себя мыслителя, «необычайно созвучного по умонастроению» [Там же: с. 200]. Как видно, А. А. Фет пытался покончить с собой за несколько минут до своей естественной смерти.

Трагически оборвалась жизнь и русского прозаика Н. В. Успенского (1837–1889). Рассказы «Старуха», «Поросенок», «Хорошее житье», «Сельская аптека» пользовались большим успехом у демократического читателя, потому что правдиво раскрывали тяготы жизни бедных крестьян и горожан. Особое признание получил рассказ «Обоз» (1860), герой которого («маленький человек») пополнил определенный характерологический список русской литературы. Но, как это нередко случалось с писателями-разночинцами 1860 – 1880-х годов, Н. В. Успенский стал жертвой алкоголя, жил в бедности, даже бродяжничал. Ситуацию усугубила смерть жены, неуживчивый характер, ставший причиной ссор Н. В. Успенского с Некрасовым, Тургеневым, Толстым, которые начинающего писателя в свое время поддерживали морально и материально. Показательно то, что даже уже совершенно опустившийся художник изредка публиковался (в «Русском вестнике»), пытался заработать на хлеб себе и маленькой дочке, играя на музыкальных инструментах, разыгрывая сценки, распевая частушки перед уличной публикой – так проявлялись его талант и артистизм. Несчастного Н. В. Успенского нашли мертвым недалеко от Смоленского рынка в Москве, он перерезал себе горло ножом.

Что касается XX века, то в самом его начале (после революции 1905 года и до 1914 года) вновь разгорелась «эпидемия самоубийств», обусловленная, конечно, нестабильной политической ситуацией в стране. Данную ситуацию активно обсуждали русские журналисты и мыслители: например, В. В. Розанов в своем труде «Темный лик. Метафизика христианства», вышедшем в Санкт-Петербурге в 1911 году, рассмотрел «апологию “сладости смерти”, мрачную, скорбную “религию грешников”, тяготеющую в своих крайностях к скопчеству и “спасительному” самоубийству» [Фатеев 2002: 418]; М. Горький в статьях «О современности» (1912), «О “Карамазовщине”» (1913) указал на роль литературы в этом мрачном явлении и предложил отменить театральные постановки по

произведениям Достоевского; К. Чуковский в очерке «Самоубийцы» (1912) размышлял о немотивированных и необъясняемых (по сравнению с *вертеровским*) самоубийствах современных литературных героев.

Художественная литература также не осталась равнодушной к актуальному явлению, например, упомянутый М. Горький (выступивший против «нездоровых» влияний на молодежь произведений, например, Достоевского) в беспокойном 1915 году создает пьесу «Старик», где показал «российского Жана Вальжана», бежавшего с каторги и жившего под чужой фамилией «Мастаков». Герой покончил с собой, страдая от несовершенства жизни, не перенеся разоблачения, мучимый стыдом перед любимой женщиной. В 1910 году А. И. Куприн создаст знаменитую повесть «Гранатовый браслет», в 1924 году И. А. Бунин напишет не менее известную «Митину любовь», а М. А. Булгаков в 1927 – «Морфий».

Самоубийствами изобиловали популярные в своё время романы М. П. Арцыбашева («Санин», 1907; «У последней черты», 1911). «Эпидемия самоубийств», отраженная в художественной литературе, была настолько пугающе актуальной, что в 1912 году на это среагировала редакция журнала «Новое слово». Писатели (Ф. К. Сологуб, Л. Н. Андреев, М. А. Кузмин и пр.), активно прибегавшие к теме суицида, приняли участие в опросе и ответили на вопросы анкеты, которые были опубликованы. «Обсуждая их ответы, некоторые авторы обвиняли писателей в распространении самоубийств» [Паперно 1999: с. 137], – отмечает И. А. Паперно.

Что касается покончивших с собой писателей XX века, то достаточно назвать С. А. Есенина и В. В. Маяковского, М. И. Цветаеву. По поводу смерти С. А. Есенина, причины которой до сих пор вызывают споры, оставила высказывание Л. Я. Гинзбург, связавшая реальную биографию художника и миф о ней с персонажем Ф. М. Достоевского: «Почему-то теперь, когда человек вешается (особенно такой), то кажется, что он сделал это нарочно, для вящего безобразия и чуть ли не из литературных соображений. Это всё, кажется, пошло от Ставрогина» [Гинзбург 1999: с. 25]. Как видно, парадигма «смерть – самоубийство – самоубийство артиста» (где артист может пониматься в широком смысле) может включать в себя ещё один, завершающий, компонент: реальная трагическая судьба писателя.

Однако вернемся в XIX век и рассмотрим еще одну реальную трагическую историю, легшую в основу многих художественных произведений.

В 1881 году в Харькове покончила с собой драматическая актриса и выдающаяся певица Евлалия Павловна Кадмина, чей поступок напомнил о кончине героини романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (полностью опубликован в 1880 году) – Любиньке, отравившейся серными головками спичек (как видно, случай достаточно типичный для того времени).

Е. П. Кадмина (7 (19). 09. 1853 – 10 (22). 11. 1881) училась в Елизаветинском институте в Москве, где в 1870 году, на утреннике, ее дарование заметил Н. Г. Рубинштейн, убедивший девушку стать профессиональной певицей.

Е. П. Кадмина стала студенткой Московской консерватории, и ее учителями были П. И. Чайковский (написавший для нее партию к сказке А. Н. Островского «Снегурочка», а также посвятивший ей романс «Страшная минута»), А. Д. Александрова-Кочетова, И. В. Самарин. После успешного окончания консерватории певица выступала в Большом театре (ее роли состоялись в операх «Жизнь за царя» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского и пр.), затем в Мариинском (пела в «Опричнике» П. Чайковского, «Руслане и Людмиле» М. Глинки и др.). В 1876 году певица уезжает в Италию, где с большим успехом выступает в театрах Неаполя, Флоренции, Милана. В 1878 году Е. П. Кадмина переезжает в Киев, поет в театре и проявляет себя как драматическая актриса, сыграв в пьесе А. Н. Островского «Гроза».

После расставания с мужем-итальянцем и вследствие трений в труппе киевского театра Е. П. Кадмина в 1880 году приняла решение переехать в Харьков, где также прославилась и как певица, и как драматическая актриса (пришлось оставить оперу из-за проблем с голосом). Роли в пьесах В. Шекспира, А. Н. Островского, И. В. Шпажинского также были высоко оценены зрителями и критикой. Однако проблемы с голосом, неудачи в личной жизни вскоре привели талантливую актрису у трагедии. В 1881 году она встретила и полюбила офицера, обедневшего дворянина (чье имя история не сохранила), который решил связать себя с более богатой невестой. 4 (16) ноября 1881 года Е. П. Кадмина исполняла

роль в исторической пьесе А. Н. Островского и С. А. Геденова «Василиса Мелентьева» (где одна из героинь, супруга Ивана Грозного, подвергается отравлению). Заметив среди зрителей своего возлюбленного с невестой, Е. П. Кадмина в антракте залила фосфорные головки спичек чаем и выпила яд. Выйдя на сцену, актриса потеряла сознание, а через шесть дней в мучениях скончалась.

Данное происшествие потрясло жителей Харькова (актрису хоронили тысячи людей, ее могила долгое время была местом паломничества, возложения цветов) и всю российскую творческую интеллигенцию, увидевшую в Е. П. Кадминой беззащитную жертву черствости, жадности и полной бессердечности. В 1882 году И. С. Тургенев пишет свою «позднюю» повесть «После смерти (Клара Милич)», где рассматриваются проблемы соотношения жизни земной и небесной. В 1884 году Н. С. Лесков (описавший в 1864 году трагедию самоубийства в повести «Леди Макбет Мценского уезда») создает «Театральный характер», в котором решаются другие задачи: показать трагическую судьбу русской актрисы, русской женщины, наделенной талантом и свободолюбивым характером. В 1889 году юнкер А. И. Куприн (который вернётся к теме суицида в 1910 году, создавая повесть «Гранатовый браслет») без разрешения начальства публикует в журнале «Русский сатирический листок» произведение «Последний дебют». За этот «своевольный поступок» начинающий прозаик, откликнувшийся на трагедию Е. П. Кадминой, был отправлен на гауптвахту.

Не остались в стороне и русские драматурги. Пьеса Н. Н. Соловцова-Федорова «Евлалия Радмина» была поставлена 10 февраля 1884 года в «Новом театре» в Москве, главную роль исполнила М. Г. Савина. В 1888 году состоялась премьера пьесы А. С. Суворина «Татьяна Репина» (главную роль исполнила М. Н. Ермолова), затем много раз сыгранной на сценах российских театров. Свою «пьесу-шутку» с тем же названием в 1889 году создает А. П. Чехов. По цензурным соображениям (действие происходит в церкви) не предназначенное для публикации и постановки при жизни автора (и до 1917 года) данное произведение в дальнейшем было представлено и в театре (одна из постановок прошла в соборе французского города Авиньон), и экранизировано (режиссером К. Г. Муратовой).

В 2000 году в Харькове состоялась премьера: драматург и музыкант А. И. Чепалов создал пьесу-романс «Святая грешница Евлалия» (по мотивам вышеупомянутых пьес А. Н. Островского, А. С. Суворина, А. П. Чехова).

«Комете дивной красоты» (так актрису назвал А. В. Луначарский) посвящена одна из новелл Л. И. Третьяковой «Вечный идол» (1999), где повествуется о судьбах знаменитых женщин. Жанрологические, характерологические и прочие поэтологические категории перечисленных произведений проанализируются в последующих главах.

Мотив «самоубийство артиста» в настоящей диссертации, как видно, рассмотрен с помощью парадигмы «смерть – самоубийство – самоубийство артиста». Мы исходим из того, что *парадигма* (в переводе с греческого *παράδειγμα* – пример, образец) – это «теория (или модель постановки проблем), принятая в качестве образца решения исследовательских задач» [Философский энциклопедический словарь 1983: с. 477]. В грамматике парадигма – это совокупность элементов, представляющих собой некое единство. Относительно литературоведения можно добавить, что парадигма – это модель, которая состоит из «взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов» [Геллер 2009: с. 68]. Парадигма может трактоваться как явление частного порядка (в нашей работе), так и общего: «классическая парадигма» [Там же: с. 70]), «модернистская парадигма» и пр. Вслед за М. Ч. Ларионовой, мы расцениваем парадигму и как «класс единиц, объединенных общими признаками, вызывающими одинаковые ассоциации» [Ларионова 2006: с. 13].

Глава 2. Отражение истории Е. П. Кадминой в прозаических произведениях

2.1. Повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)»: особенности жанра

В 1883 году, в «Вестнике Европы», И. С. Тургенев публикует свою «мистическую» повесть. Известно, что редактору М. М. Стасюлевичу

первоначальное название («После смерти») показалось чересчур мрачным и было предложено другое – «Клара Милич». Это вызвало неудовольствие П. В. Анненкова, отметившего: «*именные* заглавия выражают намерение автора представить тот или другой *тип*, тут не в типе дело, а в редком замечательном психическом явлении» [Тургенев 1978: т. 8, с. 515]. Авторы комментариев к 12-ти томному изданию Тургенева согласны с мнением П. В. Анненкова: «Действительно, Тургенева в данном случае интересовали не столько типы, сколько сам феномен» [Там же: с. 527]. В указанных комментариях отмечается также, что во французском авторском переводе повести было возвращено название «После смерти».

В основе фабулы, конечно, отчасти лежит известная история смерти Е. П. Кадминой, принявшей яд в антракте спектакля. Театрал И. С. Тургенев не раз слушал пение Е. П. Кадминой в Большом театре в Москве и в Мариинском в Санкт-Петербурге, его (как и многих современников) потрясла смерть актрисы, но писатель отметил, что эта реальная трагедия явилась лишь первоначальным «толчком» к созданию повести.

Действительно, в тексте «Клары Милич...» можно лишь изредка встретить фрагменты, имеющие прямое отношение к судьбе и характеру Е. П. Кадминой: «Прискорбие наше тем сильнее, что г-жа Милич самовольно покончила со своей молодой, столько много обещавшей жизнью, – посредством отравления. И это отравление тем ужаснее, что артистка приняла яд в самом театре!» [Тургенев 1978: т. 8, с. 376]; «шаловная она была – и покончила таким же манером! <...> Сызмала она никому не покорялась – родительский дом покинула... и наконец – легко сказать! – в актерки пошла» [Там же: с. 386]. Ниже пойдет речь о том, что данная повесть была тесно связана и с биографией самого Тургенева, то есть отчасти была автобиографической.

На наш взгляд, рассматриваемое произведение является подтверждением теории А. А. Потебни о «трёх основных моментах» художественного произведения [Потебня 2003: 38], а именно: внешняя форма, внутренняя форма и содержание. Л. Геллер, размышляя о модели, представленной А. А. Потебней, предложил её

развить. Прочитав А. А. Потембю («Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В <обоих> случаях и та, и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы»), Л. Геллер напоминает, что русский учёный слово определял как «материал», если речь шла о художественном тексте. Было предложено дополнить потембюанскую цепочку: «Внутренняя форма – Содержание – Материал – Внешняя форма» [Геллер 2015: с. 36].

Необходимо учесть, что история трагической кончины Е. П. Кадминой не является основой для фабулы («первичной абстракции» от реальности), она стала лишь «грубым материалом» («толчком», по словам И. С. Тургенева). Подобные произведения представляют интерес для исследователей (теоретиков литературы) как имеющие *первую* фабулу (реальные события) и *вторую* фабулу (события, попавшие в произведение), являющуюся основой для сюжета («вторичная абстракция» от реальности) – системы событий, созданных художником. В нашем случае правомерно выделить (по Геллеру) *материал* (у Тургенева – трагедия Е. П. Кадминой). *Содержание* принадлежит к сюжетной сфере, а *внутренняя* и *внешняя* формы вбирают в себя такие категории, как образная система, стиль и жанрово-родовые элементы.

Рассмотрим жанровую природу повести «После смерти (Клара Милич)».

Анализируемую повесть традиционно называют фантастической или мистической. Исследователь данной формы эпоса Н. Л. Лейдерман полагал, что это «самый живучий жанр русской литературы», не отмиравший во времена глубочайших кризисов и «переходных периодов». Согласимся с тем, что были периоды временного отказа от романов и даже рассказов, случалось *затишье* в сфере драматургии, «но без хороших повестей мы не жили ни в кои поры» [Лейдерман 2010: с. 243].

Повесть не только «жизнеспособна», но еще и весьма пластична, недаром признанный мастер больших форм (романов), И. С. Тургенев, обратился именно к

этому жанру для *эксперимента*: соединения фантастики, мистики и вполне реалистического бытописания в произведении о трагедии Клары Милич.

В. Г. Белинский выделял такое качество жанра повести, как универсальность, и это подтверждается формой рассматриваемого тургеневского произведения, которое также «может вместить в себя всё, что хотите – и лёгкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку», и «глубокое таинство души, и жестокую игру страстей» [Белинский 1948: т. 1, с. 12].

В тургеневской повести был неоднократно отмечен и проанализирован фантастический элемент, который, безусловно, привлекал читателя. Но при этом писатель мастерски соединил *странное* и *обыденное*, так как «рассчитывал на то, что читатель (наряду с чувством удивления и со страхом перед мистическим) будет сочувствовать героям и верить в реальность изображенного ирреального» [Борисова 2017 (а): с. 202]. Тургенев интуитивно ощущал исконную направленность жанра повести на изображение событий реальных, исторически достоверных. Нельзя не согласиться с исследователем В. Н. Захаровым, который отметил следующее: «Внутренняя форма слова “повесть” достаточно определённа: весть о том, что было. Изначально повесть в литературе – запись предания. Такова “Повесть временных лет”, таковы повести о княжеских преступлениях» [Захаров 1985: с. 14].

Жанр повести способен свободно синтезировать признаки и законы самых разных, даже взаимоисключающих, художественных школ, течений и методов, что активно использовали мастера слова. Например, Тургенев, переживший увлечение сентиментализмом и пришедший к реализму, «в 70-х годах проявлял в своём творчестве особый интерес к таинственному и непостижимому как мистическому» [Антонова 2005: с. 61]. М. В. Антонова при этом считает, что «мистический подтекст» можно встретить и в произведениях молодого Тургенева (в 1840-е годы, во времена расцвета «натуральной школы»): «Общеизвестно утверждение М. Е. Салтыкова-Щедрина о том, что Тургенев в “Записках охотника” знакомил читателя с русским национальным характером, в котором открывалась “какая-то таинственная, недоступная глубь”. Зачастую “мистическое” и непостижимое

возникает в цикле с темами жизни и смерти, любви и смерти» [Там же]. Под циклом в данном случае понимаются три поздних очерка: «Живые мощи», «Стучит» и «Конец Чертопханова».

В фантастике «авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, “чудесного мира”» [Литературный энциклопедический словарь 1987: с. 461]. Тургенев часто прибегал к изображению народной среды, к иррациональным фольклорным образам, что также способствовало присутствию фантастических элементов в его произведениях.

Теория повести гласит, что этот жанр, по сравнению с романом, *ограниченный* – по объему, количеству персонажей, масштабу идей. Герой повести получает определенное «задание», выполнение которого совпадает с развязкой произведения, то есть с его финалом. Указанная *заданность* влияет на всю художественную логику повести, где и пространство, и время «линейны» и пребывают «в циклически завершённом виде» [Скобелев 1982: с. 48]. «Клара Милич...» заканчивается смертью Аратова, уходящего из жизни умиротворённым: «И опять на лице умирающего засияла та блаженная улыбка» [Тургенев 1978: т. 8, с. 407]. Герой бредит и говорит о «заключённом, о совершённом браке, о том, что он знает теперь, что такое наслаждение» [Там же]. Аратов назвал себя «Ромео... после отравы», таким образом указывая на сходный финал в знаменитой шекспировской трагедии. В повести также *завершённым* выглядит мотив «власти обладания». «Счастье» Якова и «власть» Клары Милич над ним можно рассматривать как свершившиеся желания персонажей или *выполнение* ими намеченного. Здесь повесть И. С. Тургенева приходит к описанному Г. Гегелем *кругу*, завершению художественного целого.

Исследователями указывалось и на автобиографическое содержание рассматриваемой повести, что также необходимо учесть при ее анализе. Такие черты, как «благородство», «вера в добро – любовь и самоотвержение», были присущи самому Тургеневу, что в «Кларе Милич...» отразилось на «отношении автора к его персонажам» [Русская литературная классика XIX века 2001: с. 159].

Авторы процитированной коллективной монографии напоминают, какие чувства испытал Тургенев, посетив тяжело больного, умирающего Н. А. Некрасова. Заметим, что и здесь не обошлось без мистики, которая очень притягивала Тургенева-человека и художника: «Но мне почудилось, что не его рука взялась за мою. Мне почудилось, что между нами сидит высокая, тихая, белая женщина» [Там же: с. 159]. Тургенев даже описывает одежду таинственной дамы, её глаза, губы. Писателю показалось, что она явилась в его воображении для того, чтобы «соединить руки» (примирить) двух людей, когда-то поссорившихся, разошедшихся во взглядах на жизнь. Указанная тургеневская манера говорит об его даре сострадать, сочувствовать, но и о том, что писатель, размышляя о смерти, стремился увидеть и познать нечто за пределами реальности.

В. Н. Топоров заметил, что Тургенева отличали «раскованность воображения, артистизм <...> фантазий-импровизаций, развиваемых им чаще всего как нечто самодовлеющее, чисто художественное, не имеющее непосредственных связей с жизнью и ею не проверяемое» [Топоров 1998: с. 21]. В. Н. Топоровым также было отмечено, что Тургенев был склонен к мистицизму: «Но иногда суеверие приобретало и неестественные, софистицированные, изощрённые формы. Чем ближе становился 1881 год, тем тревожнее становился Тургенев. По его вычислениям, в этом году, начиная с октября, он должен был умереть, поскольку сам родился в октябре. Схема “октябрь 1818 – октябрь 1881” (18 – 81) с её симметрией завораживала его и становилась для него реальностью временных рамок его жизни» [Там же: с. 42]. Тургенев умер не в 1881, а в 1883 году, но в процессе создания «Клары Милич...» писатель говорил: «Кто знает – я, может быть, пишу это за несколько дней до смерти» [Там же: с. 43].

Очевидно, что «выстраивается некая линия, объединяющая портретные черты Клары Милич, Полины Виардо и Е. П. Кадминой» [Борисова 2017 (а): с. 203]. Тургеневская Клара была девятнадцатилетней девушкой, стройной и высокой. Её отличали неславянские черты лица (черноволосая и смуглая), она была похожа на цыганку или еврейку, перед нами «натура страстная, своевольная – и едва ли добрая, едва ли очень умная, но даровитая» [Тургенев 1978: т. 8, т. 364–365].

Известно, что мать Е. П. Кадминой была цыганка, а актриса имела характер неуживчивый и резкий. На сохранившихся портретах (иногда в сценических костюмах) мы видим красивую темноволосую женщину с черными выразительными глазами.

Как отмечалось в I главе, самоубийство Е. П. Кадминой потрясло, но при этом не удивило П. И. Чайковского, хорошо знавшего певицу, посвящавшего ей музыкальные произведения. Романс этого композитора поёт и героиня повести: «...начала романс Чайковского: “Нет, только тот, кто знал свиданий жажду...” Этот романс она спела иначе, чем первый – вполголоса, словно усталая... и только на предпоследнем стихе: “Поймёт, как я страдал” – у неё вырвался звенящий, горячий крик» [Тургенев 1978: т. 8, с. 365].

«Есть веские основания думать, что “цыганкой” называла Полину Виардо Варвара Петровна, мать писателя (известно также, что часть русской театральной и околотеатральной публики, слышавшей Виардо, подозревала её в еврейском или цыганском происхождении)» [Топоров 1998: с. 93], – пишет В. Н. Топоров. «Сохранились свидетельства о том, что, прослушав однажды (во второй половине апреля 1845 года) Виардо в концерте, Варвара Петровна назвала её хорошо поющей проклятой “цыганкой”», – продолжает исследователь [Там же].

Если обратиться к воспоминаниям современников Тургенева (например, Е. Е. Ламберт, Л. Ф. Нелидовой, А. Ф. Кони, А. Я. Панаевой), то можно узнать, что и Полина Виардо была черноглаза и темноволоса, имела негармоничные черты лица: «Виардо отлично пела и играла, но была очень некрасива, особенно неприятен был её огромный рот» [Панаева 1948: с. 153]. Однако при первых же звуках музыки и её голоса, певица становилась, по мнению очевидцев, прекрасной.

Отправляясь на концерт (где должна была выступать Клара Милич), персонаж повести, Купфер, говорит: «Мы ещё не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?.. потому что она и поёт прекрасно, и декламирует, и играет» [Тургенев 1978: т. 8, с. 362]. В комментариях к тургеневской повести так объяснили данное сопоставление: «В данном случае – драматическая или оперная артистка по своему призванию» [Там же: с. 317].

Известно, что Е. П. Кадмина сначала прославилась как очень талантливая певица, а затем, из-за проблем с голосом, стала играть (также успешно) драматические роли. Как видно, приведенные примеры говорят о явном сходстве фактов биографии автора повести (и близкого ему человека – известной певицы Полины Виардо) с чертами и событиями жизни героини произведения. Однако рассмотрим также такие автобиографические для автора повести мотивы, как «воля обладания», «власть любви»: «И между тем Аратов не в силах был выкинуть из головы своей эту черномазую цыганку, – пение и чтение и сама наружность которой ему не нравились. Он недоумевал, он сердился на себя»; «То ему снова представлялось это несказанно трогательное лицо и слышался неотразимый голос»; «Да, – промолвил он громко, – она нетронутая – и я нетронутый... Вот что дало ей эту власть!»; «Полюбил тебя страстно, неотразимо, ели ты не хочешь, чтобы я сошёл с ума, – явись, Клара. Ведь я твой – и ты моя!»; «Стало быть, мне придётся умереть, чтобы быть вместе с нею?»; «любовь сильнее смерти». Такова динамика «текста любви»: это чувство неодолимо и необъяснимо, оно не угасло даже после смерти героев.

Е. П. Кадмина также имела репутацию роковой красавицы, её талантом и внешностью восхищались многочисленные поклонники. О том, какое восхищение внушала Полина Виардо Тургеневу, известно из многочисленных воспоминаний. А. Я. Панаева описывает один из визитов писателя, явившегося к ней и Некрасову после свидания с певицей: он был невероятно взволнован («в каком-то экстазе»), говорил, что именно сегодня необычайно счастлив. Оказалось, что Виардо всего лишь смочила его голову одеколоном, и «излеченный» от головной боли Тургенев был в восторге, «когда почувствовал прикосновение её пальчиков к своим вискам» [Панаева 1949: с. 152].

О «недоброжелательности» к Полине Виардо («из-за которой мать теряет своего сына») со стороны Варвары Петровны Тургеневой также известно, например: «авось немного отдохну и опять вырвусь к Виардо, которую здесь ждут, как царицу... Нет сравнения ни с Пастою, ни с Зонтаг, ни с Фодорой. Собою безобразна, но полюбится сатана, лучше сокола иного» [Топоров 1998: с. 94].

Представленная характеристика синтезирует оценочно рациональное и эмоциональное, что также проецируется на связь между реальными человеческими отношениями (матери Тургенева к Виардо: отрицание и притяжение) и описанными в «Кларе Милич...» (между Яковым и Кларой: неприязнь и страсть).

Тургенев и Виардо были вместе до последней минуты жизни писателя, который перед смертью назвал её «царицей цариц». В повести «Клара Милич...» автор, конечно, отрефлексировал свои чувства, однако реальная модель отношений была усилена художественным вымыслом (упомянутой мистикой): Аратов полюбил Клару только после её кончины. «Любовь сильнее смерти» – такова главная мысль произведения, именно этим объясняется первоначальное название повести.

Авторская позиция, как известно, проясняется при анализе субъектных сфер произведения, поэтому необходимо обратиться к таким категориям литературоведения, как *рассказчик*, *повествователь*, *носитель* речи и пр. Было отмечено, что в крупных эпических формах (тургеневских романах) чаще всего появляется не рассказчик (действующий в субъективных, лирических, сентиментальных «Записках охотника»), а повествователь: «Внесюжетное положение повествователя, его принципиальная отдалённость от мира персонажей снимает необходимость конкретизации его образа» [Маркович 1975: с. 10 – 11]. Именно поэтому повествователь является всего лишь невидимым «носителем слова», который вовсе не нуждается в том, чтобы читатель его воспринимал в качестве реально существовавшей личности. Исследователь также сделал вывод о следующих признаках подобной субъектной организации текста: «Приближение к позиции внешнего наблюдения затрудняет прямое проникновение в переживания персонажей» [Там же: с. 12 – 13]. Немаловажно и следующее замечание: «Ограничение “партии” повествователя <...> освобождает поле действия для внесубъектной авторской активности» [Там же: с. 43]. Под «внесубъектной авторской активностью» традиционно понимается использование композиционных элементов (то есть заявление о своей позиции не через оценочное слово носителя речи, а композиционно (скрыто) – посредством использования

пейзажа, портрета, приемов контраста, остранения и пр.). Перемена манеры (например, фокуса, который выводит персонажей в иную плоскость и позволяет получить дополнительную информацию) повествования сигнализирует об определенном сдвиге в структуре произведения, ибо сама сюжетно-композиционная система, как известно, во многом зависит от интерферирования таких важных категорий текста, как повествователь и персонаж, повествователь и читатель, герой и читатель.

То, что было сказано об особенностях субъектных сфер в тургеневской крупной прозе (романах), вполне приложимо и к повествованию в «Кларе Милич...», так как субъектом речи является, по терминологии Б. О. Кормана, «нейтральный повествователь», рассказывающий о событиях в 3-м лице и не являющийся персонажем (наделённым характером, именем, возрастом и пр.) повести.

Указанная (нейтральная) манера повествования, с одной стороны, даёт автору право свободно обращаться к мнению персонажей, чьё появление в тексте не нужно объяснять читателю (давать им характеристики, придумывать причины появления в произведении). Так, в начале повести представлено мнение неких «соседей», которые считали отца главного героя, Якова, «чернокнижником». Здесь же приводится информация о «знаменитом Брюсе», обогащающая хронотоп повести, отсылающая к другому времени: «Я. Брюс, один из просвещённейших людей петровской эпохи, в народе имел славу “величайшего чернокнижника, предсказателя и вообще колдуна”» [Тургенев 1978: т. 8, с. 317]. Манера подачи художественного материала произведения, как уже было показано, балансирует между реальной трагической историей Е. П. Кадминой (не лишённой психологических «тёмных мест») и автобиографическими тургеневскими данностями (также порой содержащими мистическую окраску). Вследствие этого настроение «таинственности», «недосказанности», «навевания» (суггестии) определяет авторские стратегии, и это вторая сторона вопроса (о «нейтралитете» носителя речи).

Однако представив «чужое» (объективное) мнение о необычайной учёности «старика Аратова», «нейтральный повествователь» показал и свою неожиданную осведомленность об отношениях и событиях в доме героев. Например, достаточно иронично рассказывается о медицинской практике отца Якова. Итоги её печальны, но они уравниваются насмешливым тоном субъекта речи, сообщившим, что «чудо-лекарствами» была погублена любимая, но уж очень слабенькая и худенькая жена. Теми же «металлическими порошками» собственного изобретения он чуть не погубил единственного сына, здоровье которого, «напротив, желал подкрепить» [Тургенев 1978: 8; 356 – 357]. Отметим, что здесь появляется мотив отравления, напоминающий об истории Е. П. Кадминой.

Мистический контекст появляется и на протяжении всего произведения поддерживается повествователем, который при этом не настаивает на том, что его слова нужно воспринимать всерьёз. Например, создавая достаточно таинственную заключительную сцену, где показан умирающий Яков, держащий в руке прядь волос Клары, автор-повествователь комментирует происходящее так: «Откуда взялись эти волосы? У Анны Семёновны была такая прядь, оставшаяся от Клары; но с какой стати было ей отдать Аратову такую для неё дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она её заложила – и не заметила, как отдала?». При этом мистическое настроение подкреплено сообщением, что Милич умерла в Казани, но, видимо, тайно посетила дом Аратова в Москве (после своей смерти!).

Создаётся впечатление, что повествователь и верит, и не верит в мистику, и это даёт ему возможность вести тонкую и сложную «игру». Такое «лукавство» также предоставляет ему большую свободу и лишает само повествование узко реалистических рамок.

Второстепенные персонажи (Платоша, Купфер, грузинская княгиня) появляются (вводятся) «по произволу» повествователя, который редко позволяет им высказываться, подчёркивая, что они «неразговорчивы». Такая манера создаёт ситуацию «непрояснённости», «непонятности», а также способствует композиционному «задержанию, например, мы узнаём, что Аратов часто и неспешно расспрашивал свою тётушку о прошедших временах («о старине»).

Однако бедная Платоша толком не могла ничего вспомнить и рассказать, ибо не обладала цепкой памятью, и, что самое главное, она «не очень-то владела языком» [Тургенев 1978: т. 8, с. 382]. Исключение составляют достаточно многословные (относительно объёма повести) диалоги главных персонажей, Аратова и Клары – героини, сыгравшей роковую роль в его судьбе.

Обращает на себя внимание ещё одна типичная для этого художника манера: привычный круг бытия тургеневского главного персонажа часто разрывается за счёт введения «других героев» [Маркович 1975: с. 52], как значимых, так и эпизодических.

Интересен «ритм композиции» рассматриваемой повести, и под ритмом понимаем «упорядоченное сочетание композиционно цельных отрезков разной длины» [Савостин 1978: с. 122]. Композиция же – это «взаимная соотнесённость и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» [Хализев 1999: с. 262]. Сразу отметим, что в «Кларе Милич...» ритм обусловлен сменой фантастических (мистических) и реалистических (бытовых) отрезков.

В целом на логику композиции влияет, как было сказано ранее, чередование прямой оценки, *слова* повествователя (чьё «физическая точка зрения» (термин Б. О. Кормана) постоянно меняется: он то отдаляется от своих героев, то, напротив, необычайно близок к ним) и изображенных бытовых или фантастических отрезков текста. Вся тургеневская повесть состоит из маленьких восемнадцати глав, что даёт возможность писателю, избегая пространных объяснений и излишних психологических мотивировок, развивать многочисленные сюжетные линии.

Обозначенный нами принцип организации композиционного ритма даёт о себе знать в первой же главе. Сначала, в бытовом (реалистическом) фрагменте, мы знакомимся с заботливой родственницей Якова Аратова, которая была одета в «вечные» шаль и серое платье, и её сопровождал запах камфары. Платоша была также очень бережлива, рациональна, экономно тратила деньги и «всё закупала сама» [Тургенев 1978: т. 8, с. 358]. Далее, при появлении главного героя (Якова), повествователь вводит фантастический элемент и сообщает следующее: племянник «верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно

иногда прозревать, но постигнуть – невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных... и верил также в науку, в её достоинство и важность» [Там же].

Частая смена разнородных фрагментов наводит на мысль, что Тургенев стремился понять, как в обычных домах, семьях рождаются такие странные, талантливые, неординарные люди? Жилище Якова на Шаболовке (в Москве), дом Екатерины Миловидовой (настоящее имя Клары Милич) в Казани, видимо, были сродни купеческому дому семейства Кадминых в Калуге, где и появилась на свет непокорная, одарённая Е. П. Кадмина.

Иногда, и это тоже поддерживает композиционный ритм, писатель позволяет читателю немного «отдохнуть» и использует приём *задержания*, о котором говорилось выше. Комический эффект от соединения «низших» и «высших» сфер создаётся в XV главке, когда читатель вместе с героями уже поверил в мистику, так как мёртвая Клара Милич посетила Аратова («чьи-то пальцы пробежали лёгкими арпеджиями по клавишам рояля»). Повествователь прерывает «фантастический текст» («задерживает» его), и вместо Клары Милич (Якову уже виделся венок из алых цветов) появилась тётушка Платонида «в ночном чепце с большим красным бантом» [Тургенев 1978: т. 8, с. 398]. Интересно то, что не только читатель, но и герой на какое-то время смогли усомниться в существовании ирреального. Сам Аратов, полностью поддавшийся мистическому настроению, при виде тётушки рассмеялся, так как Платоша в чепце и ночной блузе вернула его в иное измерение, и «всё то таинственное, что его окружало, что давило его, – все эти чары разлетелись разом» [Там же: с. 398]. Напомним, что данная сцена может быть навеяна фольклорными (или гоголевскими) моделями – нечистая сила теряет свои чары после третьих петухов. Автор даже отчасти «обнажает приём» (В. Б. Шкловский) и продлевает рассказ о торжестве обыденного: «А за обедом, сидя перед Платошей, он вдруг вспомнил её полуночное появление <...>, всю эту смешную фигуру, от которой, как от свистка машиниста в фантастическом балете, все его видения рассыпались прахом» [Там же: с. 400].

В рассматриваемой повести «ритм композиции» определяется не только заявленным способом, но и настроением главного героя: его состояние меняется в зависимости от отношения к Кларе. Благодаря этому создаётся другой, глубинный психологический уровень, так как Аратов то испытывает непреодолимое «влечение» (поддерживаемое мистикой), то «отвращение» (обусловленное здравым смыслом, стремлением к самосохранению). Яков может не одобрять поступки Клары: в какой-то момент он назвал её «актёркой» («заигралась», перешла грань дозволенного здравым смыслом), даже саму кончину девушки он расценил как «фразистую», то есть наигранную, театральную, вызывающую. Но рядом другие мысли и эмоции: «Стало быть, мне придётся умереть, чтобы быть вместе с нею? <...> Ну так что же? Умереть – так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько» [Там же: с. 405].

Композиционный ритм вносит существенные коррективы в структуру хронотопа повести: образы времени и пространства развиваются то в локусах бытописательных, то в мистических. «Клара Милич...» начинается с описания конкретных топосов и с указания на определённое («реальное») время: события разворачиваются в старой столице (Москва), в 1876 году, на Шаболовке, да ещё и в небольшом домишке – типичном для этой улицы жилище небогатых горожан. Но ситуация меняется как только появляется слово «препарат», указывающее на учёность «старика Аратова» – химика, ботаника, изготовителя «металлических порошков», мистика, алхимика и пр. Отец Якова считает себя равным средневековому Парацельсию (1493 – 1541), который, как известно, сопоставлял себя с античным Цельсием. Парацельсий жил в Швейцарии, Цельсий – в Древнем Риме, и эти топонимы, конечно, обогащают и расширяют уютный московский хронотоп.

«Старик Аратов» уверяет всех, что он потомок Брюса, таким образом вспоминаются времена Петра I и объясняется имя главного героя – Яков. Не забыты и современные автору повести события, например, строительство Храма Христа Спасителя (закончено в 1883 году). Такие топонимы, как Тверской бульвар, Шаболовка, Остоженка, приближают читателя к частной жизни персонажей и

создают атмосферу реальности. На Тверском бульваре встретились Клара и Яков, в одном из домов Остоженки состоялся концерт, на котором выступала Милич. В «достоверность» этого концерта читатель верит, так как его участницами вполне могли быть и Е. П. Кадмина, и Полина Виардо. По воле Тургенева, героиня повести исполнила романс П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданий жажду...». «Как известно, этот романс Чайковского любила исполнять Полина Виардо. В частности, она исполнила его на литературно-музыкальном утре 15 / 27 февраля 1875 года. Оно проводилось в связи с учреждением русской (в дальнейшем – «Тургеневской») библиотеки в Париже. Об этом мероприятии сохранились сведения в ряде воспоминаний и даже в агентурной записке III отделения. Г. А. Лопатин вспоминал: “Литературное утро состоялось. Оно проходило в доме Виардо. Madame Виардо вышла петь <...> Она была старухой. Но когда она произносила “Я стражду”, меня мороз подирал по коже, мурашки бегали по спине. Сколько она вкладывала экспрессии”» [Топоров 1998: с. 97], – читаем в книге В. Н. Топорова.

В ироническом контексте в повести упоминается Нижний Новгород. Повествователь (как видно, большой гурман и светский человек), говоря об ужине после концерта, сообщает (с помощью «некосвенно прямой речи», со слов Купфера), что «подавали шампанское». Затем уже сам повествователь заключает: «нижегородского изделия, заметим в скобках» [Тургенев 1978: т. 8, с. 361]. Использование глагола в I лице и единственном числе даёт возможность понять, что это слова повествователя, а не персонажа (Купфера).

В повести упоминаются такие российские топонимы, как Казань (в этом городе жила Милич, туда Яков отправился после её кончины и по её настойчивой просьбе), Ярославль (туда поехали грузинская княгиня и персонаж по фамилии Купфер).

В мистической повести мистических топосов нет, так как даже мёртвая Клара появляется в реальном доме Якова, в его личном кабинете, где находятся различные приборы. Один из них – стереоскоп – позволил герою объемно рассмотреть портрет умершей Клары, и таким образом намечается связь с миром

«иным». Здесь автор воспользовался приёмом экфрасиса, «в основе которого лежит осмысление соотношения между искусством и действительностью» [Автухович 2016: с. 37]. Описание портрета в данном литературном тексте сводится к тому, что герой разочарован «тусклым», невыразительным образом Клары, не отражающим её энергию и воздействие на него даже «после смерти». Однако время для столь странных свиданий с умершей женщиной выбрано с учётом как фольклорных, так и литературных традиций – ночное. Что касается вполне реалистических (изображённых как реальные) топосов, то напомним, что в пушкинской «Пиковой даме» и гоголевском «Вие» они также обыденные – дом, церковь, изба. Фантастические фрагменты на этом фоне выглядят тем более контрастно.

Хронотоп рассматриваемой повести расширен и благодаря введению обширного «культурного текста»: литературного, музыкального, театрального. Автор объясняет это тем, что некая «грузинская княгиня» была большой ценительницей музыки, любительницей литературы, знала многих актёров, живописцев, покровительствовала им.

В повести выстраивается (параллельно основной, заявленной в заглавии настоящей работы) парадигма *реальный быт – искусство – фантастика*, и читатель имеет возможность предположить авторское сопоставление певиц (действительно существовавших и вымышленных): Е. П. Кадминой, Клары Милич и Полины Виардо. Благодаря этому образ музыки играет роль проводника между двумя мирами. При этом повествователь может и саркастически оценить мастерство (недостаточное) исполнителей: «заезжий артист... начал валять фантазию Листа на вагнеровские темы»; «фортепианист... пробарабанил ту же листовскую фантазию» [Тургенев 1978: т. 8, с. 361, 365].

Многочисленные литературные цитаты также имеют большое значение в анализируемом произведении, так как они раскрывают авторские эстетические стратегии и корректируют ассоциации читателя. О мистике не даст забыть упоминание о Н. В. Гоголе – один из персонажей читает отрывок («сцену») из его повести. Известно, что Е. П. Кадмина решила уйти из жизни, когда играла роль в

исторической драме «Василиса Мелентьева». Видимо, именно поэтому Тургеневым упоминаются «Груня» А. Н. Островского, а также его комедии.

В тургеневской повести просматривается и «онегинский» фон, так как Клара Милич на концерте прочитала «Письмо Татьяны», что, безусловно, является определённым сигналом читателю. Клара Милич написала Якову письмо, он же её (подобно пушкинскому герою) холодно отчитывает и называет «странным недоразумением» обращение к нему, саму попытку общения и сближения. Далее повторяется модель отношений Татьяны и Евгения Онегина с той разницей, что Аратов полюбил уже мёртвую Клару, которая продолжала испытывать к нему страсть. Как видно, пушкинский сюжет получил мистическое развитие.

Большой знаток западноевропейской литературы, её популяризатор, И. С. Тургенев не преминул ввести в своё произведение цитаты и аллюзии на романы В. Скотта (например, «Сент-Ронанские воды», 1823), а вкупе с этим привести стихотворение о Кларе Мобрай. Это стихотворение было создано поэтом В. И. Красовым (1810 – 1854) после прочтения указанного романа В. Скотта, а Яков был удивлён и потрясён созвучием имён (Клара Милич – Клара Мобрай). И. С. Тургенев процитировал созвучные настроению его повести произведения А. Мицкевича («Я буду любить тебя до скончания века... и по скончании века...»), Ф. Шиллера («И мёртвые будут жить...»), упомянул шекспировскую трагедию («Таким поцелуем... и Ромео с Джульеттой не менялись»).

Глубину и святость придают повести библейские цитаты: «Большее сея любви никто же имеет, да кто душу свою положит за други своя» (Евангелие от Иоанна). Так как в «Кларе Милич...» *смерть* и *любовь* постоянно вместе, то приводится финальная фраза из Огласительного Слова Иоанна Златоуста (он повествует о сошествии Христа в ад, победе его над самой смертью): «Смерть, где жало твоё?».

И. С. Тургенев повторяет многочисленные литературные модели фантастических «видений» и «явлений» таинственных женщин, что можно встретить в произведениях писателей-романтиков. Например, в гофмановском «Дон-Жуане» сходным образом перед рассказчиком предстаёт донна Анна:

«Несколько раз я как будто ощущал позади лёгкое тёплое дыхание и улавливал шелест шёлкового платья, что говорило о присутствии в ложе женщины... Нет, словами не выразить моего изумления... Как это может быть, что вы здесь?» [Гофман 1962: т. 1, с. 67].

Интертекстуальный анализ показал, что И. С. Тургенев, с одной стороны, цитируя художественные произведения, упоминая имена поэтов, композиторов, драматургов, подчёркивает, что его повесть – явление искусства, и её персонажи – плод фантазии автора. С другой стороны, автобиографическая природа повести несомненна, поэтому в ней отразились раздумья пожилого уже писателя о своей судьбе, любви – всепобеждающей и во многом необъяснимой (а также часто непонятной для окружающих: родственников, друзей, знакомых). В любом случае многочисленные музыкальные и литературные цитаты помогают творцу решать как частные, интимные, глубоко личные проблемы, так и позволяют вписать «Клару Милич...» в «текст любви» мировой литературы.

* * *

И. С. Тургенев создал произведение, где, как уже отмечалось, сошлись фантастика, реализм, факты биографий, и два последних элемента «высвечивают» и утверждают первый. В. Б. Шкловский, анализируя «Записки охотника», заметил, что «сюжет рассказа “Ермолай и мельничиха” слагается <...> из тройного восприятия факта, в нём описанного» [Шкловский 1953: с. 182]. Эта же манера отчасти сохраняется и в «Кларе Милич...»: есть мнение вечно спешащего Купфера (он полагал, что героиня *неизвестно отчего отравилась*), знавшего Клару, есть мнение и ощущения Якова, а также переданы переживания тётки Платониды, находившейся в непосредственной близости от мистических явлений, но не понявшей их.

Объективная («многоступенчатая») картина восприятия и повествования придаёт некую *объективность* и мистическим явлениям – читатель вынужден им поверить несмотря на «нейтральность» повествователя, не настаивающего на этом.

Из различных мнений, ощущений, переживаний персонажей складывается общий вывод о том, что тургеневский «любящий герой прекрасен, духовно

окрылён, но чем выше взлетает он на крыльях любви, тем ближе трагическая развязка и – падение. Любовь, по Тургеневу, трагична, потому что перед её стихийной властью беззащитен как слабый, так и сильный человек» [История русской литературы XIX века: Вторая половина 1987: с. 60].

2.2. Историческая и социальная составляющие очерка Н. С. Лескова

«Театральный характер»: особенности эстетической рефлексии художника

В газете «Театральный мирок» (1884) выходит «Театральный характер» Н. С. Лескова, созданный под впечатлением и поступка Е. П. Кадминой, и повести И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)».

Комментаторы лесковского произведения (назовем его очерком, так как в нем действительно присутствуют реальные факты, которые «адекватны бытию» [Фоминых 1987: с. 12]) отмечали, что писатель отразил в нем свои личные (автобиографические) впечатления. Например, можно узнать о знаменитом в своё время театре графа Каменского, который «с 1822 г. жил в Орле, имел собственный театр и труппу актёров из крепостных людей, отличался своеволием и жестокостью» [Лесков 1989: с. 503]. Упоминает Лесков и о своей родственнице – тётке. В Комментариях к изданию «Театрального характера» читаем следующее: «Наталья Петровна Страхова, урожд. Алфёрова (1803 – 1879). После смерти М. А. Страхова вышла замуж за гусара Елисаветградского полка Луциана Ильича Константинова. Видимо, описанные события относятся к 1840 г. и являются детскими воспоминаниями писателя» [Там же]. Данная информация проясняет образ «князя Пострела», возлюбленного главной героини.

Как видно, в рассматриваемом произведении Лесков «вспоминал» о родной тётке, также в очерке приводятся сведения о жестокости крепостников, о трагической судьбе реальной актрисы, что позволяет размышлять о «самообосновании», «самоопределении» творческой личности [Тюпа, Бак 1988: с. 4, 5], то есть о природе *эстетической и социальной рефлексии* художника, постигающейся при рассмотрении манеры повествования, хронотопа, системы персонажей и всей сюжетно-композиционной системы очерка в целом.

В данном очерке, как и всегда у Лескова, важнейшую роль играет *рассказчик* и создаваемая с помощью его образа *субъектная* сфера. Один из самых глубоких исследователей лесковского творчества – Б. М. Эйхенбаум – в свое время отметил, что «вопрос о повествовательной форме может иметь значение исходного пункта для построения теории прозы» [Эйхенбаум 1987: с. 409].

Б. М. Эйхенбаум, анализируя творчество Н. С. Лескова, утверждал, что существует два типа повествовательной прозы. Первый вариант: рассказчик (вполне возможно, что выражая точку зрения автора) «обращает свою речь к слушателю». И в этом случае акт «рассказывания» будет важнейшим фактором формы произведения. Второй вариант предполагает внимание к диалогам героев, «а повествовательная часть сводится к комментарию <...>, т. е. в сущности играет роль ремарки» [Эйхенбаум 1987: с. 409]. Далее Б. М. Эйхенбаум цитирует самого Лескова: «...от себя самого я говорю языком старинных сказов и церковно-народным в чисто литературной речи» [Там же: с. 414]. «Эти слова Лескова показывают, что диалог был для него не сценической, а повествовательной формой – приемом рассказывания и речевой характеристики» [Там же: с. 415], – продолжил исследователь. Было также добавлено, что Лесков часто вводит «специального рассказчика, которому поручается повествование», и «реальность рассказчика <...> подчеркивается» [Там же: с. 416].

Б. М. Эйхенбаум характеризовал повествовательную манеру Лескова в целом, не касаясь рассматриваемого нами произведения, однако все, процитированное выше, имеет отношение к «Театральному характеру».

Действительно, повествование о трагических событиях ведётся очень спокойно и размеренно, создаётся впечатление, что носитель *слова* пытается сдерживать свои эмоции, быть эпически объективным. Такая манера напоминает «язык старинных сказов»: «Как слабый свет отдалённого огонька из тумана, мерцает у меня смутное воспоминание о девушке, о которой я много слышал в моём детстве» [Лесков 1989: с. 384]. Вспоминается и потрясшее творческую интеллигенцию реальное событие, которое также передаётся языком «церковно-народным в чисто литературной речи»: «Вдохновенный, глубокий и очерченный

нравственный облик покойной Кадминой есть тот тип новой сценической эпохи» [Там же]. То, что в художественном произведении говорится о действительно существовавшей, знаменитой, не забытой современниками Е. П. Кадминой, позволяет читателю безоговорочно верить рассказчику-повествователю (будем его, вслед за Лесковым, также называть и записчиком, и сказителем). Своеобразие лесковского повествования в «Театральном характере» состоит в том, что субъект речи не участвует в описанных событиях, и рассказ (в основном) ведётся в третьем лице. В таком случае считается, что информация передаётся повествователем, «не выявленным, не названным, растворённым в тексте» [Корман 1978: с. 33]. При этом, как уже было отмечено, в тексте явно присутствуют и автобиографические фрагменты, в которых превалирует «я-повествование», то есть в первом лице. Такая форма соответствует термину «рассказчик», который «выявлен» [Там же], то есть является участником событий. Соединение повествователя и рассказчика в одном произведении, на наш взгляд, напоминает *сказание*, о котором идёт речь в пушкинском «Борисе Годунове»: «Ещё одно последнее сказанье – и летопись окончена моя...». Чередование субъективно («Исполнен долг, завещанный от бога / Мне грешному...») – в том же «Борисе Годунове») и объективно (документально) переданных фрагментов, их неравнодушное освещение, обрамлённое лесковским словом изографа, безусловно, отсылает читателя к стилю летописи.

В рассматриваемом прозаическом произведении изображены весьма напряженные (драматические) отношения, что и повлекло за собой использование диалогов, которые в «Театральном характере» «на редкость лапидарны» [Борисова 2018 (б): с. 165], например: «Нет, не он. – Благодарю его и... скажите ему, что я счастлива этим. – Но он... я уверяю вас... не будет против... – Ни слова больше, княгиня» [Лесков 1989: с. 405]. Как видно, диалог влюблённой в «князя Пострела» Пиамы и его матери (пытающейся разрушить их союз) очень краток, но в нём раскрыт характер двух волевых, сражающихся женщин очень полно. Накал страстей нейтрализуется словом рассказчика-повествователя (сказителя), центральной фигуры субъектной сферы произведения.

Лесковский «сказитель» (именно в «Театральном характере»), передавая «слово» персонажа, может делать «сюжетное предсказание», например, замечание Солитера (отца Пиамы), переданное в форме несобственно-прямой речи, предопределяет сюжетно значимую дружбу падчерицы и мачехи: «Ну, так и есть: они уже взялись за руку. Теперь того и жди, что пойдет представление пуще прежнего» [Лесков 1989: с. 389]. В *слове* других персонажей, например, юной Пиамы, также содержится указание на дальнейшее развитие событий: «И никогда не дам вас обидеть» [Там же].

Главная функция лесковского «сказителя» в данном случае – исследовать «театральный характер», поэтому и в словах персонажей часто можно встретить выражение «представлять»: «Вы умеете представляться, что ничего не боитесь?» [Там же].

«Сказитель» является и социологом, и статистом, и психологом, который выстраивает причинно-следственные связи, формирующие характеры людей, объясняет их детерминированность современной средой. Вот как описывается Поленька, вторая жена Солитера и мачеха Пиамы: «Ровный немецкий характер при очень доброй, живой и впечатлительной натуре, облагороженный воспитанием, которое Поленька усвоила от французской гувернантки, делали жизнь с этой женщиной в высшей степени приятною» [Лесков 1989: с. 389]. Кто испытывал (или мог бы испытывать) эти *приятные* ощущения, «сказитель» не уточняет. Видимо, это не относится к отвратительному, примитивному, злему, вечно пьяному Солитеру, который никак не мог оценить душевные качества жены. Скорее всего, речь идет о маленькой падчерице (Пиаме) и о самом «сказителе», который (в случае знакомства с Поленькой) непременно дорожил бы этой женщиной и сочувствовал бы ее тяжелой доле.

Анализируя лесковский стиль, манеру повествования, Д. С. Лихачев отмечал, что *язык* произведений этого писателя часто служит в качестве «литературной интриги». «Словечки» и «термины» Лескова «иногда интригуют» [Лихачев 1988: с. 16] *воспринимающую* сторону, то есть читателя, и это происходит между какими-то значимыми отрезками сюжетно-композиционной системы. Исследователь в

данном случае рассматривает собственно *сказ* Лескова, то есть «такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика» [Эйхенбаум 1987: с. 413]. В «Театральном характере», как уже отмечалось, присутствует повествование как сказовое, так и «литературное» («церковно-народное»), однако приведенное замечание Д. С. Лихачева чрезвычайно важно в том смысле, что читатель узнает «термины», «загадочные определения», «странные прозвища» раньше, чем получает событийный *материал*. Данная информация «придаёт дополнительный интерес главной интриге» [Лихачев 1988: с. 16]. Например, читатель сначала узнает, что отца Пиамы зовут «Солитер» (он сам постоянно об этом напоминает), и это намек на то, что данный человек выполняет функции паразитов: питается *соками* «хозяина», получает всё ценой минимальных усилий. Если *солитер* – это та часть сравнения, которая несет в себе известную информацию (обозначим ее «В»), то сам персонаж («А») должен быть неприятен и вреден, как и упомянутый представитель гельминтов. Такова структура любого сравнения. И лишь через несколько страниц читатель узнает, что Николай Матвеич (он же Солитер) существовал весьма безбедно, выполняя роль управляющего именьями: «Тогда редкий помещичий дом обходился без такого человека в городе» [Лесков 1989: с. 385]. Данные «услуги» хорошо оплачивались деньгами, продуктами (битая птица, «две туши свинины», творог, масло, мука), а также «независимо от всего этого правителю комиссий давалась для услуг крестьянская девка» [Там же]. Однако до получения этой информации у читателя уже сложилось впечатление об этом бессовестном семейном деспоте, пьянице и грубияне – Солитере.

Отметим, что «сказитель» в очерке предстаёт не только как реальная фигура, передающая «разговоры, споры в различных компаниях и семьях». Он обобщает свои наблюдения и способен познакомить читателей с «огромной, семейной и “разговаривающей Россией”» [Лихачев 1988: с. 20]. Всезнающий сказитель раскрывает типичные черты современных ему характеров: «Словом, искусники, способные “представлять” такие сценические кунштики, очень редки <...>, а та, о

которой я говорю, имела от природы большой <...> дар к “представлению” и погибла, как часто водится на Руси, даже не развернув своих сил и не блеснув прекрасными дарованиями» [Лесков 1989: с. 390]. Лесков в данном фрагменте вслед за другими писателями, сочувствующими людям искусства, показывает общую трагедию российских талантов (например, актрис), задавленных косной средой. Однако по законам композиции жанра очерка, чередующего обобщения и конкретные примеры, размышления о страданиях большинства «искусников» готовят трагический поворот судьбы Пиамы. Талант и благополучие, по мнению автора, несовместимы.

В другом фрагменте представлены нравы офицерской среды, где вращается ещё один центральный персонаж – возлюбленный Пиамы: «Происшествие было в тогдашнем немножко романическом, немножко скандальном тоне» [Лесков 1989: с. 397]. Так как репутация князя Пострела была всем хорошо известна («слыл отчаянным ухарцем»), то никто не сомневался в том, что привезённая им красавица Пиама состояла с ним в романтических отношениях. То, что девушка была актрисой, ещё больше уверило сплетников в следующем: «Пиама была его любовница» [Там же].

Доверительная манера, в которой «сказитель» беседует с читателем, указывает на «одно из правил Лескова-художника» – «писать мемуары» [Свительский 1981: 13], придавать произведению *документальный* характер. При этом «сказитель» балагурит, шутит, иронизирует (опять же доверительно), ибо он «не перестает быть сочинителем, “выдумщиком”» [Там же: с. 14]. Соединение «мемуара» и художественного слова несколько успокаивает читателя, сглаживает впечатление от тех страданий, которые выпали на долю несчастных героев. С одной стороны, рассматриваемому очерку предпослан «трагический» эпитафия (несколько искаженный) из некрасовского стихотворения «В больнице» («Век жертв очистительных просит...»). С другой стороны, читатель не успевает «испугаться», так как «сказитель» *скороговоркой* сообщает (не сгущая краски), что князь Пострел «еще раз поцеловал ее руку и к вечеру умер, а ее не видали всю ночь и утром нашли мертвой» [Лесков 1989: с. 406]. Осознавая некую литературность и

даже театральность данного фрагмента, Лесков «обнажает прием» и добавляет: «Она сдержала свое слово и, как говорили, “театрально застрелилась” на той самой садовой скамейке, где они чаще всего сидели вместе и где поклялись никогда не оставлять друг друга».

«Записчик» иногда позволяет себе иронизировать, что также смягчает трагизм ситуации, например: «... и поклялись принадлежать друг другу <...>. Клятвы тогда были в большом употреблении <...>. Был ли при этом пущен и “огнем спаянный поцелуй”, я не знаю, но возможно, что и был» [Лесков 1989: с. 401].

Как видно, в анализируемом очерке реальный случай (именно такой лежит в основе фабулы) соединяется с «артистически разыгранным словом», что указывает на «способность искусства восполнять действительность, добавлять в нее недостающее, воплощать мечту» [Свительский 1981: с. 23]. Что касается взаимного *восполнения* жизни и искусства, то анализируемые нами в данной работе произведения представляют именно эту модель, и история актрисы Е. П. Кадминой оказалась в данном случае идеальным поводом.

Учитывая провидческое замечание Б. М. Эйхенбаума о том, что «повествовательная форма» – это «исходный пункт» в изучении художественной прозы (напомним, что именно с этого утверждения ученый начал свою статью о Лескове), рассмотрим *сюжетно-композиционную систему* лесковского произведения.

Ни один исследователь творчества этого писателя не обошел вниманием его манеру повествования. Более того, литературоведы утверждают, что лесковское *слово* наделено (в большей степени, нежели у других писателей) и структурообразующими функциями, то есть определяет и фабульно-сюжетные отношения (*внешние* и *внутренние* события, их очередность), и саму сюжетно-композиционную систему (в которой развиваются характеры и конфликт произведения – от экспозиции до развязки). Д. С. Лихачев отмечал, что удивительное лесковское *слово* определяет не только стиль, оно не только прием «балагурства».

Действительно, даже в «Театральном характере», где нет ярко выраженных контаминаций (как, например, знаменитые соединения слов в «Левше»: «Твердиземное море», «нимфозория» и пр.), стилистический аспект влияет на развитие сюжета: может ускорить или замедлить процесс. Так, рассказывая о том, что юной героине (Пиаме) предложили срочно освоить роль Туанеты, потому что некая молодая особа не может выйти на сцену, сказитель отходит от фабулы очерка. *Скороговоркой* сообщается достаточно грустная история, избличающая дикие нравы российских театральных и околотеатральных кругов. Краткая «вставная новелла» гласит о том, что могло бы стать основой полноценной повести: «молодую девушку, которая должна была играть роль служанки Туанеты, влюблённый в эту актрису ревнивый помещик поласкал по лицу перчаткой, которая была обмочена в довольно крепкий раствор ляписа» [Лесков 1989: с. 392]. Разумеется, ляпис («адский камень»), используемый для прижигания небольших ранок, в данном случае вызвал сильный ожог, и лицо девушки, конечно, было обезображено. По отношению к фабуле (цепь основных событий, объединённых причинно-следственными связями) всего очерка данная вставная история является *чужой*, значимой лишь потому, что Пиаме получила возможность выйти на сцену и прославиться. Сюжет же (события, абстрагированные от фабулы, расположенные по воле автора с учётом художественной логики) обогатился многими значимыми подробностями: на лексическом уровне – «поласкал» перчаткой (горькая ирония), вымоченной в едком растворе; на событийном – данное происшествие могло быть проекцией на судьбу Пиамы.

Далее кратко представлена нравоописательная информация: как благодарили актрис. Пиаму одарили серьгами («с мелкой бирюзой»), а также золотым червонцем, «который тогда ходил в обращении по два с полтиной» [Лесков 1989: с. 392]. Данные достаточно приятные детали (видимо, порадовавшие девушку) не замедлили ход сюжета, хотя в дальнейшем Пиаме снова столкнётся с подобными «дарами», которые принесут ей и разочарование, и унижение. Однако автор очень подробно описал то, что осталось за пределами роли Туанеты и театральных событий: Солитёра долго уговаривали отпустить Пиаму в театр, потом разрешили

ему ехать с ней вместе, наконец, пришли к компромиссу, и отец юной актрисы удовлетворился тем, что напился (у парикмахеров!). Такой нестабильный ритм (ускорение – замедление) можно объяснить и тем, что Пиама встречает на своём пути больше препятствий, нежели помощи и благодарности. Можно также предположить, что автор хотел акцентировать незавершённость, несформированность «театрального характера» актрисы, складывавшегося под воздействием противоположных факторов.

После отъезда (бегства) Пиамы, связавшей свою судьбу со сценой, уже не столь важны оставшиеся дома персонажи: вскользь сообщается о том, что у Поленьки родилась девочка-инвалид, а сам Солитер умер. Столь неожиданная и странная деталь – больной ребенок – видимо, должна указать на нездоровый характер оставленной Пиамой среды и на продолжение несчастий Поленьки-мачехи, во всем помогавшей падчерице.

Можно добавить, что, описывая ранее венчание Полины и Солитера, «записчик» не остановился на самом ритуале. Ему важнее было подробно описать убогий наряд невесты: короткое платье, безобразный венок и «роскошные плечи» Поленьки, выданной замуж за Солитера помещицей-«благодетельницей». Такие, казалось бы, *косвенные* детали, уводящие повествование в сторону, на самом деле создают глубокий подтекст, содержат порой гораздо большую информацию, чем «прямое» слово.

Мы уже приводили замечание Д. С. Лихачева о том, что Лесков умел «интриговать» читателя «на промежуточных этапах развития сюжета» [Лихачев 1988: с. 16]. В данном случае речь идет не о «задержании» и «ускорении» сюжетно-композиционной системы, а об авторских *намёках* на то, что события могли бы развиваться совершенно иными путями. Вследствие этого иными были бы и судьбы героев. Например, описывая тяжелое положение актрис той эпохи, жестокие театральные и околотеатральные нравы, бедность и бесправие всех актеров, автор, казалось бы, готовит читателя к «падению» Пиамы (она выступала под псевдонимом Красина), которая готова на всё, чтобы стать актрисой. Сообщается даже, что «Пиама была уже усмирена <...> печальной

действительностью провинциальной актрисы» [Лесков 1989: с. 392]. До этого рассказывалось об «Иродах» – богатых господах, желавших иметь «на содержании» красивых молодых актрис.

Читатель вправе подумать, что и Пиама была сломлена собственной бедностью и натиском неких «иродов», которые часто «склонны были карать содержателя за недоступность актрисы, нередко прямо без зазора говорили этим господам: Да ты, братец, ее заставь...» [Лесков 1989: с. 396] («содержатель» здесь – содержатель театра). Однако о многочисленных страдальцах лесковских произведений было сказано, что их отмечает не только «безмерность переносимых страданий» [Свительский 1981: с. 7]. Персонажи (та же Пиама) «и подчиняются обстоятельствам», и «тягаются с ними» [Там же: 8]. Действительно, Пиама (в отличие от салтыковских актрис-племянниц Иудушки Головлева) не сломлена: «У Пиамы, конечно, не было недостатка в Иродах, но в три года своей сценической карьеры она еще не сделалась ничьей Иродиадой [Лесков 1989: с. 395]. Однако такое положение дел вовсе не прибавило ей уважения обывателей, и злобные, ограниченные, завистливые люди ещё больше ненавидели актрису за проявление сильного («театрального») характера. Бескорыстие и чистота девушки также были поставлены ей «в укоризну».

Что касается фабулы – «первоначальной обработки» событий реальной жизни – то здесь история Е. П. Кадминой хотя лишь *проглядывает* сквозь злосключения Пиамы, но имеет большое значение. Трагическая судьба конкретного человека совпала с устремлениями Лескова к «факту», изображению правды жизни, а также с его стратегиями, направленными на обобщение и типизацию посредством «ощутимого слова».

Справедливо отмечалось, что «основными средствами лесковского “художества” стали “дивная история”, повествование о любопытном случае, смыкающиеся с притчей или анекдотом, и разговорное, адресованное слушателю, артистически разыгранное слово (“слог”))» [Свительский 1981: с. 16]. «История» и «случай» – это фабульная основа сюжетно-композиционной системы как «Театрального характера», так и других произведений Н. С. Лескова. Упомянутые

«история» и «случай» в данной ситуации интерферируют с такими «пражанрами» (то есть древними жанрами), как *анекдот* и *притча*, содержащими определенную мораль и «поучение».

В основе анализируемого очерка лежит «случай» Е. П. Кадминой (он стал основным стимулом для создания произведения), но, по словам Б. М. Эйхенбаума, «сама фабула полна недостаточности и противоречий» [Эйхенбаум 1987: с. 419]. Лесков, отсекая «ненужное», несоответствующее его творческим стратегиям, совершенно исключил из своего произведения сведения о необыкновенной болезненной нервозности Е. П. Кадминой, о неуживчивости ее натуры и пр. Художника интересовало другое: невероятная преданность театру, искусству, желание играть роли вопреки всем трудностям и препятствиям, наконец, судьба таланта на Руси, происхождение «самородных источников национальной жизни» [Горелов 1988: с. 42]. Неслучайно Лесков отмечал, что «дар» на Руси часто гибнет, «не развернувши своих сил» [Лесков 1989: с. 390].

Б. М. Эйхенбаум напоминал, что Лесков-новатор считал форму классического романа «неестественной», так как фабула в нем «закручена». В жизни, по Лескову, все иначе, как «свивающаяся со скалки хартия» [Эйхенбаум 1987: с. 414], поэтому этот писатель события не «закругляет», а «развивает», и здесь структурно значимым становится «ощутимое слово» *реального* рассказчика (чья «реальность <...> подчеркивается» [Там же: с. 416]).

Опора на факт (как на основу фабулы), но в то же время недоверие фабуле («противоречивой»), по Эйхенбауму, и стали причиной обращения Лескова к сказовой форме повествования, так как «сказом выдвигаются на первый план те элементы, которые естественно отступают на второй план в фабульных жанрах, или в жанрах описательно-изобразительных – интонация, семантика (“народная этимология” и каламбур), лексика и пр.» [Эйхенбаум 1989: с. 418]. «Бытовая причастность к рассказываемому» [Федь 1988: с. 26], наличие «сказителя»-мемуариста (он «вспоминает», размышляет, обобщает) позволяют носителю речи в «Театральном характере» обращаться с фабулой достаточно «вольно» – делать отступления, шутить, иронизировать. Фабула в рассматриваемом очерке,

безусловно, предоставляет трагедийный материал. Лесков, как и другие писатели (Н. А. Некрасов, А. Н. Островский), «заступается» за погибшую актрису – поэтическую натуру, за всех людей искусства, подчеркивает их беззащитность, но и силу, питаемую их же дарованием, мастерством. Прозаики, драматурги, поэты, композиторы увидели в Е. П. Кадминой образ оскорбленного художника, устремленного «к высшему нравственному идеалу» [Горелов 1988: 42]. Пиама, отдаленно напоминающая Е. П. Кадмину, пополняет ряды лесковских «самородков», «праведников», погубленных, но не сломленных жизнью в отличие от людей, «духовно искалеченных социальной средой» [Горячкина 1988: с. 67], например, разнообразных «благодетелей», «иродов», гротескового Солитера (соединение человека и червя-паразита).

Если говорить о сюжетно-композиционной системе анализируемого произведения в целом, то надо отметить, что «Театральный характер» состоит из небольших главок. Первую можно считать *прологом*, где сообщается о детских воспоминаниях «записчика» (носителя слова); во второй (ее можно определить как *экспозиция*) рассказывается о былых страданиях актрис, о неуважении к их труду со стороны обывателей. В третьей главке, наконец, появляется маленькая девочка Пиама, и это будет *завязкой* произведения, так как ребенок с раннего детства проявлял непреклонный «театральный характер». В III главке представлена мачеха Пиамы – Поленька, научившая девочку читать по-французски произведения классиков. В VII главке мы узнаем, что Пиама решила стать артисткой, в VIII девушка дебютировала в роли Туанеты, затем бежала из дома и поступила в театральную труппу (главка IX).

Если героиней является молодая красавица, то непременно должен появиться некий «князь Пострел», что и случилось в X главке. Затем последовала дуэль (главка XI), ухаживание за больным «Пострелом» (XII), вмешательство матери князя (главки XII–XIV), отъезд Пиамы к мачехе и ее желание снова поступить в какую-либо труппу.

Читатель ждет, что Пиама, верная своему решению, ведомая своим талантом, снова станет артисткой и забудет «князя Пострела», но «сказитель» разворачивает

сюжет (который развивается *параболически*: героиня снова и снова возвращается в определенный локус – в дом своего отца) в иное русло: «но между тем судьба готовила этому иную развязку» [Лесков 1989: с. 402]. Подобно тому, как Е. П. Кадмина соединила в своем трагическом финале искусство и жизнь (отравилась в театре, во время спектакля), Пиама проявила свой «театральный характер» в жизни, и *кульминацией* стало то, что «князь Пострел», обнаружив исчезновение оскорбленной его матерью Пиамы, застрелился. Далее (в духе шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта») Пиама, возвратившись к нему, тоже покончила с собой: «Она сдержала свое слово и, как говорили, “театрально застрелилась” на той самой садовой скамейке, где они чаще всего сидели вместе и где поклялись никогда не оставлять друг друга» [Лесков 1989: с. 406].

Над «театральностью», некоторой искусственностью событий, связанных с российскими Ромео и Джульеттой (что навеивается фавулой), стоит лесковское «ощутимое слово» (Б. М. Эйхенбаум), которое подчеркивает «силу души и чистоты нрава» [Лесков 1989: с. 407]. Образы «девственной постельки» артистки Пиамы, заключение патологоанатома («прозектора») о ее «невинности» противостоят всем «браслетам», «кошелькам с золотом», «шалям», «кадкам творогу», «индейкам» и пр. Лескову важна сила и цельность характера Пиамы, который проявляется и на театральных подмостках, и в заступничестве за мать, за мачеху, в любви к «князю Пострелу», в самом самоубийстве.

Очевидно, что *фавула* («основные» события, расположенные в хронологической последовательности) выступает как основа для авторских рассуждений о нравственности, о «безмерности переносимых страданий» [Свительский 1981: с. 7], о несчастьях, которые неожиданно настигают человека, и о «невосполнимых утратах» [Там же: с. 18]. За саму же «нравственную азбуку» (по определению И. В. Столяровой) *отвечает*, разумеется, «слог», тот *орнамент*, который и составляет важнейший слой сюжета. Поскольку «сказитель» подчеркнуто регулирует движение сюжетных векторов (в данном произведении, как и в большинстве лесковских, не создается иллюзия саморазвития характеров и

конфликта), то он же активно формирует образы *хронотопа* – важнейшей составляющей сюжетно-композиционной системы.

«Записчик» расставляет акценты во временной и пространственной сферах произведения, например, сообщается, что история Пиамы якобы состоялась в 1830-е годы (в детстве мемуариста), и это, по словам «сказителя», были «темные» времена, в коих царили «дикие» нравы. Типичным представителем самодуров и «дикарей» был не только Солитер (избивавший своих близких), типичным было «средневековое» неуважение к актрисам, влачившим самое жалкое существование. «В домике, где приставали актрисы, ночью мазали дегтем ворота» [Лесков 1989: с. 383], – сообщает «сказитель» о нравах провинциальных «моралистов». Е. П. Кадмина совершила самоубийство на сцене в 1881 году, когда нравы все же несколько смягчились, и «неодолимое призвание» актрис стали ценить и даже уважать: «Вдохновительный, глубокий и очерченный нравственный облик покойной Кадминой есть тот тип новой сценической эпохи» [Лесков 1989: с. 384]. Позитивные изменения подтверждаются и общественным резонансом, последовавшим за харьковской «театральной трагедией».

Изображая дикие нравы и несправедливое, жестокое отношение к бедным актрисам, Лесков счел нужным *достоверно* показать эволюцию таланта и характера Пиамы во временных образах: «лет с пяти Пиама стала костюмироваться наподобие “королевы Женевьевы, покинутой в лесу”» [Лесков 1989: с. 386]. Далее сообщается, что семнадцатилетняя Пиама уже не сомневалась, что ей суждено стать артисткой.

Время, изображаемое автором, шло, Пиама выросла, ее характер формировался в борьбе с Солитером («Не смей обижать мою мать – или я сейчас брошусь в воду») и позднее – в дружбе с мачехой. Наконец, пришла пора выйти на сцену. Здесь автор прибегает к цитатам и реминисценциям, вводя известные топонимы и узнаваемые временные образы. В итоге создаётся картина постепенного, но весьма ощутимого наступления культуры и цивилизации на «тёмное» провинциальное царство: «Тогда не вся знать тянулась в Пальмиру – даже тяжело поднималась в Москву. <...> среди “степняков и медведей”, о которых

говорил в своем “Помещике” Тургенев, попадались и настоящие образованные дворяне: От образованных дворян / До степняков и медведей». От цитирования тургеневского текста автор переходит к изображению реальных людей, которые могли бы сыграть (или даже сыграли) положительную роль в судьбе Пиамы: «Орел видел у себя зимою Тютчева и Андрея Тимофеевича Болотова...» [Лесков 1989: с. 398].

Как видно, писатель отметил, что даже в те («дикие») времена интеллигентные люди могли повлиять на общество в целом, вызвать интерес к театру, определить характер отношения к людям искусства (уважение к актрисе). Одновременно с этим писатель даёт понять, насколько данная информация всё же условна и неконкретна: «Тютчев или Болотов свёл артистку с подмосток» [Там же: с. 400]. Позднее некий условный «седой хозяин» (может быть, Болотов) посетил тяжело больную Пиаму, попросил её (по выздоровлению) снова выступить в театре.

Упоминающиеся южная и северная столицы (Петербург, Москва), другие города (Орёл, Тула), известный учёный Болотов (агроном и ботаник), безусловно, придают очерку достоверность, создают реальный культурно-исторический фон. И. П. Видуэцкая так объясняет данный прием: «Даже в тех случаях, когда реальных прототипов не было, очевидно стремление писателя всеми зависящими от него средствами внушить читателю мысль о том, что изображенные в его произведении люди существовали в действительности. С этой целью Лесков использовал жанр так называемого псевдомемуара и “населял” свои произведения реальными историческими лицами, рядом с которыми и вымышленные герои приобретали большую убедительность и историческую достоверность» [Видуэцкая 1988: с. 88]. Именно поэтому рядом с вымышленным Левшой будут «жить» Александр I и генерал Платов, а рядом с рядовым Постниковым – Николай I, реальные высокопоставленные чиновники и военные.

В «Театральном характере» пространственно-временные рамки существенно раздвигает интертекст, который поддерживает «культурный текст» произведения. Выше упоминалось, что юная Пиама играла роль Туанеты, персонажа комедии Ж.-

Б. Мольера «Мнимый больной». Рассказчик в данном фрагменте заявил о себе как о большом знатоке театра, любящем не только лёгкие жанры, но и пьесы Расина и Корнеля. Дабы отдать должное таланту Пиамы, он отмечает: «Кто игрывал или, по крайней мере, хоть читал внимательно эту роль, тот знает, какой она требует тонкой игры» [Лесков 1989: с. 390]. Сказитель подчёркивает, что хорошо знает репертуар той эпохи, и сообщает, что взрослой Пиаме доверили уже роль Федры. Данная роль ассоциируется со страстью и трагедией, поэтому читатель к гибели Пиамы постепенно подготавливается. Зрелая актриса в костюме Федры потрясла зрителей своей игрой: «Жена Тезея и дочь Миноса воплощались в ней и в порывах преступной любви к пасынку, и в ужасном раскаянии и скорби об Ипполите, пережить которого она была не в состоянии» [Лесков 1989: с. 399].

Однако не только «культурный текст» создает образы времени и пространства в рассматриваемом произведении. Исследователи творчества этого писателя отмечают, что «прошлое, “те недавние, но глубоко провалившиеся времена” Лесков характеризует как “мрачные времена бессудия и безмолвия на нашей земле”» [Видуэцкая 1988: с. 78]. Именно столкновения «культурного текста» (сюда входят и трагические истории о судьбах актрис) и «дикости» обывателей наиболее красноречиво представляют нравы людей, которые третировали не только членов своей семьи. Вот как показана «борьба за нравственность» в типичном провинциальном городе: «Ночь бывало не поспят, собак протертью отравят, чтобы не лаяли, а уж “мораль выведут”. Дегтярное пятно на воротах должно было не только поражать актрису, но и карать алчных домохозяев, которые укрывали под своими кроватами пропащих женщин» [Лесков 1989: с. 384].

Справедливо замечено, что лесковская *игра* со временем (тогда-сейчас) стала отражением определенной концепции автора: «сопоставление прошлого с настоящим – один из основных мотивов творчества Лескова, определяющий собой многое не только в идейном содержании его произведений, но и в их композиции и часто получающий открытое выражение в языке» [Видуэцкая 1988: с. 76]. Действительно, если принять во внимание, что история Е. П. Кадминой стала

толчком для «воспоминаний» о Пиаме, то сопоставление судеб двух актрис (трагически погибших, покончивших с собой) дает возможность создать красноречивую характеристику двух временных пластов. Комментируя медицинское заключение после вскрытия тела Пиамы («князь Пострел» берег ее как ни одну «герцогиню»), «сказитель» так отрефлексировал свое отношение к морали «тех» времен: «Смысл слов был понятен, но невероятен, не потому, что сила души и чистоты нрава были несвойственны русской актрисе, а потому, что общество не хотело лучше думать об актрисе. Нынче, когда это стоит без сравнения лучше и справедливее прежнего, кажется, стоит хотя мельком помянуть тех, которые заставляют исчезать старые жестокие предрассудки. Пиама была из числа этих» [Лесков 1989: с. 407]. Говоря о «нынешних» (улучшенных) нравах, Лесков, видимо, имел в виду и то восхищение, которое вызывала у зрителей игра Е. П. Кадминой, и то сочувствие харьковчан, которое было проявлено в последние дни ее жизни (после принятия яда), и тот всплеск отзывов (появление стихотворений, романсов) – реакцию интеллигенции на ее кончину.

Сопоставление временных отрезков в творчестве Лескова носило и воспитательный характер: писатель «смягчает» современные ему нравы, рассказывая читателям о трагедиях прошлого, предостерегает их. «Мастерское умение Лескова сопрягать прошлое с настоящим делает одинаково актуальным для читателя и произведения с остро злободневной тематикой, и произведения, построенные на материале дореформенной жизни России» [Видуэцкая 1988: с. 85], что доказывает, как важно для писателя сравнить «тогда» и «теперь».

Однако есть еще одна важная причина изображения «картин прошлого». Известно, как Н. С. Лесков ненавидел крепостное право, свидетелем скольких страданий он был, поэтому нет ничего удивительного в том, что писатель «сосредоточился в своем творчестве на критике тех отрицательных сторон русской действительности, которые казались ему наиболее устойчивыми, сложились в прошлом, с незначительными изменениями перешли в настоящее и продолжали оставаться тормозом на пути развития страны» [Видуэцкая 1988: с. 85].

Борется с недостатками, бичует пороки Лесков-моралист, а Лесков-бытописатель не склонен изображать прошлое только в мрачных тонах, он стремится к объективности. Помимо милых, добрых и интеллигентных Тютчева и Болотова, автор описывает романтический характер «прошедшей эпохи», когда можно было встретить «истинную любовь», и «военные люди <...> были наилучшие специалисты в любовном деле» [Лесков 1989: с. 400]. Писатель не ограничивается изображением нравов россиян, он показывает и французов, приехавших «на ловлю счастья и чинов» (М. Ю. Лермонтов), тем самым расширяя пространственные сферы произведения. Явно не в трагических тонах рисуются жизнерадостные иноземцы: «В домах было много гувернеров и гувернанток, происходивших из “великой нации” <...> Французов и француженок было много <...>, а когда собирается столько людей с одним говором и с веселым характером, то чего между ними не затевается» [Там же: с. 392].

Не упустил Н. С. Лесков возможности привлечь и свою излюбленную тему, переходящую из произведения в произведение («Тупейный художник», «Житие одной бабы», «Русское тайнобрачие») – о русском *тайнобрачии*, с помощью которого персонажи «не только отстаивали свою независимость, но порой спасали свои честь и жизнь» [Шпилева 2016: с. 76]. Упомянутое тайнобрачие было актуально, по словам писателя, и «тогда» и «теперь», и венчание «без родительского благословения», без огласки, «без всяких документов начальства» [Лесков 1989: с. 381] расценивалось Лесковым положительно, как выход из затруднительных ситуаций.

Итак, как видно, образы пространства и времени в анализируемом очерке созданы с привлечением большого количества культурных и социально-исторических подробностей. Упоминания о Мольере, Расине, Корнеле, Тютчеве, Тургеневе, Болотове, Франции и французах, Пальмире, Орле и Туле расширяют (очерково) хронотоп произведения и при этом обобщают истории жизни отдельных людей. Таким образом автор-очеркист получает возможность размышлять о проблемах не только отдельной эпохи и отдельной страны.

О жанровой природе «Театрального характера» речь еще впереди, однако отметим, что автор поставил главных героев в ситуацию *трагическую*, создавая условия для трагического конфликта в эпическом произведении, поэтому необходимо рассмотреть систему персонажей. Полюбившие друг друга «князь Пострел» и Пиама борются с неодолимыми (в то время) препятствиями для вступления в брак (неуважение к актрисе, социальное неравенство), что роднит их с героями трагедии. Как и положено персонажам трагедии, Пиама и князь имеют очень сильные характеры, что исключает компромисс, их подчинение обстоятельствам. Талантливая актриса Пиама не уступает давлению жестокой среды, а князь противостоит дворянским предубеждениям (на бедных актрисах не женятся!) и борется за свою «неправильную» любовь. Герои, конечно, погибнут, поскольку это единственный путь для развязки трагического конфликта, где в противоборство, по Гегелю, вступают субстанциальные силы.

Лесковский «Театральный характер» некоторыми своими структурными элементами напоминает сказку, потому что герои данного очерка переживают поистине сказочные приключения. Сюжетные повороты, как и в сказке, осуществляются при появлении «помощников» (если воспользоваться терминами В. Я. Проппа). Тютчев («или Болотов») помогает Пиаме стать актрисой, а обездоленную Пиаму-Золушку спасает смелый и великодушный «принц», который впоследствии даже дрался из-за неё на дуэли – «князь был первым, кто вступился за её честь» [Лесков 1089: с. 401].

Как известно, герои сказок встречают на своём пути и «вредителей», создающих им препятствия. Пиаме постоянно приходится бороться с крайне враждебной и бескультурной средой, героиня и «князь Пострел» противопоставлены деспотичным родственникам, разгульным гусарам, «иродам», стремящимся посягнуть на честь актрис и пр. Однако в отличие от персонажей сказки герои «Театрального характера» так и не обрели покой и счастье, финал их жизни трагичен: главным *врагом* стала княгиня (мать Пострела), сделавшая всё возможное, чтобы не допустить «неравный брак». Ведя жестокую и тонкую

интригу, она погубила влюблённых: её сын застрелился, Пиама также покончила с собой.

Создавая систему персонажей, Лесков, видимо, намеренно делает её «многонаселённой» и пёстрой, среди персонажей – представители самых различных социальных групп: надменные дворяне, священники, бедные артисты, мещане (городские «поборники нравственности»), бесстрашные военные и пр. Законы жанра очерка дают возможность создать экстенсивную, достаточно *рассеянную* сюжетно-композиционную систему, что позволило автору показать те сферы общества, где сталкивались интересы людей.

Известно, что популяризации творчества Лескова во многом способствовал М. Горький. Изучая биографию «великого изографа», Горький отметил «встречу разных сословий» среди его родственников и *открытость* «социального облика» самого писателя. Действительно, «дед по отцу – священник, бабка по матери – купчиха, отец – чиновник, кончивший семинарию, получивший запоздалое дворянство вместе с чином коллежского асессора» [Лесков 1989: с. 319]. Пестрый состав генеалогического древа, огромный жизненный опыт Лескова помогал ему изобразить широчайшее социальное полотно и на его фоне – личность, как правило, безмерно страдающую. Открыть глаза людям на царящие бесчеловечные нравы, заступиться за обиженного человека писатель считал своей главной целью, неслучайно он признавался, что всегда «стоял между мужиком и связанными над ним розгами».

Представляя различные сословия, писатель щедро привлекает детали и подробности, характеризующие их быт. Однако быт у Лескова «не декорация, а первопричина всех горестей – как уродливое проявление сословной ограниченности». Бытовые реалии, сопутствующий им уклад (жестокий и дикий) показаны почти в гротесковом виде («в крайностях»), и этот приём делает их «почти эксцентричными» [Громов, Эйхенбаум 1956: т. 1, с. XIX]. Бытовые подробности (на первый взгляд, казалось бы, безобидные) выступают «как знак сословной нерушимости», которой, как правило, противостоит любовь персонажей, чьи чувства также «монолитны и непреодолимы», они тоже

«доведены до крайности» [Там же]. В «Театральном характере» можно наблюдать ярко выраженную знаковую игру *деталей*, которые эту борьбу маркируют: отбросив браслеты с бриллиантами и кошелек с золотом (подарок, вернее, «подкуп» княгини), Пиама бросает вызов дворянскому быту и всему сословному укладу.

Личности, так или иначе противостоящие косности и антигуманным традициям, особенно привлекали Лескова. И. П. Видуэцкая справедливо заметила, что этого писателя «интересовали не только люди, пассивно отражающие в своей судьбе характерные черты времени, но и те, кто стоя в стороне от главного исторического движения, “сильнее других делают историю”». Подобные персонажи на самом деле очень важны, так как они (ранее, чем другие, слабые и послушные) первыми заявляют о своём протесте против постыдных и оскорбляющих человека явлений. «Они сохраняют в себе лучшие черты национального характера и помогают нации пронести их через все испытания» [Видуэцкая 1988: с. 89]. Такими героями стали Пиама и «князь Пострел», принявшие решение погибнуть, но не предать свою любовь.

Среди персонажей Лескова, как известно, заметную роль играют «праведники» (например, в «Пигмее», «Однодуме», «Инженерах-бессеребренниках»), но понятие «праведники» писатель «не закреплял за героями специального цикла» [Горелов 1988: с. 39], они присутствуют в разных произведениях. Поэтому *праведницей*, в лесковском понимании, можно считать и Пиаму, которую писатель сравнивает с Е. П. Кадминой. В «Театральном характере» перед нами предстаёт праведник-артист, верный своему долгу, отвергающий лёгкие пути к успеху, справедливый, мужественный и высоко нравственный. Пиама и другие лесковские подвижники действительно вносят «свет» в «темное царство» ханжества, лицемерия и жестокости.

В данном параграфе неоднократно упоминалась такая литературоведческая категория, как *жанр*, что по отношению к творчеству Лескова имеет важное значение. Уже отмечалось, что этот художник «не доверял» роману с его искусственной «закругленностью», указывалось, что Лесков, добиваясь эффекта

правдоподобности, прибегал к «псевдомемуару». Мы также указывали на близость «Театрального характера» к жанрам трагедии и сказки.

Д. С. Лихачев, говоря о поэтике произведений Лескова, прежде всего, отмечал удивительную «пестроту» их «жанрово-тематического синтеза»: «“сказы”, и “легенды”, и “буколические картинки”, и фельетоны, и справки, отрывки из воспоминаний и т. д.» [Лихачев 1988: с 14]. Писатель очень ценит именно эти «литературные мелочи», даже считает их «главными» (если сравнивать с романами, большими повестями), так как именно они созданы «вовремя и кстати» [Там же: с. 15]. Причина этой жанровой «пестроты» в том, что «мелочи» являются «кладезем больших, часто трудно поддающихся решению проблем» [Там же: с. 15]. Такое объяснение представляется нам очень верным, потому что стремительно меняющаяся действительность (пореформенная и после реформ) предоставляла художнику такой калейдоскоп событий, характеров и явлений, который не мог ограничиться каким-либо одним жанром.

Можно и иначе объяснить отмеченную эклектику: «Лесков как бы хочет сделать вид, что его произведения не принадлежат к “признанной” литературе и что они написаны “так” – между делом» [Лихачев 1988: с. 14], то есть в процессе изучения современности. Писатель подчёркивает нетипичность своих жанров («документ», «быль» и пр.), хочет беседовать с читателем не как писатель-классик, а как репортёр, отражающий реальные данности «сырой», «незавершённой» действительности. Нетипична и сама манера повествования, так как сказитель осознанно отказывается от «гладкости» стиля: он «балагурит», прерывает ход фабулы, включает «вставные новеллы», за счёт чего усиливается роль очерковых элементов. Эклектичность структуры, создаваемая и внутри субъектных сфер (путём «авторских отступлений») – «это не только результат характерной для русской литературы особой “стыдливости формы”» [Лихачев 1988: с. 14]. Это ещё и стремление расширить смысл своих творений (поэтика «неопределённости»), сделать так, чтобы «читатель не видел в <...> произведениях нечто законченное» и даже порой «не верил» [Там же] автору. В этом случае воспринимающая сторона (читатель) вынуждена сама искать ответы на многие вопросы (например,

предлагаемые стремительно меняющейся действительностью) и догадываться о множественных проявлениях подтекста.

В «Театральном характере» авторская художественная энергия, его эстетическая рефлексия направлены на сравнительный анализ временных пластов («старого» и «нового»), так как человек и «тогда», и «теперь», прежде всего, озабочен поисками «внешних и внутренних нравственных опор» [Тамарченко 1979: с. 27] с целью сохранения своих личностных ценностей. Автор в подобной литературной ситуации (ведомый указанными стратегиями) меньше всего хочет быть «литератором» (который выдумывает, обобщает, типизирует), он стремится выглядеть как «“бывалый человек” <...>, персонаж того же социального ряда, что и герои». Согласимся с мыслью о том, что задача автора – «убрать “литературные средостения” и ввести читателя прямо в пестроту самой жизни» [Громов, Эйхенбаум 1956: т. 1, с. XLVIII].

Лесков действительно «часто стирает грань между газетной публицистической статьёй, очерком, мемуаром и традиционными формами “высокой прозы” – повестью и рассказом <...> в этом есть особый идейный смысл» [Громов, Эйхенбаум 1956: 1, с. XLVIII]. Творческая стратегия автора реализуется в стремлении представить текущий общественный процесс, реальных людей с их естественными чувствами и драматическими судьбами, показать человека, узнаваемого современника, существующего «в очень пестрой социальной среде, в резко сдвинувшихся исторических условиях» [Там же]. Однако принимая правила определённой авторской литературной игры, мы понимаем, что «Театральный характер», безусловно, принадлежит к «высокой прозе» и, кроме элементов очерка, содержит также приметы жанра повести. Герой любой повести получает определённое «задание» (это было показано в процессе анализа тургеневской «Клары Милич...»), перед ним ставится определённая «цель». Целью Пиамы становится утвердить «театральный характер»: не уступить притязаниям «иродов», вызвать уважение к своему таланту, сохранить нравственную чистоту и любовь. Героиня поставленную цель достигает, хотя и ценой своей жизни. На этом повесть

должна завершиться, так как в отличие от романа она не имеет «открытого финала».

В настоящем параграфе было показано, что в данном лесковском произведении представлены фрагменты нравоописательные, что свойственно определённому жанру. Мы убедились в том, что гусары были «отчаянными ухарцами», дрались на дуэлях, являлись участниками бесконечных «романтических» историй. Контрастными этим сценам стали зарисовки из жизни горожан, заботящихся о своих убогих жилищах, считающих «корчаги сметаны», «горшки масла», «шали» и пр. Был показан быт дворян с их сложными семейными укладами, условностями, представлениями о чести. Такая картина свойственна нравоописательному очерку. Иногда повествование прерывалось историями, не имеющими прямого отношения к фабуле «Театрального характера», и если бы они были помещены в роман, то назывались бы «вставными новеллами» (например, о молодой актрисе, чьё лицо было обезображено ляписом).

Однако отмеченная жанровая эклектика, стилистическая неоднородность (возникающая вследствие смены субъектов речи), ритмическая неровность «эстетически уравнивается» [Муценко 1986: с. 3]: автобиографические сведения («мемуар»), упоминание об известной трагедии актрисы Е. П. Кадминой сопрягаются с аналитическим исследованием изменений в общественной жизни, с объяснением того, как зарождается в косной среде талант, его протест и стремление к свободе.

§ 2.3. Использование приема «театр в театре» в рассказе А. И. Куприна «Последний дебют»

Будущий знаменитый писатель А. И. Куприн, а в 1889 году никому ещё не известный девятнадцатилетний юнкер, опубликовал в «Русском сатирическом листке» рассказ «Последний дебют». Автор был отправлен на гауптвахту, так как не поставил в известность начальство о своих литературных опытах. Как видно, юный Куприн также был наслышан о трагедии выдающейся певицы и драматической актрисы Е. П. Кадминой, так как в основе фабулы лежит именно

этот случай. Произведение написано живо, эмоционально, очень искренне, но уже само заглавие выдаёт автора начинающего. Debut (фр.) – начало, поэтому в словосочетание «Последний дебют» заложен, на наш взгляд, оксюморон. При этом А. И. Куприн проявил изрядную образованность: эпитафией послужил отрывок из известного стихотворения Г. Гейне в прекрасном переводе А. К. Толстого: «Я, раненный насмерть, играл, / Гладью смерть представляя».

В стихотворении Гейне-Толстого показано единство жизни актёра и искусства, которому он служит:

Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
 Хоть нет театрального хлама,
 Доселе болит ещё сердце моё,
 Как будто играю я драму!
 И что я поддельною болью считал,
 То боль оказалась живая, –
 О, боже! Я, раненный насмерть, играл,
 Гладью смерть представляя [Гейне 1956: т. 1, с. 105 – 106].

По поводу данного стихотворения было замечено: «И. Анненский назвал Гейне “поэтом-гладиатором”, сам Гейне просил на его могилу вместо креста возложить “лук и стрелы” и заслужил звание *воина*, всю жизнь, всем своим творчеством боровшегося за свободу человечества» [Борисова 2018 (в): с. 310]. Так как гладиаторы по своей сути были не только воины, но и актеры, выступающие перед жестокой публикой, то к ним можно причислить и выдающихся артистов, и свободолюбивых поэтов. Неслучайно образ гладиатора так часто появляется в художественной литературе: в «Умиравшем гладиаторе» (1836) М. Ю. Лермонтова, в стихотворении Б. Л. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» (1931), в «Гладиаторах» (1958) И. А. Бродского и пр. В означенную выше парадигму «смерть – самоубийство – самоубийство артиста» гладиатор достаточно органично вписан, так как он – «древний актер, умирающий на арене» [Шпилевая, Борисова 2018: с. 20], к тому же актер, осознанно идущий на смерть.

По замечанию Л. С. Выготского, «искусство как бы дополняет жизнь и расширяет её возможности» [Выготский 1968: с. 314], поэтому многочисленные авторы, создавшие свои произведения под впечатлением поступка харьковской актрисы, затронули очень большой спектр современных вопросов, не обязательно имеющих к реальной истории непосредственное отношение: хрупкость человека, бесправие актёра, незащитность женщины.

Отметим, что все рассматриваемые нами в данной работе произведения имеют общую основу, которая соответствует мифу о соблазнённой и преданной женщине. Поскольку «каждое общество с помощью своих мифов выражает такие основные чувства, как любовь, ненависть, месть – общие для всего человечества» [Леви-Стросс 1985: с. 184], то можно утверждать, что драматурги, прозаики, музыканты увидели в судьбе Е. П. Кадминой отражение общих антропологических проблем.

«Последний дебют» – произведение эпическое, но «трагическое напряжение “претекста” (реальной истории) позволило добавить рассказу черты драматического рода» [Борисова 217 (б): с. 12]. А. И. Куприн создал произведение, соединившее черты рассказа и драмы (отметим, что место действия – театр), и это должно было отразиться на всей структуре произведения. В данном случае (синтез жанров) важно рассмотреть «диалектическое взаимодействие сюжета и композиции» [Левитан, Цилевич 1973: с. 15]), что позволит выявить суть художественной стратегии писателя.

Чрезмерно затянутая экспозиция – вот на что обращает внимание читатель, знакомясь с данным рассказом. Такой перевес «предыстории» над другими элементами композиции, конечно, может подчеркнуть неопытность молодого автора, однако данная черта способна акцентировать и жанровую принадлежность: так можно начать и пьесу для чтения (Buchdrama), и очерк о жизни актёра. Экспозиция рассказа погружает читателя в специфическую атмосферу «закулисья»: суетная подготовка к спектаклю, затем комизм антрактных диалогов. Писатель, как видно, уже знаток театральных будней, прибегает к сказовой форме повествования. Реплики работников сцены комичны и одновременно очень

реалистичны (видимо, действительно услышаны автором-театралом): «Пуцай висит, – отвечал сверху грубый голос, – таперя кулисы мешают, тады легче будет» [Куприн 1956: т. 2, с. 536]. Однако звучат и тревожные ноты, поскольку автор готовится показать трагические сцены. Вследствие этого на комическом фоне появляются противоположные по настроению словосочетания: «взоры самого мрачного, безнадежного отчаяния», «плач иудеев», «рыдание флейты» и пр.

Экспозиция рассматриваемого рассказа не только затянута, она ещё и не имеет отношения к конфликту, участницей которого является актриса Гольская – главный персонаж «Последнего дебюта». О подобных «ложных экспозициях», «имеющих целью отвлечь внимание от прямого фабульного хода» [Томашевский 2001: с. 218] писал Б. В. Томашевский. С этой же целью (приём задержания) экспозиция иногда занимает весь акт, «оторванный от сюжетной цепи произведения более или менее значительным промежутком времени» [Там же]. А. И. Куприн, на наш взгляд, задержал появление завязки сюжета ещё и потому, что в экспозиции продолжил то, что заявлено в эпиграфе и что его, видимо, очень сильно интересовало: параллели между искусством и действительностью.

«Злодей», погубивший несчастную Гольскую, выглядит «театрально», чему способствуют детали его портрета. Читатель на какое-то время превращается в зрителя и наблюдает, как сцену пересекает «высокий, статный мужчина лет тридцати пяти». Для создания образа ловеласа начинающий прозаик не пожалел эпитетов: «Лицо его, обрамлённое густой гривой чёрных волос, живописно падавших на плечи, носило печать какой-то гордой, самоуверенной силы» [Куприн 1956: т. 2, с. 536]. Первая фраза, произнесённая красавцем-мужчиной, характеризует его как человека равнодушного и даже жестокого. Его не волнует то, что кулисы плохо закреплены и могут «упасть, разбить кому-нибудь голову». Он бросает раздражённо: «Потом, потом... Где Гольская?».

Приход (появление на сцене) «героя-любовника» Александра Петровича (он же антрепренёр), разыскивающего Гольскую, знаменует начало долгожданной завязки сюжета. По замечанию Б. В. Томашевского, завязка в драме «даётся <...> в форме разговоров» [Томашевский 2001: с. 217], и этот этап сюжета в «Последнем

дебюте» также маркирован не *словом* повествователя, как это бывает в эпическом произведении, а репликами персонажей, как в пьесе. Начало конфликта поддерживает реплика Гольской («Чем обязана чести видеть вас у себя?»), которая, наконец, несколько отвлечёт читателя от разговоров об общих театральных проблемах. Однако переход конфликта в сферы личных отношений тоже связан со сценой, то есть с *изображением* чувств: «А сегодня вы, как будто нарочно, из рук вон плохо играете. Хорошо ещё, что вас любит публика, а то ведь провалили бы пьесу... Чисто женская логика!» [Куприн 1956: т. 2, с. 537]. Последняя фраза принадлежит, конечно, любовнику-антрепренёру, не замечающему истинных страданий Гольской.

Такое звено композиции, как *развитие действия*, подчиняясь драматургическому тяготению произведения, развивается с заметным напряжением и движется к логическому завершению – трагической гибели Гольской. Наступает время выхода на сцену, герои (антрепренёр и актриса, в пьесе изображающие любовников) покидают гримёрную, и конфликт из жизненного переходит в театральный локус. Надо отдать должное умению молодого автора сопоставить реальность и искусство, показать, как они дополняют друг друга. Однако при переносе действия на сцену ослабляется (вопреки ожиданиям) влияние законов драмы и осязаемые становятся эпические элементы. Б. В. Томашевский отмечал, что мы фиксируем развитие действия в том случае, когда «видим изображение преодоления препятствий» [Томашевский 2001: с. 218] и столкновение (если идёт речь о трагедии) субстанциональных сил – основных, сущностных (если обратиться к гегелевской трактовке). Однако преодолевать Гольской ничего не приходится, о её страданиях, унижениях и беременности (автор счёл нужным ввести и эту подробность) сообщается эпически объективно. «Наступление» прозы на драму подчёркивается и в субъектной сфере – реплики персонажей (например, страстные монологи актрисы, обращенные к эгоисту и цинику Александру Петровичу) уступают место объективному повествователю (это «носитель речи, не выявленный» [Корман 1972: с. 33], не являющийся участником событий). Повествователь (а не персонаж) сообщает, что окружающие

почувствовали изменения в поведении умирающей, принявшей яд на сцене Гольской («за актрисой увидели женщину»): скрипач прервал свою партию, а суфлёр понял, что она уже не придерживается текста и говорит о собственной трагедии. Развязка также маркируется не репликой героя, а словом нейтрального повествователя, и таким образом А. И. Куприн утверждает не театральность, а реальность изображённого, отправляя читателя к эпиграфу («представлять» смерть нет нужды – она действительно наступила).

Сближение эпоса и драмы неоднократно фиксировалось, например, отмечалась заметная роль эпического элемента в структуре произведений Ж. Расина, а также в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина. В подобных случаях (устремлённость структуры классической драмы к модели жанра, называемого *Buchdrama*) писатели размышляли об общих законах истории, об отношениях народа и власти. В купринском рассказе мы видим обратное влияние – драмы на эпос. Начинаящий автор, зная о реальной трагедии харьковской актрисы, создавал остросюжетный рассказ, пытался привлечь внимание читателя к судьбам актёров, чьё тяжёлое ремесло часто не уважалось, расценивалось лишь как объект для развлечения зрителя. Достигал своей цели писатель посредством законов драмы, театральности, придающих изображаемому объёмность, делающих повествование *зримым*. Известно, что «с самого своего зарождения театр помогал людям создать “вторую действительность”, с помощью воображения создать другой мир» [Жиганова 2011: с. 6]. Соединить первую (реальную) и вторую (ту, которую актёр играет) действительность автор смог в процессе сближения разных поэтологических явлений.

Интерес и близость А. И. Куприна к театру общеизвестны, и это проявилось в таких рассказах, как «Гапёр», «В цирке», «Белый пудель», «Как я был актёром», где затрагиваются самые важные для этого художника проблемы: как защитить артистическую натуру от жестокости, может ли человек искусства быть бессердечным и нести в мир зло? Создав произведение эклектичное, угадав в театральности синтез воображаемого и объективно существующего, на наш взгляд,

А. И. Куприн ставил перед собой ещё одну, очень важную для него задачу: смягчить нравы, сделать первичную реальность более гуманной.

Глава 3. Отражение истории Е. П. Кадминой в драматургических произведениях

3.1. «Татьяна Репина» А. С. Суворина: поэтологические особенности «комедии».

В настоящей главе речь пойдет о драматургическом воплощении реальной истории, произошедшей в Харькове в 1881 году. Трагедия актрисы Е. П. Кадминой, отразившаяся в эпических произведениях русских прозаиков, приобрела новые версии в пьесах А. С. Суворина, А. П. Чехова, а позднее и авторов XX – XXI веков. Драматургический конфликт пьес (созданных авторами, тесно связанными с театром, тонко чувствующими его природу, знающими особенности сцены, кулис) раскрыл такие аспекты харьковской истории, которые остались неучтенными в повестях и очерках Тургенева, Лескова, Куприна.

Одним из первых, как уже отмечалось в I главе, в драматургических образах воплотил потрясающий многих реальный случай А. С. Суворин, выдающийся отечественный журналист, издатель и писатель. О масштабах его личности можно судить по высказыванию В. В. Розанова, близко знавшего издателя: «Толстой был, конечно, гений, но и Суворин – очень умный человек...» [Розанов 2009: с. 84]. Будучи очень крупным общественным и культурным деятелем, Суворин не мог не

интересоваться проблемами современности. Друзья, сотрудники, биографы неизменно отмечали его необычайную отзывчивость к прошедшим, а также текущим общественно-историческим и культурным процессам. Например, Б. Б. Глинский писал о любознательности молодого Суворина, которая в дальнейшем стала причиной обширной образованности: «По окончании кадетского корпуса Суворин определился в 1851 г. в Дворянский полк. Здесь любовь покойного к литературным занятиям сказалась в составлении словаря замечательных людей по образцу французского исторического словаря Bouillet» [Глинский 2009: с. 25]. Б. Б. Глинский справедливо заметил, что работа над словарём позволила будущему беллетристу изучить художественные произведения современных ему авторов и писателей прошедших эпох, а также статьи литературных критиков и обозревателей.

Другой современник, упомянутый выше В. В. Розанов, видел в Суворине выдающегося экономиста, невероятно хозяйственного человека и талантливого педагога. «Как-то он говорил мне о давнем желании своем издать учебник, по истории, и вообще о желании издавать учебники: это так вытекало из “всего Суворина”» [Розанов 2009: с. 91], – вспоминал В. В. Розанов.

При этом все ценители суворинских замечательных качеств высказали мнение о том, что этот, безусловно, талантливый человек («создатель обширного издательства, основатель типографской школы и создатель художественных изданий в России, оборотистый книготорговец, распорядительный домовладелец, благодетельный помещик» [Вергун 2009: с. 229]) не стал творцом выдающихся произведений, то есть писателем-классиком. Он вошел в историю отечественной словесности как беллетрист, сочинитель «второго ряда». Подобные авторы производят интересную, полезную, но «формульную литературу, отличающуюся высокой степенью стандартизации» [Мельников 1998: с. 233]. О такого рода литературе было также сказано, что она важна лишь для современников, что ее «ценностный статус» объясняется «повышенной значимостью “человеческого элемента”, имеющего глубокие просветительские корни» [Вершинина 1998: с. 224]. Известно, что данный вид искусства «общедоступен и способен донести до

читателя сложные злободневные проблемы» [Шпилевая 2007: с. 14]. Потомки же, конечно, забудут о беллетристах, они чаще будут читать выдающихся классиков, чьи произведения живут в веках и несут в себе общечеловеческие ценности. Изучение произведений «второстепенных» и со временем почти «забытых» – удел профессиональных исследователей литературы, филологов.

Итак, выдающийся издатель и журналист А. С. Суворин не создавал высокохудожественные произведения, способные одухотворять читателя, но литератор написал добротные повести и пьесы, основал театр, снискавший любовь и признательность современных автору зрителей. Вот как охарактеризовал (очень объективно) Суворина-драматурга Н. М. Ежов (журналист и писатель): «Когда в московском Малом театре поставили “Татьяну Репину” с М. Н. Ермоловой в заглавной роли, спектакль прошёл с громадным успехом, с выдающейся игрой артистов <...> “Татьяна Репина” – произведение зрелого и сильного Суворина. Пьеса эффектна, сценична и написана превосходным русским литературным языком. И в Петербурге, и в Москве, и в провинции эта драма прошла с громом аплодисментов <...>. И всё-таки А. С. Суворин даже в “Татьяне Репиной” – не драматург. Это произведение большого писателя, но публицист проскальзывает всюду в этой пьесе, чуть-чуть искусственной, с явным расчётом на эффект смерти артистки на сцене» [Ежов 2009: с. 184].

О чем бы ни писал А. С. Суворин (он переосмыслил эврипидовскую «Медю», создал драму «Вопрос», пятиактную пьесу «Царь Дмитрий Самозванец и царица Ксения»), его, в первую очередь, остро волновала современная Россия. Писатель актуализировал сюжеты глубокой древности (поэтому его Медя отстаивает свои права и выглядит, как женщина конца XIX столетия), решал остросоциальные вопросы, воплощал сиюминутные проблемы в художественных образах (и делал это достаточно тенденциозно) – таковы были особенности *авторского поведения* и человеческого темперамента. В литературоведении отмечалось, что в произведениях этого писателя «и на стилистическом, и на идеологическом уровнях» ощущается «тяготение к дидактике и назидательной публицистике» [Борисова 2017 (в): с. 136].

Создатель собственного театра, А. С. Суворин прекрасно знал особенности «театрального мира». Этот театральный деятель «широко открыл свои двери драматургам и артистическим силам, затиравшимся монопольной “казённой” дирекцией» [Глинский 2009: с. 49]. О том, что А. С. Суворин был не только руководителем, меценатом и администратором, но и человеком, которому приходилось пресекать внутри театральные интриги, вникать в артистические конфликты, очень интересно поведал режиссер Е. П. Карпов. Приводимый инцидент удивительно совпадает с фрагментом из «Татьяны Репиной», где завистники («клака») бросили на сцену живого гуся. В реальной ситуации Суворину пришлось защищать знаменитую П. А. Стрепетову, и вот как это передано очевидцем: «Едва Полина Антиповна вышла на сцену и начала монолог, откуда-то сверху послышался жалобный вой собачонки. Стрепетова опешила, смешалась, потеряла тон. <...> В публике слышался смех. Ясно было, что собака спрятана где-то наверху. Я бросился по лестнице на колосники. Смотрю, следом за мной лезет Алексей Сергеевич. Я убеждаю его спуститься, говоря, что ему трудно будет ходить по колосникам. Суворин и слушать ничего не хочет. <...> ощупью, согнувшись, в полутьме, бегаем по чердаку и, наконец, обретаем собаку. Её кто-то бросил в сетку люстры, висящей над зрительным залом. <...> Перепачканные в саже и пыли, мы с Сувориным спустились с чердака прямо в уборную Полины Антиповны, которая с пеной у рта каталась в истерике. Послали за доктором. Привели её в чувство и кое-как dokonчили спектакль. Алексей Сергеевич страшно негодовал, требовал открыть виновника, возмущаясь подлостью театральных интриганов. Но виновники хорошо спрятали концы в воду – их так и не нашли...» [Карпов 2009: с. 307].

Приведенный отрывок из воспоминаний режиссёра суворинского театра, если сравнить его с подобным фрагментом из «Татьяны Репиной», свидетельствует о том, что Суворин был прекрасным бытописателем, точно отразившим нравы, настроения, характеры современных ему артистов. Из анализируемой пьесы «Татьяна Репина» (1888) можно узнать о соперничестве двух актрис: Бельской и Репиной. Первая «начала <...> мины подводить под Татьяну Петровну», а вторая –

«сейчас же контрмины». Репина «так искусно повела их, точно ее саперные офицеры обучали» [Суворин 1911: с. 30]. Далее сообщается, что перед маскарадом Татьяна Петровна попросила своих друзей надеть «ослиные головы»: Они расхаживают по залам и галдят: мы партия Бельской, мы ее поклонники <...> Скандал. С Бельской истерика, кавалеры кричат: полицию, полицию!» [Там же: с. 31]. Бельская, разумеется, «в долгу не осталась», и сама Репина («смеясь») об этом поведала журналисту Адашеву как о чем-то привычном и обыденном: «Меня вызывают, я раскланиваюсь, гляжу вверх, в этот наш рай, даже, кажется, посылаю туда воздушный поцелуй – вдруг из этого рая... прямо к моим ногам – гусь» [Там же]. Чтобы как-то «романтизировать» и облагородить ситуацию (прекрасная актриса – и такие интриги с участием «ослов» и гуся, к тому же фабульно плохо связанные с основной коллизией пьесы), Суворин прибег к реминисценции, и интертекст составил знаменитый миф: «Вам осталось принять его за лебедя... Помните, Леда и лебедь» [Там же]. Как видно, благородный и мудрый Адашев, поклонник Репиной, заменил гуся на лебедя.

Кроме представленной «в лицах» интриги, из суворинской «Татьяны Репиной» можно получить интересную и важную для культурологов информацию о парижских модах, гастрономических пристрастиях современников автора, об их денежных проблемах. Действительно, читая эту пьесу, погружаемся в бытовую и театральную атмосферу 1880-х годов. Однако это не чеховская «обыденность», за которой просматриваются «всечеловеческие проблемы». Как это всегда бывает в остросоциальных произведениях «второго ряда», в данной пьесе на первый план выходят только явления определенного периода, конкретной части общества. Об этом явлении (свойстве произведения, которое проецируется и на личность самого автора) в свое время сказал А. В. Амфитеатров: «В каждом моменте своего бытия Суворин служил или громким глашатаем, или точным эхом русской общественной деятельности, поборником или противоборцем её запросов» [Амфитеатров 2004: с. 6]. А. В. Амфитеатров назвал Суворина «современнейшим из современников», но это качество выросло всё же из сфер художественного, а не репортёрского или документального, так как природа суворинского дарования «не была плодом

искусственной выделки, он не наиграл её в профессиональной привычке практика-журналиста» [Там же].

В предисловии к 4-му изданию пьесы автор сообщил, что создал ее еще в 1886 году и назвал «Охота на женщин». Данное заглавие, как первоначально показалось писателю, соответствовало сути пьесы, но, как это часто бывало в то время, «драматическая цензура» его отклонила (не «одобрила»). Суворин вынужден был еще дважды менять название: «Женщины и мужчины», а затем – «Татьяна Репина». Как видно, это произведение, подобно пьесе А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся!», претерпело троекратное переименование; видимо, цензоры также усмотрели и в суворинской «Татьяне Репиной» некую клевету на «общественные устои».

Пьесу Суворин назвал «комедией» – таковы были правила жанрологии того времени и авторское видение данного вопроса. Напомним, что А. П. Чехов свой «Вишневый сад» также назвал комедией, и это до сих пор остаётся поводом для дискуссии литературоведов. Комедия – это пьеса, где представлена *целостная* картина мира «в тесном переплетении духовного и физического, философского и бытового, спекулятивного и вещного» [Чудаков 1986: с. 163]. В отличие от трагедии (с её *высокими* коллизиями и героями), комедия, в представлении авторов того времени – это современное (по фабульной природе и тематике) произведение о насущных проблемах». Драматург «должен был вскрывать правду жизни, которая незаметна, потому что не кричит о себе, которая “привычна”, т. е. примелькалась, или слишком мучительна или глубоко интимна и потому стыдливо прячется от равнодушного глаза», – заметил исследователь [Дерман 1959: с. 187]. Кроме отмеченного, напомним, что комедия (согласно учению об основном принципе комического – *несовпадениях* различного толка) дает возможность показать вовсе не смешное противоречие между тем, каким видел себя и свою жизнь человек и каким образом на самом деле сложилась его судьба. О «комедиях» А. П. Чехова пишут, что они *не смешны*, и их «эстетическим источником является противоречие, заключающееся в различном конструировании внутреннего и внешнего потоков действия (внутренний пласт характеризуется динамичностью, внешний –

статикой)» [Тамарли 1993: с. 76]. Что касается суворинской пьесы, то в ней (при равной динамичности внешнего и внутреннего действия) наблюдается несовпадение взглядов персонажей на душевные муки Репиной: «галломан» и эстет Сабинин, антрепренер Медведев, журналист Адашев, банкир Зонненштейн, соперница Оленина по-разному воспринимают перипетии судьбы актрисы, демонстрируя «диалоги глухих». Суворинская «Татьяна Репина» – произведение «чеховской поры», поэтому можно предположить, что определение жанра было обусловлено сложившейся к тому времени традицией.

Известно, что А. С. Суворин, помнивший о трагедии Е. П. Кадминой и хорошо знавший особенности жизни актеров, очень долго и тщательно переделывал свою пьесу. «В 1886 году “Татьяна Репина” предназначалась к постановке на Александринском театре и роли были розданы. Но по обстоятельствам чисто личным, вполне от меня зависимым, я взял пьесу обратно» – отметил Суворин в предисловии к цитируемому нами тексту. Писатель также счёл нужным указать, что к 1888 году (когда пьеса ставилась в Александринском театре) она была переделана «значительно», а именно: появились новые персонажи, даже новые «явления». В 1899 году появляется третье издание, а затем и четвёртое, где не осталось «ни одной страницы» от варианта 1886 года. Такой подход к работе над произведением обусловил появление многих положительных моментов, например: правдоподобие деталей быта, созданной атмосферы, психологическая убедительность некоторых поступков персонажей.

Определяя и объясняя законы драмы, Г. Гегель утверждал, что зритель и читатель ощущают себя *очевидцами происходящего*. Развивая эту мысль, Г. Н. Пospelов добавляет, что стороне, воспринимающей текст, «всегда что-то “предстоит”», и, «читая текст драматургических произведений, мы видим, в своем воображении, их как бы исполняемыми на сцене» [Пospelов 1978: с. 114]. Суворинская «Татьяна Репина» указанные ощущения, безусловно, навеивает, чему способствует (и что усиливает) испытанный прием «театр в театре». Главная героиня – актриса, действие пьесы происходит (главным образом) в театре, и *topos* театральных подмостков прибавляет динамизма сюжетно-композиционному

движению. Добавим, что указанные выше свойства присущи только талантливо выполненным драматическим произведениям. Такое качество, как *жизнеподобие*, также не является свойством «проходных» или неудачных драм. Натуральности, правдивости «Татьяны Репиной» Суворина способствует и упомянутое ранее, мастерски представленное автором нраво- и бытописание.

А. С. Суворина (успешного делового человека и, по отзывам современников, достаточно щедрого) очень интересовал образ банкира Зоненштейна, записывающего в особую тетрадь, кому (и в каком количестве) было отказано в займе: «Я имею привычку записывать <...> Я не даю, но я записываю. Верно, аккуратно, как банкир... И вот в один год пятьсот тысячей у меня просили – смотрите, все просили – вот граф... вот генерал... а вот и князь... Всем денег надо... деньги – царь земляного шара... и все к Зоненштейну» [Суворин 1911: с. 58].

А вот как в пьесе представлен злободневный «женский вопрос» (Суворин свои мысли вложил в уста журналиста Адашева, сделав его отчасти резонером): «Нервный век! На женщин особая полоса нашла. Бросились в науку, в социальные вопросы, на сцену. Вон из семьи, на выставку, на показ, в конкуренцию с мужчинами <...> День да мой! Какая-нибудь известность, хоть известность кокетки – все-таки лучше скромного прозябания... Хотят, чтоб о женщине говорили, об ее красоте, об ее платьях, бриллиантах, о похождениях, чтоб показывали на нее в ложах, в концертах, на гуляньях, в ресторанах... Пусть осуждают, даже клеветают, но зато какая жизнь, как весело!..» [Суворин 1911: с. 46].

Н. Я. Берковский в свое время писал о злободневности чеховских произведений следующее: «Разительно, что при всей связанности Чехова с современностью, со злобой дня, даже с модой дня он делает иной раз отступления в темнейшую глубину времени» [Берковский 1985: с. 217]. Исследователь видит в этом доказательство ценности для писателя не только «летучих подробностей», но и явлений «фундаментальных», а точнее – их неразрывной связи. Поскольку в данной главе мы будем сравнивать две пьесы (суворинскую и чеховскую), то заметим, что Суворин делает акцент все же на «специальных летучих

подробностях», а не на «фундаментальных» свойствах бытия. Это позволяет понять, почему суворинская «Медея» (созданная в соавторстве с В. П. Бурениным в 1883 году) хотя и сохраняет связь с эврипидовской, но все же более всего ориентирована (и идейно, и стилистически) на современных авторов XIX-го века проблемы «положения женщины». Актуализированная русскими писателями «Медея» оказалась очень близкой к суворинской «Татьяне Репиной» – та же проблема неравенства женщин и мужчин, порождающая эксцентрические поступки, приводящие к гибели героев.

Рассмотрим систему персонажей суворинской «Татьяны Репиной», чтобы более точно определить расстановку сил в конфликте пьесы и саму природу конфликта.

Персонажи пьесы делятся на несколько лагерей, противопоставленных друг другу по образу жизни и мировоззрению. Прежде всего, выделяется артистический круг, куда входят Татьяна Петровна Репина, антрепренер Захар Ильич Матвеев, актриса Мария, режиссер, другие актеры. Артисты (в традиции пьес А. Н. Островского) стремятся к свободе, независимости в личной жизни и профессиональных сферах, но, окруженные меценатами («денежными мешками»), вынуждены терпеть общество последних. Рядом с актерами – богатые люди: помещики, банкир Зоненштейн («любитель прекрасного»). Помещики делятся на преуспевающих хозяев и коммерсантов, а также на богатых бездельников, прожигателей жизни и «охотников на женщин». Например, Котельников сочетает интерес к театру и коммерческую деятельность; на приглашение Репиной пожаловать на ее бенефис, он отвечает: «Если продам шерсть, то и бенефис, и шампань...» [Суворин 1911: с. 2]. Котельников критикует разоряющегося сибарита, своего приятеля Сабина (потерявшего имение, подобно известным персонажам «Вишневого сада»), призывает его «работать, торговать»: «А ты хочешь быть сытым, даже пресыщенным, ничего не делая? Меблируй-ка свою голову новой мебелью. А то ведь там ничего нет, кроме винного погреба и будуара с женщинами» [Там же: с. 4]. Поскольку данная драма создана по законам

реалистической эстетики, то Котельников указывает на типичность образа жизни Сабинина и его финансовых проблем: «В том-то и беда, что ты – не единственный».

В пьесе, в духе времени, противостояние персонажей обусловлено не столько их личными качествами, сколько общественными проблемами («значит, общие причины есть»): русские дворяне обнищали, предприимчивые банкиры богатеют, люди искусства совершенно беззащитны. Откровенных врагов нет, однако можно видеть двух героев (лично не сталкивающихся), противопоставленных по гражданской позиции и нравственным принципам. Речь идет о журналисте Адашеве (в нем угадываются черты самого Суворина) и банкире Зоненштейне.

Симпатизирующий Татьяне Репиной Адашев предан своей профессии, он изображен как честный и увлеченный литератор: «Пишешь, а голова горит, сердце выпрыгнуть хочет, дрожат руки, и думается – мир осчастливишь своей любовью, своим негодованием». Журналист (машинально играя веером Репиной – знак любви к ней и увлеченности своей профессией) произносит огромные монологи гражданина и патриота, которые мог бы произнести и сам Суворин, издатель популярного и знаменитого «Нового времени» (газета выходила в 1868 –1917 годах; сначала 5 раз в неделю, потом ежедневно, а с 1881 года – дважды в день): «Ах, за это снятие масок с лицемеров и притеснителей слабых и беззащитных нам и достается, да еще как! В тюрьмы сажают. Да и это ли одно?.. Ах, сударыня, не перечислить наших горестей и печалей и ненависти к нам!.. А мы все-таки создатели общественного мнения! <...> Да-с, мы – великая сила, новая порода!..» [Там же: с. 41]. Журналист Адашев также говорит о том, что «покорнейшие слуги наших читателей» работают 360 дней в году, «отрывают лучшие куски своего сердца», страдают «униженным и оскорбленным», борются «за идею, за отечество, за кровные интересы» и пр. Адашев был с Репиной до конца (ему принадлежит последняя реплика: «Смерть!..»), однако, как и положено говорливому резонеру, он не смог спасти актрису, не пришел в нужную минуту на помощь.

Адашеву противопоставлен Зоненштейн, который также ухаживает за Репиной и полагает, что за свои деньги он может купить все: «Господин литератор,

чужие мнения мне – ничего. Мое собственное мнение есть мой закон...». Зоненштейн сластолюбив («старый черт»), жаден, способен оскорбить женщину грязными намеками: «Прошу начинать... une toute petit historie... о своем приключении с г. Сабининым» [Там же: с. 109].

Суворинская «Татьяна Репина» относится к тем пьесам, где персонажи подходят к собственной судьбе «на правах сотворцов» [Яшина 1979: с. 100]. Благородный Адашев, эгоист и «мотылек» Сабинин, его предполагаемая невеста – хищная Оленина («Я приехала сюда, нарочно, чтоб вырвать его из объятий этой знаменитости <...> Нет, я не из таких, которые отдаются, а из таких, которые берут»), наконец, сама Татьяна Репина поступают так, как решили. Эта черта главной героини, принявшей яд, роднит ее с персонажами *трагедий*, но Репину отличает и такая черта, как психологическая нестабильность характера. В какой-то момент она даже поверила, что будет жить – невозможный для указанного жанра компромисс: «Мне, ей-Богу, лучше... Ах, как я рада. Сейчас и уедем... Карета готова? Ну, старый хрен, молитесь Богу, да берегите меня...» [Суворин 1911: с. 138–139]. Одна из возможных причин указанной нестабильности, на наш взгляд, состоит в том, что Суворин воссоздавал черты Е. П. Кадминой – человека до такой степени нервного, что ее самоубийство всех скорее потрясло, нежели удивило. Именно поэтому в обширных и эмоциональных монологах Репиной отражены ее страстная натура и перепады настроения: «Эх, горе ты, горе, как бы от тебя, горя, убежать?.. Да куда? Вот разве лететь по этим лунным лучам... к этим звездам и носиться там, носиться веки вечные... (Утирая слезы). Говорят, женские слезы – вода... Ну, так не хочу слез, никто их не увидит больше – довольно! (Разбивает бокал)» [Суворин 1911: с. 115].

Другая причина психологической недостоверности, некоторой нелогичности характера Татьяны Репиной (переходы от веселого кокетства к нервному срыву) кроется в том, что перед нами не драматургический шедевр, а произведение «второго ряда», где не совсем органично сосуществуют трагические и комические фрагменты (пример органичности – шекспировская пьеса «Ромео и Джульетта», в

которой трагизм событий соседствует с фривольными монологами кормилицы или Меркуцио).

Надо отметить, что в системе персонажей наблюдается точная, «геометрически» выверенная схема, а именно: сложились любовные треугольники (Адашев – Репина – Сабинин; Репина – Сабинин – Оленина); выявились уравновешивающие друг друга *помощники* и *вредители* (по В. Я. Проппу); сформировались группы персонажей, противопоставленные по следующему принципу: деньги – чувства. Такую же стройную («сконструированную»), выверенную схему можно видеть и в сфере общего конфликта пьесы. Конфликт в «Татьяне Репиной» развивается по мере прибавляющихся витков некой спирали, обусловленной появлением очередного активного персонажа (стимулом для его действий могут быть деньги, желание утвердиться в обществе, устроиться в жизни, что-то доказать, кого-то победить и пр.). Экспозиции в пьесе нет, мы сразу попадаем в зону завязки конфликта Репиной и Сабинина: он разорен и ищет путей к обогащению, а она любит этого легкомысленного человека. Очевидно, что коллизия далее развернется между двумя силами (деньги – чувства), при этом добавятся интриги Зоненштейна, конкурентные устремления Олениной, равнодушие окружающих. Суть развязки достаточно обширного конфликта (он не ограничен предательством Сабинина) подчеркнет реплика умирающей Татьяны Репиной – Сабинину: «Уходите, оставьте меня... Видите, какая я... Страшная, жалкая... Умираю!.. Не ради вас... Нет, нет. Безобразная жизнь... Уйдите!.. Никто не понимает, что это за муки!..» [Суворин 1911: с. 140].

Если первый «виток» *спирали* конфликта обозначил денежные проблемы Сабинина и назревающее напряжение отношений с Репиной, то следующий будет ознаменован появлением сводни и интриганки Раисы Соломоновны, принесшей письмо от Олениной, включившейся в борьбу за Сабинина.

В развитии действия будет несколько предзнаменований, предвосхищающих события. Например, Репина догадывается о неверности Сабинина и говорит ему во время ссоры: «Ты нуждаешься в деньгах и хочешь на ней жениться...». О неотвратимой трагедии неоднократно говорит и сама Репина другим персонажам,

например, Адашеву: «Я вам по секрету скажу... В последнее время все чаще и чаще... точно неизвестное что-то пугает меня. Как будто предчувствие беды... страшного чего-то...». «Предсказания» осуществляются и за счет интертекста, например, упоминается «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского, где Репина сыграет главную роль. Читатель (и зритель) знает, что Е. П. Кадмина приняла яд именно в процессе этого спектакля, поэтому развязка ясна.

Следующий «виток» *спирали* конфликта значительно обостряет развитие сюжета, так как Зоненштейн предлагает Олениной купить (очень выгодно!) имение разорившегося Сабинина, а заодно «приобрести» и самого жениха. Зоненштейн знает и о материальных проблемах Сабинина («Молодой человек, знаете, просвистел так ... фю – фю – фю ...»), и о перипетиях его личной жизни («Что он находит в этой актрисе – не понимаю»). Как видно, банкир решил отомстить Репиной, некогда отвергшей его ухаживания. Овдовевшая Оленина хочет упрочить свое положение в обществе, снова выйти замуж, и руководствуется она жестким расчетом: «Посмотрим, Петр Иванович, что вы запоете... с этой знаменитостью...» [Суворин 1911: с. 59].

Между «витками» конфликта (в весьма затянутом развитии действия) много фрагментов, которые осуществляют «задержание» этого действия (отдаление его от кульминации), например, Адашев рисует Репиной перспективы ее *другой* жизни: «Уйдите от них, бросьте их, опомнитесь – настоящая ваша жизнь впереди» [Там же: с. 110]. Журналист вообще призван расширять хронотоп пьесы (выводить ее за пределы театра, провинциального города, недоброжелательного общества), он хочет помочь талантливой актрисе попасть на петербургскую сцену, в его монологах содержится обширнейшая информация о «войне» и «мире». Наконец, именно Адашев признался, что когда-то сам хотел покончить с собой, но вовремя пришла мать и спасла его.

Однако Репина, на данном этапе действия, не склонна к компромиссу, и жизнь её скоро оборвется по собственной воле. Эту стратегию героини поддерживает сцена (почти водевильная) подслушивания: Татьяна стала свидетельницей неприятного ей признания Сабинина. «Я тебе охотно уступил бы

ее. Она, брат, очень интересна сначала, очень. Ну, а теперь – рад бы развязаться. С ней я разорился...», – сообщает он Котельникову. Данный «виток» конфликта усиливается тем, что бенефис Репиной посещают Оленина и Сабинин (снова намек на историю Е. П. Кадминой, чей бывший жених на последний спектакль явился со своей новой пассией), что оскорбило актрису в очередной раз: «Разве это хорошо, что они приехали в театр словно для того, чтоб показаться мне?..».

В целом развитие конфликта суворинской пьесы можно считать логичным, так как действие пьесы «обладает внутренней драматичностью» [Поспелов 1978: с. 116]. Г. Н. Поспелов в свое время заметил, что драматург «должен создавать сюжеты своих пьес и *конфликтными*, и вместе с тем *компактными*» [Там же]. Первое условие А. С. Суворин выполнил, второе – не совсем, поэтому конфликт «Татьяны Репиной», утяжеленный всевозможными «задержаниями», предсказаниями и «потенциальными» линиями развития, *компактным* назвать нельзя.

С одной стороны, конфликт пьесы убедителен уже потому, что основан на реальной истории, а также соответствует созданной В. Я. Проппом схеме, объединяющей подавляющее большинство художественных моделей: «недостача» чего-либо или кого-либо стимулирует действия персонажей. Открытую В. Я. Проппом особенность сюжетного развития уточнил В. Е. Хализев: часто герой «не располагает» невестой, которую необходимо «обрести» [Хализев 1999: с. 218]. С другой стороны, Сабинин (в отличие от положительных фольклорных героев он корыстен) так и не обрел невесту – Оленину (по крайней мере, в рамках данной пьесы) и не «воцарился» (как герой сказки), поэтому в суворинском произведении есть некая незавершенность. Этот недочет восполнит А. П. Чехов, изобразивший венчание Сабинина и Олениной в своей «Татьяне Репиной». Однако и чеховский Сабинин негармоничен (современная писателю жизнь этого не предполагала), при этом коллизия второй пьесы (А. П. Чехова), конечно, более завершенная. Не «обрел» и не спас свою «невесту» и суворинский Адашев, влюбленный в Татьяну, посему данная сюжетная линия относится скорее к *потенциальным* и слегка обозначена («просвечивает») после главной: Репина – Сабинин.

На наш взгляд, сюжет суворинской «Татьяны Репиной» тяготеет к «басенно-притчевому» типу. По мнению В. Е. Хализева, данные модели «могут обретать глубочайший драматизм (вспомним судьбы героинь “Грозы” А. Н. Островского и “Анны Карениной” Л. Н. Толстого)» [Хализев 1999: с. 219]. «Басенно-притчевое начало, в частности, присутствует в многочисленных произведениях XIX века об утрате человечности героем, устремленным к материальному преуспеванию, карьере (“Утраченные иллюзии” О. де Бальзака, “Обыкновенная история” И. А. Гончарова). Подобные произведения правомерно расценивать как художественное воплощение укорененной (как в античном, так и в христианском сознании) идеи возмездия за нарушение глубинных законов бытия – пусть это возмездие приходит не в облике внешних поражений, а в виде душевной опустошенности и обезличенности», – развивает свою мысль исследователь [Там же].

Персонаж, нарушивший «глубинные законы бытия» – Сабинин, который оскорбил и предал любящую его Татьяну Репину. Он не стал жертвой «внешних поражений» и не испытал «душевной опустошенности» (по словам Репиной, он просто «бессовестный»), хотя при известии об отравлении героини Сабинин отчасти раскаивается (скорее пугается): «Где она?.. Таня!.. Татьяна Петровна... Простите меня, простите... Я поступил низко... как последний человек... Простите меня!.. (Падает на колени). <...> Я не знал вас... Если бы я мог только думать...» [Суворин 1911: с. 140]. А. П. Чехов реализовал исконные возможности сюжетных моделей устранения «нехватки» и постигшего «возмездия»: его Сабинин венчается с Олениной (после смерти Репиной), а в конце обряда сходит с ума и отправляется на могилу Татьяны. Татьяна Репина отравилась и умерла в суворинской пьесе, Чехов же вводит в свое произведение лишь «тень» Репиной (дама в черном). Главным героем становится Сабинин, его меркантильность и эгоизм наказаны, что сделало мини-пьесу Чехова цельной. Суворинская «комедия в четырех действиях» является очень громоздкой, «многонаселенной», исполненной лишними деталями и указанными выше психологически недостоверными фрагментами, что проявилось и в области стиля произведения. Если под стилем понимать «сквозной принцип построения художественной формы, сообщающей произведению

ощутимую целостность» [Литературный энциклопедический словарь 1978: с. 420], то суворинская пьеса демонстрирует некую разностильность (не всегда оправданное, негармоничное «многоголосие»): язык интеллигенции 1880-х годов, галлицизмы, просторечия перемешиваются в излишне растянутых монологах.

Очевидно, что Суворин как писатель-реалист стремился к типизации характеров своих современников и моделей их отношений (бедные – богатые, честные – интриганы, корыстные – бескорыстные, трудолюбивые – ленивые и пр.). В. Б. Шкловский заметил, что А. П. Чехов, показывая отношения и «положения» людей «в крайне обостренном выражении» [Шкловский 1953: с. 320], был «противником» различных «украшений» и использовал только те «подробности», которые действительно «нужны для сюжета» [Там же: с. 292]. В результате реализации такой творческой стратегии писателя-классика все его произведения оказались исполнены «не сочувствием художника-гуманиста к определенным персонажам», а «глубокой тоской по иным, человеческим отношениям между людьми, когда они уже не будут проходить мимо друг друга с холодным безразличием» [Там же: с. 290]. В драме Суворина, художника «второго ряда», мы наблюдаем иную картину (сочувствие определенной героине – Татьяне Репиной, имеющей реальный прототип: Е. П. Кадмину), что во многом ограничило, упростило стиль и обусловило другие его недостатки.

Безусловно, положительным моментом в стилистической картине суворинской пьесы является создание определенного настроения (предчувствие беды, противоречие между расчетом и чувством) за счет устойчивых мотивов, например, «мотива денег». Пьеса начинается с того, что герои говорят о финансовых проблемах как о самых значительных: «Десять тысяч надо»; «Деньги хорошие»; «вексель»; «вексельная бумага»; «тринадцать рублей восемьдесят копеек»; «Хоть пять тысяч дай»; «банк»; «Деньги – великое дело»; «Эта бумажка стоит сто тысяч»; «Какое это проклятое дело – деньги!» и пр. Сабинин, переживающий финансовые затруднения, даже в шутку говорит только о деньгах, например, сводне Раисе Соломоновне: «Дайте мне на вексель десять тысяч, так я буду праздновать ваш 50-ти-летний юбилей всенародно» [Суворин 1911: с. 8].

В духе времени автор передает речь персонажей по-французски, что способствует созданию реалистичной языковой картины. Репина, в ссоре с женолюбом Сабининым, копирует его стиль: «*jenesais quoi*. Вам всем нужно что-то такое» [Суворин 1911: т. 13]. Банкир Зоненштейн, не меньший женолюб, также распространяется о женском обаянии: «мы, старики... мы знаем толк в красоте... даже такой, знаете?.. *labe aute dudiable...*» [Там же: т. 59]. Одна из реплик Котельникова о Сабинине указывает на первоначальное название рассматриваемой пьесы: «Чуть заведется где красивая женщина – он тут как тут ... Специалист по женской части: *Chasseaux femmes*, охота на женщин – известный спорт и преприятный спорт» [Там же: с. 72].

Несколько инородно (видимо, след предыдущих вариантов текста), но при этом достаточно реалистично выглядят в тексте драмы просторечия, содержащиеся в реплике Авдотьи (видимо, няни Олениной): «Что со мной-то? Где она, там и я. Вы рядком, а я с краешку... <...> А я ее соблюду. <...> Бабе не давай веры... Баба – ветер... <...> Ужели вернулись, али забыла что...» [Там же: с. 69].

Неприятный автору банкир Зоненштейн коверкает русский язык, что иногда напоминает макароническую речь (механическое перенесение искаженных иностранных слов). Для него русский язык – иностранный: «Ваша шутка прекрасна и остроумна... я позволяю себе отвечать на нее от всей полноты моего сердца – виват первой российской актрисе!» [Суворин 1911: с. 105].

Очевидно, что такая «коммедиализованная» языковая картина должна войти в противоречивые отношения с «театральным текстом» и «литературным текстом», уводящими персонажей и читателей в сферы искусства. С помощью известных (популярных) образов «иллюстрируется» создаваемая в пьесе реальность. Кроме реплик, раскрывающих суть театрального мира («Удивительная вещь – эта русская актриса. Никогда понять нельзя – чего у нее больше: таланта, капризов или зависти...»; «Рецензенты только бранятся – как последнюю шельму аттестуют актера»), можно видеть упоминания о пьесах известных драматургов, цитаты из этих пьес, что расширяет хронотоп суворинской «Татьяны Репиной». Иногда это делается в комической форме, например, антрепренер Матвеев говорит Репиной о

предстоящем спектакле («Василиса Мелентьева»): «Я к вам, Татьяна Петровна... Ведь Иван-то Грозный загулял... Как ставить “Василису”?».

Неоднократно цитируется В. Шекспир: трагедии «Макбет» и «Гамлет». Репина признается Адашеву в том, что хотела отомстить Сабинину – убить его, но затем приняла иное решение: «У кого есть душа, тот не может спокойно жить после убийства. Помните леди Макбет? На что кремень была, а не вынесла. Выносят только бездушные» [Суворин 1911: с. 125]. Страдания Татьяны Репиной подчеркивает и реплика Адашева, спорящего с ней: «Дьявольское самолюбие!.. Да будь оно проклято вместе с гамлетовским “Быть или не быть?”» [Там же: с. 129]. Упоминание о Гамлете, актуализация его образа помогли автору высказать свое мнение о современных ему проблемах: «Ведь самоубийство стало у нас чем-то повальным. Ни за синь порох пропадают хорошие люди. Дети берутся за револьвер из-за классной отметки, взрослые – из-за пустяков... Разлюбили – пулю в лоб, задели самолюбие, не оценили – застрелился» [Там же]. Антрепренер Матвеев выразил свои чувства к умирающей Репиной тоже при помощи шекспировской цитаты («Люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут ...»): «Матушка, голубушка <...>, что вы наделали? Меня, старика, меня-то за что обидели?.. Ведь я вас любил, как родную дочь?! Как сорок тысяч дочерей... (Всхлипывает)» [Там же: с. 137].

Встречаются в тексте пьесы и комические цитирования (сродни пародии), например, «продолжение» фетовского известного стихотворения в реплике Котельникова: «на заре ты ее не буди – она так устала, занимаясь хозяйством ...» [Там же: с. 72].

Интересно то, что Суворин, как и А. И. Куприн в «Последнем дебюте» (1889), рассмотренном во II главе, «вспомнил» о гладиаторах, то есть косвенно процитировал Г. Гейне. Как было указано ранее, А. И. Куприн в качестве эпитафии использовал отрывок из стихотворения Г. Гейне «Довольно! Пора мне забыть этот вздор...» («Я, раненный насмерть, играл, / Гладиатора смерть представля!»). В известном стихотворении, переведенном знаменитыми русскими поэтами, речь идет о трагических переключках между искусством и реальностью, «о любви и

душевных муках, с нею связанных, а также о том, что жизнь – тот же театр» [Борисова 2018 (в): с. 310 – 311]. Перед кончиной Репина рассуждает о своей судьбе и участии актера: «Знаете, что мне в голову приходит... Если бы какая-нибудь актриса приняла настоящего яду на сцене и стала бы умирать... <...> судороги мучили бы ее, она кричала, билась в отчаянии <...> и стон раздавался бы по театру... Как в Колизее, когда, под гром рукоплесканий и крики толпы, умирали гладиаторы, когда звери терзали христиан... Посмотрела бы я, что бы вы запели... Шикать и свистать стали бы вы действительным страданиям, настоящей смерти... поругание искусства нашли бы тут...» [Суворин 1911: с. 112 – 113]. Как видно, Репина говорит о жестокости своей профессии, ее излишней публичности, о равнодушии «толпы», о невозможности для актера быть самим собой. Неслучайно актриса перед смертью заговорила о гладиаторах – трагических *актерах*.

В пьесе присутствует и «журналистский текст», поскольку, как уже отмечалось, «рупор» Суворина, Адашев, представляет профессиональные интересы и гражданскую позицию автора. Адашеву доверены очень серьезные и достаточно длинные монологи, не имеющие отношения к фабуле произведения, но призванные отвлечь Репину от рокового решения (на самом же деле отвлекающие читателя и зрителя от основной коллизии): «Да, специальность журналиста – журнализм. Я должен или всё знать, или делать вид, что я всё знаю, всё понимаю, всё у меня как на ладони, начиная с допотопного человека и кончая вот таким произведением театральной культуры, как вы» [Суворин 1911: с. 38]. Адашева можно назвать двойником Репиной (он тоже, по его признанию, когда-то был на грани самоубийства), к тому же этот человек мог бы стать ее спутником жизни (если бы она ранее не встретила ветреного Сабинина).

В целом же «Татьяну Репину» А. С. Суворина мы бы охарактеризовали как гуманистический и просветительский образец актуальной для 1880-х годов нравоописательной драмы – произведения «второго ряда», которое и отразило реальную трагедию актрисы, и указало на некоторые «болезни» времени.

3.2. «Татьяна Репина» А. П. Чехова: аспекты поэтики «пьесы-шутки»

В 1889 году была «издана» (тиражом в 2-х или 3-х экземплярах) «Татьяна Репина» А. П. Чехова – самая «загадочная» и «таинственная» (по отзывам исследователей) пьеса этого писателя. В комментариях к 20-томному собранию сочинений читаем: «По распоряжению А. С. Суворина, пьеса Чехова была отпечатана в его типографии всего в двух экземплярах под заглавием: “Татьяна Репина. (Драма в 1 действии) Антона Чехова. СПб. 1889 г.”» [Чехов 1949: т. 12, с. 360]. Известно также, что рукописный вариант до современного читателя не дошел, сохранились только печатные: «Один печатный экземпляр пьесы, принадлежавший Суворину, хранится в библиотеке Института литературы Академии наук СССР (Пушкинский Дом); другой принадлежал Чехову и находится в библиотеке государственного литературного музея в Москве», – читаем в тех же комментариях [Там же].

Существует мнение, что «мысль о пьесе возникла у Чехова в связи с постановкой в Малом театре в Москве драмы А. С. Суворина “Татьяна Репина”»: Чехов в своих письмах к Суворину в конце 1888 года и начале 1889 года по поводу этой пьесы и ее постановках давал ее автору целый ряд советов и указаний, наконец, задумал написать свою пьесу, в которой, используя заглавие суворинской драмы и имена некоторых ее героев, он по-своему изобразил их дальнейшую судьбу и создал, таким образом, нечто вроде своеобразного к ней эпилога», – отмечают авторы комментариев [Там же]. Заметим, что петербургская премьера суворинской «комедии» состоялась 11. 12. 1888 года, а московская – 16. 01. 1889 года. А. П. Чехов участвовал в подготовке второй премьеры, а затем создал свою «драму», где «действуют те же персонажи, объединенные той же трагической ситуацией» [Шпилева 2013: с. 139].

О том, что чеховская пьеса создавалась в процессе ее обсуждения с Сувориным (автором претекста – то есть *исходного* текста), свидетельствует переписка двух авторов. В марте 1889 года Чехов в письме сообщает: «Спасибо за обещание выслать словари. Казав пан – кожух дам, слово его тепло... За словари я пришлю Вам подарок очень дешёвый и бесполезный, но такой, какой только я один могу подарить Вам» [Чехов 1956: т. 11, с. 339]. Через день Чехов ещё раз пишет о

своей пьесе: «Посылаю Вам <...> тот очень дешёвый и бесполезный подарок, который я обещал Вам. За словарями я буду скучать, поскучайте и Вы за моим подарком. Сочинил я его в один присест, спешил, а потому вышел он у меня дешевле дешёвого. За то, что я воспользовался Вашим заглавием, подавайте в суд. Не показывайте его никому, а прочитавши, бросьте в камин. Можете бросить и не читая» [Там же]. В письме к Суворину от 04. 05. 1889 года Чехов вновь возвращается к «Татьяне Репиной» – к суворинской и своей: «Был в Сумах в театре и смотрел “Вторую молодость”. Актеры были в таких штанах и играли в таких гостиных, что вместо “Второй молодости” получилась “Лакейская”. В последнем акте за сценою били в барабан. Будут ставить “Татьяну Репину” и “Иванова”. Схожу ...» [Чехов 1956: т. 11, с. 255]. В этом же письме Чехов просит Суворина отправить ему «Татьяну Репину» чеховскую, если она уже напечатана.

Суворин напечатал «Татьяну Репину» Чехова, который благодарит в очередном письме (от 14. 05. 1889 года): «Спасибо, получил свою “Татьяну Репину”. Бумага очень хорошая. Фамилию свою я в корректуре зачеркнул, и мне непонятно, как это она уцелела. Зачеркнул, т. е. исправил я и многие опечатки, которые тоже уцелели. Впрочем, все это вздор. Для большей иллюзии следовало бы напечатать на обложке не Петербург, а “Leipzig”» [Там же: с. 363]. Чехов упомянул немецкий Лейпциг, так как в этом городе печатались произведения, с точки зрения российской цензуры, сомнительные и непозволительные, в данном случае – «в виду использования <...> церковного обряда свадьбы» [Чехов 1949: т. 12, с. 363].

Итак, из чеховских писем следует, что суворинская «Татьяна Репина» была очень популярна, она успешно шла в столичных и провинциальных театрах. Очевидно также, что чеховская пьеса изначально к постановке не готовилась по цензурным соображениям и была всего лишь «пьесой-шуткой», «дешёвым подарком» одного писателя – другому. Местом действия для своего произведения Чехов избрал православную церковь, предельно точно процитировал из «Служебника» «чин венчания», чем, как ему самому виделось, обеспечил «незаконное» положение своему «маргинальному» творению.

Из выше процитированных комментариев узнаём, что читатели у чеховской пьесы все же, кроме Суворина, были. Например, ознакомился с текстом одноактной драмы А. Н. Плещеев. 22. 03. 1889 года он написал Чехову: «Дал он (Суворин) мне одно Ваше произведение прочесть: “Татьяна Репина”. Очень оригинальная вещица – мне понравилась. Жаль только, что там больше текста св. писания – нежели разговоров» [Чехов 1949: т. 12, с. 361]. Как видно, А. Н. Плещеев не оценил стилистическую «двуплановость» («текст Св. Писания» и «разговоры») чеховского текста, но именно эта особенность «пьесы-шутки» сыграет большую роль в судьбе данного произведения.

Пьесу ждала следующая публикация уже после кончины А. П. Чехова, и перед исследователями, конечно же, встал вопрос: не пародия ли это? Первой назвала рассматриваемую нами пьесу пародией на суворинскую «Татьяну Репину» сестра писателя – М. П. Чехова. Второй вопрос, заинтересовавший профессиональных литературоведов, был следующий: что заставило Чехова создать *свою* «Татьяну Репину»? Неприятие поэтики и проблематики суворинского произведения, желание создать свой образец на известную тему или все-таки сделать пародию?

Один из первых исследователей чеховской «Татьяны Репиной» – А. С. Долинин – высказал следующее мнение: «Чехов воспринял суворинскую пьесу как вещь почти классическую, во всяком случае, как драму, построенную писателем, “воспитанным на строгом чтении классических образцов и любви к ним”». Спрашивается: набросок его меняет ли в какой-либо мере основной подход к данному сюжету; к композиции в целом; отдельному ли приему? А может быть, так: созидавая свою драму, Чехов свободно воспользовался обломками суворинского сюжета лишь как материалом, быть может, главным, но не единственным, сочетая его с другими, случайно всплывшими тогда в художественной его памяти» [Долинин 1925: с. 63]. Отметим, что «материалом» для создания чеховской мини-пьесы могла быть «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, а также проанализированная во II главе данной работы тургеневская повесть «После смерти (Клара Милич)» (на что указал А. С. Долинин). На то, что Чехов мог испытать «эстетическое» влияние

других произведений, указывает постановка (в 1883 году) в Михайловском театре спектакля по роману «Около брака» (1883) французского писателя Г. Мартель де Жанвилль (псевдоним – Жип), где содержится сцена «Во время церковной службы». Для театральной постановки текст подготовил К. Кремье. Можно предположить, что и Суворин, и Чехов смотрели этот спектакль.

А. С. Долинин также размышлял и о возможной пародийной природе драмы Чехова: «Так, приходим мы к окончательному убеждению, что было у Чехова достаточно данных для того, чтобы попытаться активно в некоем творческом действии освободиться от всего пережитого и передуманного им в связи с “Татьяной Репиной” Суворина». Исследователь также предположил 2 варианта направления стратегий художника: «путь демонстрирования своего канона в разработке одного и того же сюжета, то, что мы называем влиянием контрастным, и путь пародирования, рассчитанного главным образом на то, чтобы дискредитировать канон чужой» [Долинин 1925: с. 75]. В конечном итоге исследователь приходит к выводу, что чеховская «Татьяна Репина» пародией не является.

А. С. Долинин обращается к работе одного из самых авторитетных исследователей пародии – Ю. Н. Тынянова, который отмечал, что пародия вовсе не обязательно обращена «в смешную сторону». Ю. Н. Тынянов цитирует статью о пародии (драматической) К. С. Аксакова «Олег под Константинополем»: «Хотя автор <К. Аксаков>... предназначил целию того *пародию*, однако, читая их, восхищаешься и забываешь о пародической их цели» [Тынянов 1997: с. 284]. Так исследователь передал свое видение природы очень сложного явления искусства – не поддающейся поверхностным и однобоким определениям *пародии*.

В дальнейшем мнения ученых-чеховедов разделились. Так, Е. С. Смирнова-Чикина назвала чеховскую «Татьяну Репину» «пародией» [Смирнова-Чикина 1974: с. 117]; Г. П. Бердников полагал, что это не пародия, а самостоятельное произведение с использованием *чужой* темы [Бердников 1957: с. 40]. Мы полагаем, что Чехов и создал собственное (самостоятельное) произведение, и продолжил «комедию» Суворина (об этом свидетельствует хронотоп драмы Чехова – логичное

завершение событий после смерти Репиной: женитьба Сабинина), но отчасти и спародировал ее, так как некоторые аспекты поэтики суворинской пьесы его не устроили и вызвали критические замечания (это было мнение выдающегося драматурга по поводу творения «второразрядного» писателя). Таким образом, чеховская пьеса – это и акт «соперничества» (вспомним намеченные романы «Рославлев» и «Русский Пелам» А. С. Пушкина, созданные с ориентацией на произведения Н. М. Загоскина и Э. Булвер-Литтона и даже повторяющие их названия, а также фабулу), и отчасти *пародия* (так как есть два плана: претекст Суворина и новая, поэтологически противопоставленная ему трактовка Чехова), и, как уже было сказано – *продолжение*, своеобразный пятый акт известной и популярной пьесы. В пользу оригинальности и важности «Татьяны Репиной» для развития драматургии в целом говорит то, что эта мини-пьеса несет в себе многие основные признаки чеховской поэтики, отозвавшейся в произведениях авторов XX – XXI веков (если вспомнить о современной «новой драме», максимально стилистически приближенной к повседневной устной речи).

Исследователи драматургии Чехова свое внимание часто и справедливо обращают на стиль этого писателя, так как стиль непосредственно влияет на чеховский конфликт (основу драматического произведения). В случае с «Татьяной Репиной» мы имеем яркое тому подтверждение.

А. Б. Дерман отмечал, что чеховский стиль «с особой наглядностью нарушает наиболее прочно сложившиеся каноны современной Чехову драматургии, с ее логической прямолинейностью психологии героев и чисто поверхностной “целесообразностью” каждой реплики, каждого слова, которое они произносят» [Дерман 1959: с. 122]. Н. М. Кожевникова, исследуя стиль Чехова-драматурга, обратила внимание на то, что в его пьесах часто «не согласованы части реплик». Вследствие этого соединяются «несопоставимые величины» [Кожевникова 2011: с. 389], обусловившие знаменитую чеховскую поэтику абсурда. Анализируя *вторую* «Татьяну Репину», А. П. Чудаков делает аналогичное замечание о стилистическом контрасте, «перебиве», «приеме объединения разнонаправленных элементов в тексте» [Чудаков 1986: с. 212]. Для доказательства своего наблюдения

исследователь рассматривает интересующую нас пьесу, где сам хронотоп располагает к стилистическому «перебиву», так как «действие происходит на фоне богослужения, и торжественные слова чина венчания перебиваются бытовыми репликами персонажей» [Там же]. Приводится следующий пример, подтверждающий стилистический контраст: «*Дьячок (выходя на середину церкви)*. Прокимен глас восьмой. Положил еси на главах их венцы от камней честных, живота просиша у тебе, и дал еси им. *Архиерейский хор (поёт)*. Положиша еси на главах... *Патронников*. Курить хочется».

А. П. Чудаков отметил, что «стилистическая несоединимость церковнославянской и сниженной разговорной лексики велика и традиционно юмористична» [Там же]. Однако исследователь видит и другие примеры возникновения комизма – «когда есть обыгрывание богослужебного текста в речах героев, когда этот текст и обыденно-разговорные реплики оказываются в отношениях прямого диалога» [Там же: с. 213]. Примером явился следующий фрагмент: «*Кокошкин*. Вот стоит... <...> *Инкогнито*. *Кокошкина*. Вижу, вижу. С Машенькой Ганзен разговаривает. Это его пассия. *Дьячок*. Тайна сия велика есть <...> Обаче и вы по единому, кийждо свою жену сице да любит, якоже и себя, а жена да убоится мужа своего!! <...> *В толпе*. Слышите, Наталья Сергеевна? Жена да убоится мужа своего. – Отвяжитесь. *Смех*».

Действительно, стилистический контраст в чеховской «Татьяне Репиной» проявляется в разных вариантах (обычный «перебив», а также противоборство «связанных друг с другом реплик» [Чудаков 1986: с. 213]). В результате возникает очень важное для этого писателя «соположение двух разнородных сфер, каждой из которых уделено равное внимание» [Там же]. А. П. Чудаков видит в подобных ситуациях (достаточно частых в этой пьесе) знаменательный прием – «целостного “неотобранного” изображения мира» [Там же]. Под «неотобранным» изображением исследователь понимает умение создавать *текст*, адекватный *действительности*, где ничто специально не акцентируется (что и создает жизнеподобную полифонию).

На наш взгляд, приему стилистического контраста неизбежно сопутствует ирония (по хрестоматийно известному выражению Т. Манна, «интеллектуальная оговорка, которая резвится между двумя контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону...»), что отмечалось в чеховедении: «При сближении полюсно противоположных лексических пластов <...> возникает искра иронии» [Там же]. В чеховской «Татьяне Репиной» сопоставляется церковный текст (с его высокими смыслами) и пошлые реплики гостей, а также сам моральный облик жениха и невесты; в результате этого создается иронический эффект, так как за «низкой» картиной встает «высокая», лучшая. В данном случае для нас очень важны положения, выдвинутые Н. Я. Берковским, исследовавшим точки соприкосновения романтической иронии и иронии «в обыкновенном смысле» («ирония жизни»). Для понимания этико-эстетической ситуации в «Татьяне Репиной» важно учитывать родовые признаки *иронии*. По этому поводу Н. Я. Берковский писал, что она «начинается с движения от худшего к лучшему, причём лучшее ослабляет худшее, показывает, как убоги отпущенные ему средства, как малы его права на существование. Худшее, меньшее, относительное хочет нам навязать себя, будто оно и есть всё, будто оно и вселенная – одно и то же. Ирония притворяется, что принимает эти притязания, и, поощряя, соглашаясь, тут же наносит непоправимые полемические удары» [Берковский 2001: с. 68].

Чеховские Сабинин и Оленина, казалось бы, добились желаемого (денег, положения в обществе, удовлетворения тщеславия, амбиций), их брак освящается церковью, то есть признается законным. Однако «полемический удар» не заставил себя долго ждать: обезумевший жених оставляет невесту и отправляется на кладбище – на могилу преданной им Татьяны Репиной. Автор данной драмы, конечно же, далек от однобокого и прямолинейного решения проблемы (наказание, кара свыше), это удел писателей уровня Суворина, однако и в чеховской мини-пьесе (с появлением странного образа «дамы в черном», поддержавшей *моду* на отравление), безусловно, присутствует мотив возмездия.

Возвращаясь к столь важному в данном случае приему контраста, отметим, что он начинает заявлять о себе еще в начальных авторских ремарках. Например,

указывается, что на венчание Сабинина и Олениной собралась вся местная *знать*. На гостях – дорогие платья и костюмы («роскошные наряды»). При этом обряд венчания осуществляют очень скромно, даже нищенски одетые священнослужители: «Венчают: о. Иван в полинявшей камилавке, о. Николай в скуфейке и лохматый, очень молодой ещё о. Алексей в тёмных очках, позади и несколько вправо от о. Ивана – высокий, тощий дьякон с книгой» [Чехов 1949: т. 12, с. 167]. Таким образом, еще до начала самого действия, автор показал разительный контраст между бедностью и богатством, что, безусловно, не может не отразиться на развитии конфликта пьесы.

Не обошлось и без любимых Чеховым *одорических* образов (вспомним запахи, характеризующие «Тонкого» – ветчины и кофейной гущи, «Толстого» – хереса и флер-де-оранжа; не забудем и пахнущие ассигнации Ионыча – ладаном, ворванью, духами и уксусом), которые также пребывают в сферах контраста и стилистического «перебива»: «*Котельников*. Венцы тяжелые. У меня рука отекла. *Волгин*. Ничего, я вас скоро сменю. От кого это пачулями разит, желал бы я знать! *Товарищ прокурора*. Это от Котельникова. *Котельников*. Врете. *Волгин*. Тссс! *О. Иван*. Господи, боже наш, славою и честью венчай я!» [Чехов 1949: т. 12, с. 168].

Упомянутые пачули – тропическое растение, которое применяется в парфюмерной промышленности. Во времена Чехова (и ранее) пачули широко использовались для сбережения шерстяных тканей от моли, а также при изготовлении одеколona. Поэтому при чтении произведений, где фигурирует данный одорический образ, у читателя могут возникать ассоциации с «замшелостью», «несвежестью», а также с дешевой парфюмерией. Напомним о роли пачулей в более позднем «Вишневом саде», где дворянин Гаев намекает, что от «плебея» Лопахина пахнет пачулями – надушился, чтобы произвести хорошее впечатление.

Отмеченный чрезвычайно сильный и «сладкий» запах во многих произведениях («Москва и москвичи» (1843) М. Н. Загоскина, «Роман в девяти письмах» (1847) Ф. М. Достоевского, «Виновата ли она?» (1855) А. Ф. Писемского, «Дворянское гнездо» (1859) И. С. Тургенева, «Сага о Форсайтах» (1906 – 1921) Дж.

Голсуорси и пр.) рассматривается как признак дурного тона, ассоциировавшегося с парикмахерской, кладовой и даже с «легким поведением», то есть с борделем. Приведенные примеры (вкуче с чеховским) позволяют предположить, что резкий и «дешевый» запах указанного растения был недопустим или нежелателен в «хорошем» обществе и в церкви.

Однако наибольшего контраста в тексте «Татьяны Репиной» достигает выше отмеченное сочетание реплик «из толпы» и текста венчания. Приведем наиболее яркие примеры: «*О. Иван (принимая от Волгина венец, Сабинину)*. Возвеличися, женише, якоже Авраам, и благословися, якоже Исаак, и умножися, якоже Иаков, ходяй в мире и делаяй в правде заповеди божия!». Один из актёров тут же отреагировал на реплику священнослужителя, венчающего «счастливую» пару: «Какие прекрасные слова говорят мерзавцам!» [Чехов 1949: т. 12, с. 178]. Как видно, здесь контраст маркирует сочувствие актера покойной Репиной и нерасположение к Сабинину с Олениной. При этом намечено противостояние и в среде самих актеров, что сопряжено в ряде случаев с комическим эффектом: «*Матвеев*. Важно нынче певчие поют. *Комик*. Нам бы таких, Захар Ильич! *Матвеев*. Ишь чего захотел, харя!» [Чехов 1949: т. 12, с. 172]. В данной ситуации Матвеев (в суворинской пьесе это антрепренёр, сочувствующий Репиной) хочет указать «комику» на *его* место.

Об особенностях чеховского конфликта в литературоведении сказано очень много. Доказано, что в драмах писателя «конфликт понимается по-новому, потому что изменилась действительность. Само отсутствие старого конфликта является здесь чертой глубоко реалистичной» [Шкловский 1953: с. 321]. По тонкому замечанию В. Б. Шкловского, рождению нового типа конфликта способствовало то, что А. П. Чехов «показывает иную Россию, в которой многое продолжает существовать, но лишено внутреннего своего оправдания» [Там же: с. 320]; это и обнажил вышерассмотренный контраст церковного текста и реплик «из толпы».

Литературоведы часто говорят о бесконфликтности чеховских пьес, если сравнивать их с классическими (например, драмами А. Н. Островского), однако в «Татьяне Репиной» конфликт не столько ослаблен, сколько *распределен* по

многочисленным репликам неудовлетворенных чем-либо персонажей. Так возникает эффект *размытости* конфликта. В рассматриваемой пьесе «общим знаменателем», объединяющим недовольных, несчастливых и встревоженных людей, стала фраза: «*В толпе*. Репина своею смертью отравила воздух. Все барышни заразились и помешались на том, что они оскорблены. – Даже в церкви отравлен воздух. Чувствуете, какое напряжение» [Чехов 1949: т. 12, с. 173].

Складывается ощущение, что в анализируемой драме нет традиционной (театральной) «борьбы-интриги», потому что Чехов стремится «предельно сблизить театр с жизнью, построить свои пьесы так, чтобы на сцене действительно все было так просто и вместе с тем сложно, как в жизни» [Бердников 1981: с. 303]. Однако в тексте пьесы постоянно упоминается о Репиной, никто из персонажей, даже самых равнодушных и циничных, о ней не забыл. Видимой борьбы между героями нет, но кажется, что все они *придавлены* некой силой (мешающей им быть счастливыми и благополучными) и пытаются от нее освободиться. Вероятно, эта сила и есть та «пошлость жизни», с которой всю жизнь боролся Чехов.

Справедливым представляется мнение литературоведов (и ощущения читателей), что художественный центр («нерв») драм Чехова составляет противоречие между обыденной жизнью и трагическим осознанием ее «невыносимости»; в определенный момент и происходит некий скачок, ведущий к напряженной коллизии. Действительно, существует театр с его устоявшимися законами, актеры живут привычной жизнью: интригуют, ссорятся, мирятся. Одна из актрис полюбила разорившегося помещика-ловеласа, которому срочно понадобилась другая, более богатая невеста. Достаточно тривиальная ситуация закончилась трагически, так как актриса покончила с собой, что никого не оставило равнодушным. Видимо, этот поступок стал значимым для всех, выразил общее настроение и мироощущение (неустроенность, всеобщее лицемерие, несовпадение желаемого и действительного).

Интересно то, что А. П. Чехов свою пьесу начинает с момента, когда у Суворина все завершилось (дописан «5-й акт»), поэтому чеховский конфликт «постконфликтный», доказывающий при этом, что все противоречия только

набирают силу. Рассмотрим, как подспудно нарастает напряжение в «пьесе-шутке», где коллизией управляют стилистические сферы текста. На наш взгляд, в «Татьяне Репиной» существует несколько витков конфликта, которые нуждаются в рассмотрении.

Завязка чеховской драмы начинается не с традиционной «ссоры», намечающей противостояние, а с изображения недовольства персонажей кем-либо или чем-либо. Текст изначально предстает «колючим», реплики героев (иногда ироничные) направлены против различных (многочисленных) раздражителей, ситуация «накалена» – можно предположить, что из-за поступка Репиной. Например, перешедший из суворинской «комедии» банкир Зоненштейн недоволен «русской духотой» в церкви: «Уф! Русский баня!» [Чехов 1949: т. 12, с. 167]. Патронников же полагает, что во всем виноваты стражи порядка, впусившие в храм так много людей: «Полиция дрянная». Тот же Патронников «переходит на личности» и делает замечание богатому банкиру, нарушающему правила приличия: «Не жужжайте, Давид Соломонович, как шмел. И не стойте спиной к алтарю. Это не принято» [Чехов 1949: т. 12, с. 171].

Напряжение в толпе (где все *жужжат*, толкаются) усиливается сообщением о том, что «вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина» [Там же: с. 172]. Эта реплика возвращает к истории Татьяны Репиной и знаменует переход от первого витка конфликта ко второму. Далее выясняется, что это уже «четвертое отравление» («Психоз. Не иначе»), чем опровергается представление о единичности, случайности трагедии. Третий виток развивающегося конфликта (который нарастает «в толпе») маркируется репликой священнослужителя, недовольного «жужжащей» паствой, мешающей ритуалу венчания: «*О. Иван (читает)*. Господи, боже наш <...> Прошу вас, потише! Вы мешаете нам совершать таинство!» [Чехов 1949: т. 12, с. 174].

Четвертый виток конфликта вызван уже неудовольствием паствы, критикующей действия священнослужителей: «Этот дьякон никогда не кончит». Пятый виток напряжения показывает, что гости венчания ясно видят различие между *высоким* обрядом и *низостью* жениха и невесты, строящих свое

сомнительное «счастье» на смерти реального человека. Заметному усилению раздражения сопутствует красноречивая реплика «друга» Сабинина – Котельникова, который замечает о разволновавшемся женихе: «Сильная скотина. Выдержит» [Чехов 1949: т. 12, с. 177]. Данный (шестой) этап конфликта указывает, что даже, казалось бы, близкие люди на самом деле не испытывают уважения и сочувствия друг к другу.

Борьба *всех против всех* убедительно изображена известием о том, что в церкви присутствует группа людей, специально явившихся с целью оскорбить «молодых», заявить им о своем протесте: «*В толпе*. Так вы же, господа, не расходитесь, все вместе выйдем. Зипунов здесь? – Здесь. Надо будет окружить карету и свистать минут пять» [Там же] (седьмой виток коллизии).

Наконец, один из представителей «духовенства» – церковный сторож Кузьма, выступает уже против самого обряда венчания (вернее, сомневается в актуальности таинств), который представляется ему бесполезным и потерявшим связь с жизнью: «Каждый день венчаем, крестим, хороним, а все никакого толку <...> Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтобы бог слышал... уж где тот бог, не знаю. Все зря» [Чехов 1949: т. 12, с. 180]. Такое пессимистическое замечание знаменует восьмой этап всеобщего противоборства (и недовольства).

В финале мини-пьесы появляется «дама в черном», которая против «него» (Сабинина), а заодно и «против всех»: «Я отравилась... из ненависти. Он оскорбил... Зачем же он счастлив?». Дама предстает «мстительницей» за всех женщин, хотя к самому Сабинину она не имеет никакого отношения. Абсурд усиливается тем, что ее появление вызывает не сочувствие (даже у священнослужителей), а осуждение – «какое кощунство!». Это девятый этап конфликта.

Развязкой (и *пуантой*), пожалуй, станет реплика, переводящая пафос пьесы в комические сферы, напоминая, что это «пьеса-шутка», «подарок» определенному человеку: «А все остальное предоставляю фантазии А. С. Суворина». Такое «авторское поведение» разводит стратегии «концепированного автора» (термин Б. О. Кормана), то есть автора, имеющего определенную «точку

зрения», и «биографического автора» (Чехова). Первый показал жесткое противостояние «всех – всем», а второй – сам А. П. Чехов – обозначил свою грустную ироническую позицию по отношению к современным общественным проблемам. Но в то же время последней фразой автор «снимает» напряжение, конфликт, напомнив о «сочинённости», «искусственности» столь виртуозно написанной им пьесы-продолжения.

В первом параграфе настоящей главы мы рассмотрели систему персонажей суворинской «Татьяны Репиной», где, с одной стороны, действуют театральные актеры (с их «мелкими» интригами), «положительный» журналист Адашев, а с другой стороны – расчетливые и далеко не «безобидные» люди (Сабинин и его невеста, Зоненштейн, другие интриганы). Конфликт наметился и развился между коммерческими интересами одних людей и чувствами других. Деньги в том обществе, как видно, решали многое, они победили, что и погубило талантливую актрису Татьяну Репину.

В чеховской одноактной «драме» образовалось больше конфликтующих сторон: добавились священнослужители, «толпа» (гости венчания, в разной степени недружественные «неправедным» жениху и невесте). Отсутствует сама Татьяна Репина, но добавилась «дама в черном». Репина стала *внесценическим* персонажем, который, безусловно, «помогает лучше понять то, что происходит на сцене», за счет него «сценическая площадка расширяется» [Семенова 1976: с. 201].

Вместе с Репиной исчез и суворинский «резонер» Адашев, который, как и главная героиня, является положительным персонажем «комедии». У Чехова появился другой «резонер» (церковный сторож), о котором А. С. Долинин оставил очень ценное замечание: «Кажется, отдаленно соответствует отвергнутому Чеховым журналисту Адашеву роль Кузьмы, высказывающего в конце пьесы, в контраст журнальному оптимизму, свои пессимистические воззрения на жизнь, на бессмысленное чередование в ней человеческих радостей и печалей» [Долинин 1925: с. 84]. Таким образом, в чеховской пьесе, строго говоря, нет персонажа, который является «несомненным ставленником автора» [Берковский 1985: с. 323] (реплики сторожа явно не могут претендовать на полный охват и понимание

позиции «концепированного автора»). Такая ситуация типична для пьес Чехова (чего нельзя сказать о суворинских), где «авторская мысль, авторская оценка, не будучи высказана в декларативных ремарках или резонерских речах героев, “разлита” по всему тексту» [Семенова 1976: с. 191].

О чеховских героях было сказано, что порой среди них появляется «внезапно прозревший человек, начавший великую переоценку привычных ценностей» [Бердников 1981: с. 299]. Отмеченное очень верно, однако в «Татьяне Репиной» писатель в очередной раз проявил свою «неуловимость» и «лукавство», так как «прозревают» церковный сторож и обезумевший Сабинин, сбежавший от невесты (уже жены) на кладбище, где покоится Репина. Так проявилась авторская ирония по отношению к расстановке противоборствующих сил в системе персонажей: *прозрели* представители противоположных сторон.

Герои драмы, конечно, разобщены, раздражены, никто никого не любит, никто ни с кем искренне не дружит, все разочарованы и недовольны. Однако Чехов и здесь продемонстрировал присутствие и влияние «подводного течения». Н. А. Кожевникова справедливо отметила, что «в одних случаях персонажей связывает мотив непонимания, в других же случаях они наделены “сверхпониманием”» [Кожевникова 2011: с. 359]. Особенность системы персонажей «Татьяны Репиной» состоит в том, что при всей разобщенности и холодности друг к другу они всё же объединены пониманием (или даже «сверхпониманием», если учесть остроту и *сакральную* окраску ситуации – смерть, церковное таинство) того, что происходящее в церкви лишено, по процитированному выше замечанию В. Б. Шкловского, «внутреннего оправдания».

В чеховской пьесе царит настроение «несогласия», также объединяющее персонажей, ведь изначально известно о кончине Репиной, изначально поступок Сабинина и Олениной негуманен, что не должно одобряться церковью (которая в данном случае формально освящает брак безнравственных людей). А. С. Долинин первым заметил, что «Татьяна Репина» – *драма настроения* (а не действия), которое и обусловило эмоциональное *единство* в системе персонажей. Из этого положения вытекает очень важное структурное качество: в пьесе, не

предназначенной автором для сцены, «центр тяжести переносится преимущественно в сторону эмоционально-лирическую» [Долинин 1925: с. 82], и писатель отказывается от *нарастания* «сильных и ярких эффектов, число и сила которых по мере приближения к финалу должны были все более и более увеличиваться» [Там же: с. 81]. А. С. Долинин также отметил, что это качество стало неотъемлемым для чеховских драм именно начиная с «Татьяны Репиной» (еще в «Иванове», созданном в 1887 году, было по-другому), таким образом, «шуточная» мини-пьеса стала *этапным* произведением для писателя.

Итак, мы сопоставили два одноименных произведения: «комедию» «второстепенного» драматурга и беллетриста (писателя «второго ряда») А. С. Суворина и выдающегося писателя, родоначальника «новой драмы», столь популярной в наши дни, А. П. Чехова. Сравнительный анализ позволил в очередной раз увидеть различия между тенденциозным произведением, интересным лишь современникам автора, и классическим – в котором смыслы неисчерпаемы, которое вдохновляет читателя, зрителя, актеров, режиссеров через десятилетия и даже века.

Понимал ли Чехов разницу между своим и суворинским творениями? Безусловно, понимал, и это стало одним из стимулов к созданию его «драмы». А. С. Долинин напомнил, что Чехов, указывая Суворину на «достоинства и недостатки его пьесы», при свойственной ему «осторожной чуткости», все же скажет об Адашеве («заметно раздраженно»), что «нельзя произносить длинные монологи о необходимости жить – перед отравленной Репиной, когда у той нестерпимо болит желудок» [Долинин 1925: с. 61]. Сопrotивляясь искусственности, подчеркнутой *театральности*, декларативности, Чехов осознавал, что у героев суворинской пьесы «нет своего языка, он заменен фельетонным стилем самого Суворина», что «не уловлены мелкие детали живых движений человеческой души и действий» [Там же: с. 68]. Отсутствие поверхностного и поэтому нежизненного резонерства, искусственно выстроенного («логичного») конфликта, а также вовлеченность читателя и будущего зрителя в процесс узнавания в унылой повседневности настоящих человеческих ценностей

обеспечили чеховской «Татьяне Репиной» продолжение – в пьесах, фильмах, музыке, создаваемых художниками XIX – XXI веков.

3.3. Реальная трагедия Е. П. Кадминой, отразившаяся в произведениях второй половины XX – начала XXI веков

В 1997 году во французском городе Авиньон был показан спектакль режиссера В. В. Фокина по чеховской пьесе «Татьяна Репина». Тремя месяцами позже состоялась премьера этого же спектакля в Московском ТЮЗ-е. Особенность французской постановки состоит в том, что действие происходит в авиньонском храме, где состоялось «венчание». В московском ТЮЗ-е выстроили интерьер храма, где также представили указанное действо. Актеры ходили между рядами, задевая зрителей юбками и фраками – так создавался эффект «присутствия», «взаимодействия», «соединения». Спектакль был наполнен мистическими сценами (женщины-актрисы играли в черных вуалях), что продиктовано чеховскими образами «видений» и даже «привидений».

Роль главной героини исполняла французская актриса Консуэло де Авила, поэтому спектакль получился двуязычным. В. В. Фокин добавил к тексту чеховской «Татьяны Репиной» обширный интертекст: цитаты из водевиля Э. Лабиша, из драмы А. Дюма-сына, из чеховской «Чайки».

Фокинская «Татьяна Репина» воспринимается как *мистерия*, что было заложено самим Чеховым. Сюжет указанного древнего жанра включает в себя фрагменты из Библии, при этом *сакральные* сцены перемежаются с *профанными*: комическими бытовыми фрагментами. В чеховской «мистерии», как мы отмечали, также постоянно «подчеркивается контраст между “высоким”, духовным, древним текстом обряда и самой ситуацией (поспешная свадьба по меркантильному расчету)» [Борисова 2018 (г): с. 30]. Мистерию, по замечанию В. Е. Хализева, можно охарактеризовать как жанр «онтологический», то есть максимально приближенный к «учению о бытии» [Хализев 1999: с. 323]. Данное положение, безусловно, объясняет дальнейшую судьбу «пьесы-шутки» Чехова, которую потомки восприняли вполне серьезно. Главная мысль фокинского спектакля

(приближенного к средневековому театру) состоит в том, что возмездие за причиненное зло неотвратимо.

Отметим, что чеховскую «Татьяну Репину» В. В. Фокину открыл немецкий режиссер П. Штайн, который поставил эту пьесу (он назвал ее «Татьяна») в миланской «Скале». В жанровом отношении штайновская «Татьяна» – опера, потому что сама чеховская пьеса музыкальна, так как в ней предполагается пение церковного хора. Данная опера получилась «массовой», в ней приняли участие несколько сотен актеров, и играли они в декорациях, изображавших русский православный храм.

27 марта 2000 года в Харькове (где играла в театре, умерла и похоронена Е. П. Кадмина) состоялась премьера «пьесы-романса» А. И. Чепалова «Святая грешница Евлалия» (по нашим сведениям, текст существует только в электронном виде, с ним можно ознакомиться по адресу: http://samlib.ru/chepalow_a_i/eulalia.shtml). Пьеса создана по мотивам драматических произведений А. С. Суворина, А. П. Чехова и А. Н. Островского (имеются в виду «Гроза» (1859) и «Василиса Мелентьева», написанная в 1867 году на основе неоконченной драмы С. А. Гедеонова). В произведении А. И. Чепалова центральным персонажем является Евлалия Кадмина (её «двойники» – Василиса Мелентьева и Катерина). Среди действующих лиц – Сабинин (он сопоставлен с Осипом Колычевым и Борисом Диким), а также Адашев (сравнивается с Иваном Грозным).

Пьеса-романс А. И. Чепалова представляет собой своеобразный *центон* не только потому, что составлена из известных драматических произведений. Она оправдывает свое название («пьеса-романс») и включает в себя большое количество романсов на музыку П. И. Чайковского, на стихи А. Н. Апухтина, И. З. Сурикова, А. Н. Плещеева, А. А. Фета. Главная задача автора – показать красоту таланта, в очередной раз оказавшегося беззащитным перед бессердечием и предательством.

В 2002 году режиссер К. Г. Муратова создала фильм «Чеховские мотивы», материалом для которого послужили рассказ «Тяжелые люди» и рассмотренная

нами пьеса «Татьяна Репина». В фильме соединились два мотива: история молодого человека Петра, борющегося с деспотичным отцом, и драма женщины Татьяны, появившейся (хотя всем известно, что она умерла) на венчании своего бывшего жениха – провинциального оперного певца, женящегося «по расчету». Мотивы имеют соединительный «мостик»: после ссоры с отцом Петр приходит в церковь, где и наблюдает венчание. В фильме показаны страдания тонкой и ранимой личности, столкнувшейся с цинизмом и грубостью.

Данный фильм является вольной экранизацией чеховских произведений, но при этом он очень *чеховский*: с «подводными течениями», с подтекстом, с соединением трагического и комического (играют актеры комик-труппы «Маски»), с отмеченной выше «неотобранностью» жизненного материала.

Режиссер (с репутацией «человека с киноаппаратом, снимающего саму жизнь») представила синтез кино, театра, музыки (ее создатель – В. Сильвестров), литературы и живописи. В муратовском фильме (как и в чеховской пьесе) соединяются высокое и низкое, сакральное (семейные ценности – трапеза, венчание, дети) и профанное (деньги, расчет, лицемерие).

К. Г. Муратова создала черно-белый фильм, что указывает на соседство контрастных грустного и смешного; многие образы *карнавально* (в бахтинской трактовке) осмыслены и представлены, что подтверждает символика «масок». Нельзя не отметить и гротесковую природу (если под гротеском понимать «тип художественной образности <...>, основанный на <...> причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры» [Литературный энциклопедический словарь 1987: с. 83]), проявившуюся в синтезе красоты и уродства, живого и мертвого, страдания и радости.

К. Г. Муратова назвала свое кинопроизведение «комедией», на главные роли были приглашены Н. Бузько (невеста), Жан Даниэль (жених), Филипп Панов (Петр).

Итак, вопреки чеховским представлениям о судьбе его мини-пьесы, «Татьяна Репина» не была «сожжена» (автор советовал Суворину бросить ее в камин), не

затерялись (чудом!) ее 2 или 3 (есть разноречивые сведения) экземпляра, ее ждали театральные постановки, экранизация, а также литературные и музыкальные «продолжения».

Заключение

Итак, как видно, мотив «самоубийство артиста» позволил нам рассмотреть интересующий писателей, философов, режиссеров, музыкантов, психологов феномен добровольного ухода из жизни творческой личности, что, в свою очередь, дало возможность увидеть, как именно искусство интерферирует с реальной действительностью, как оно «дополняет жизнь и расширяет ее возможности» [Выготский 1968: с. 314]. Было показано, что мир художественный «предлагает довольно-таки разнообразные способы отношения к этой реальности» [Доманский 2018: с. 25], и эти «способы» мы рассмотрели (прибегая к «танатологическим моделям изучения литературного произведения» [Красильников 2007: с. 7]) на материале повестей, очерков, романов, драм различных эпох.

Анализ работ выдающихся философов, психологов, писателей, социологов позволил нам показать и актуальность данных проблем (смерти, самоубийства, самоубийства артиста и отражения этих явлений в творческом акте), и глубину их изученности.

В трудах ученых и художников *самоубийство* (в ракурсах исторической синхронии и диахронии) трактуется как трагический поступок личности, не нашедшей ответа на важнейшие вопросы частного и общественного характера или увидевшей в суициде утверждение своей воли (пример Сократа, Сенеки), индивидуальной победы (поступок А. Н. Радищева). Также данное явление рассматривается как «культурный институт» (по определению И. А. Паперно), то есть как факт искусства, потому что «культура превратила самоубийство в своего рода лабораторию смыслообразования», а именно: «лабораторию для разрешения фундаментальных вопросов: свобода воли, бессмертие, соотношение души и тела, взаимодействие человека и Бога, индивида и общества, отношение субъекта и объекта» [Паперно 1999: с. 6]. Глубина и серьезность проблемы подчеркиваются сопоставлением (предпринятым Гегелем, в частности) поступков Сократа и Христа (чей шаг можно трактовать и как самоубийство, осознанное самоистребление во имя великой идеи, несмотря на отрицательное отношение церкви к этому акту), заплативших жизнью за свое учение.

Философы и писатели А. Шопенгауэр и А. Камю полагали, что смерть – это великий вдохновитель философии и ее музагет (Аполлон, предводитель муз). Видимо, такого же мнения были и другие художники слова (авторы античных трагедий, В. Шекспир, И. В. Гете, Н. М. Карамзин, Э. Т. А. Гофман, А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и пр.) относительно литературы, так как они посвятили проблеме смерти свои произведения, полагая, что смерть – повод к переосмыслению прожитых лет, а также шаг к духовному возрождению и утверждению своих ценностей.

Особое место занимают художественные произведения, где фабульно-сюжетным центром является модель «смерть артиста» – «одна из распространенных в мировом искусстве» [Шпилевая, Борисова 2018: с. 19]. Актер часто играет на сцене и на экране смерть своего персонажа, в история театра хранятся трагические примеры кончины актера во время спектакля (что среди представителей этой профессии считается даже престижным). Актера принято хоронить под аплодисменты, ведь это его последняя роль.

Есть и более «острые» реальные истории – самоубийство актера на сцене, одна из таких – отравление актрисы Е. П. Кадминой (ставшей если не «танатологическим персонажем» [Красильников 2007: с. 7], то танатологическим прототипом) во время спектакля в харьковском театре 22 ноября 1881 года. Как было показано в данной работе, отечественные классики XIX века воплотили этот печальный факт в художественных образах, вложив в них свои сокровенные мысли: И. С. Тургенев – о силе любви и искусства, Н. С. Лесков и А. И. Куприн – о трудном бытии актера и об его одержимости своей профессией, А. С. Суворин – о положении женщины в обществе, о пороках современности, А. П. Чехов – о возмездии за содеянное зло.

При анализе *жанровых* особенностей указанных произведений выяснилось, что И. С. Тургенев, например, соединив фантастику и мистику с точным описанием быта и нравов старой Москвы, создал повесть, отразившую и жизненный опыт писателя, и ситуацию в культурных сферах страны. Важно то, что завершавший свой жизненный и творческий путь художник обозначил суть своей концепции *любви и искусства*: всё в бытии человека подчинено этим явлениям, и даже *смерть* отступает перед ними. Еще один важнейший тезис тургеневской повести – «любовь сильнейшая смерти...» – интерпретируемый в художественных образах других произведений этого писателя («Затишье», 1854; «Несчастливая», 1868), также вписывается в *пару* «Эрос и Танатос», составляющие которой пребывают в отношениях «архетипической полярности», но и «взаимозаменяемости» [Ханзен-Леве 1999: с. 355].

Поступок Е. П. Кадминой, собственно тургеневская история любви также отразились в рассматриваемой повести, в очередной раз представив типы отношения искусства «к этой реальности» [Доманский 2018: с. 25].

Н. С. Лесков, как указывалось во II главе, написал очерковую повесть, которая показала «театральный характер» актрисы, детерминированный жестокой и косной провинциальной средой. «Смерть артиста» в данном случае обнажила и пороки безжалостного общества, и ситуацию в театральном мире. Интересующийся статистикой писатель, используя поэтологические законы

очерка, на протяжении всего произведения анализировал нравы, быт, культуру того времени (сопоставлял «тогда» и «теперь»). Законы жанра повести («линейность» (необъёмность) сюжетно-композиционной системы, так как её персонажи *выведены* «на одну пространственную плоскость» [Скобелев 1982: с. 47]), обуславливающие заведомо «запланированное» поведение персонажа (к тому же героев «объединяет какое-то одно общее дело» [Там же: с. 48]), выполнение им определенного «задания», позволили Н. С. Лескову реализовать творческие стратегии: пополнить женскую характерологию, представить цельную, глубокую, высоко нравственную натуру актрисы, чья преданность призванию и любимому человеку были доказаны ценою ее жизни. Относительно «интенсивная» [Там же: с. 47] природа повести (в отличие от «экстенсивной» романной) дала возможность подчеркнуть важность затронутых проблем.

Молодой А. И. Куприн, помня историю Е. П. Кадминой, создает небольшой *очерк* театральных нравов, и этот жанр позволил писателю, любящему театр, неоднократно в своем творчестве к этой теме прибегающему, сказать свое слово и о бытии современного ему актера, и о вечных ценностях: любви, верности, благородстве. В очередной раз сопоставив *актера* и *гладиатора*, автор очерка подтвердил мысль о трагической сущности их судеб.

Поскольку в основе реальной истории Е. П. Кадминой лежит трагедия, то этим не могли не заинтересоваться драматурги и сделать жизненную ситуацию основой конфликта пьесы. Этими драматургами были А. С. Суворин и А. П. Чехов (а также Н. Н. Соловцов-Федоров) – писатели, отразившие кризисный момент истории России. Именно поэтому их произведения («Евлалия Радмина», обе пьесы «Татьяна Репина») – «плод авторской рефлексии по поводу проблемы выживания и направленности искусства» [Скобелев 2015: с. 7]. А. С. Суворин, журналист, издатель, беллетрист (писатель «второго ряда»), создал достаточно тенденциозное и поэтому чрезвычайно актуальное произведение (частые инсценировки того времени подтверждают это). Подчеркнутая социальная направленность суворинской «Татьяны Репиной», ее острая злободневная коллизия позволили писателю раскрыть проблемы театральных (положение актрисы), коммерческих

(разорение помещиков, банковские аферы), журналистских (роль прессы в жизни общества) сфер. Однако актуальная пьеса отчасти затронула и общечеловеческие проблемы: любви и ее предательства, бескорыстия и расчетливости.

Чеховской пьесе-«шутке», вопреки мнению ее автора, была уготована удивительно интересная и долгая судьба, на что данную «Татьяну Репину» «обрек» талант писателя. Вечные идеалы человечества вдохновили выдающихся режиссеров (В. В. Фокина, К. Г. Муратову), писателей (А. И. Чепалова, Л. И. Третьякову и пр.) нашего времени на создание своих произведений. В мини-пьесе («беспольном подарке» А. С. Суворину) А. П. Чехов соединил евангельский текст чина венчания и циничный говор праздной толпы, поместив данную сюжетную модель в хронотоп церкви. Сопоставление вечного (и прекрасного) с сиюминутным (безобразным) было настолько разительным, что позволило церковному сторожу сделать весьма пессимистическое замечание (видимо, выразившее и авторское мнение): «уж где тот бог, не знаю. Всё зря...» [Чехов 1949: т. 12, с. 180]. Но, как это всегда бывает в высокохудожественном произведении, за самой мрачной и трагической картиной просвечивает вопрос о необходимости духовного обновления, по мнению А. Камю, «неотложнейший из вопросов» [Камю 1993: с. 472].

Что касается произведений XX века, то в данном случае стоит рассмотреть (и это уже вопрос о перспективе исследования) текст «смерти артиста» в таких стихотворениях, как «О, знал бы я, что так бывает...» (1931) Б. Л. Пастернака; «Гладиаторы» (1958) И. А. Бродского; «Енгибарову – от зрителей» (1972), «Натянутый канат» (1972), «Памяти Василия Шукшина» (1974) В. С. Высоцкого и многие другие, где парадигмы «роль – жизнь», «жизнь – роль – смерть» [Шпилевая, Борисова 2018: с. 24] указывают на необычайную сложность и жестокость профессии артиста, что, в свою очередь, акцентирует такие бытийные антитезы, как *добро* и *зло*, *отзывчивость* и *черствость*, *ранимость* верного своему призванию Артиста и *бездушие* «толпы». Последнее отрефлектировал еще в 1836 году М. Ю. Лермонтов в стихотворении «Умиравший гладиатор» (взяв эпитафией байроновские строки «I see before me the gladiator lie»), где древний артист

(«освищенный актер») «пал, как зверь лесной, / Бесчувственной толпы минутною забавой» [Лермонтов 1949: т. 1, с. 9 – 10].

Список литературы

1. Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. – Т. 1 / Г. Гейне. – М.: ГИХЛ, 1956. – 385 с.
2. Глинка (Волжский) А. С. Собрание сочинений / А. С. Глинка (Волжский). – М.: Колеров, 2005. – 928 с.
3. Гофман Э. Т. А. Избр. произведения: в 3 т. – Т. 1 / Э. Т. А. Гофман. – М.: ГИХЛ, 1962. – 560 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. 6 / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973. – 422 с.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. 23 / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1981. – 422 с.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Т. 24 / Ф. М. Достоевский. – Л.: Наука, 1982. – 518 с.
7. Камю А. Счастливая смерть: Роман; Посторонний; Повесть; Чума: Роман; Падение: Повесть; Калигула: Пьеса; Миф о Сизифе: Эссе; Нобелевская речь / А. Камю. – М.: Фабр, 1993. – 574 с.
8. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин // Русская проза XVIII века. – Т. 2. – М. – Л.: ГИХЛ, 1950. – С. 275 – 574.
9. Куприн А. И. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 2 / А. И. Куприн. – М.: ГИХЛ, 1956. – 591 с.

10. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 4 т. – Т. 1 / М. Ю. Лермонтов. – М. – Л.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. – 394 с.
11. Лесков Н. С. Заметки неизвестного. Рассказы, очерки и повесть / Н. С. Лесков. – М.: Правда, 1989. – 512 с.
12. Панаева А. Я. Воспоминания. 1924 – 1870 / А. Я. Панаева. – Л.: Academia, 1948. – 582 с.
13. Радищев А. Н. Житие Федора Васильевича Ушакова / А. Н. Радищев // Русская проза XVIII века: в 2 т. – Т. 2. – М. – Л.: ГИХЛ, 1950. – 812 с.
14. Русская проза XVIII века. – Т. 2. / Подгот. текстов и примеч. А. В. Западова, Г. П. Макогоненко. – М. – Л.: ГИХЛ, 1950. – 812 с.
15. Сартр Ж.-П. Тошнота / Ж.-П. Сартр. – СПб.: Кристалл, 2001. – 222 с.
16. Суворин А. С. Татьяна Репина. 4-е изд., испр. / А. С. Суворин. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1911. – 141 с.
17. Сушков М. В. Российский Вертер. Полусправедливая повесть / М. В. Сушков // Русская сентиментальная повесть. – М.: Изд-во Московский университет, 1979. – 336 с.
18. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – Т. 34 / Л. Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1952. – 624 с.
19. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 4 / И. С. Тургенев. – М.: Художественная литература, 1976. – 479 с.
20. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 12 т. – Т. 8 / И. С. Тургенев. – М.: Художественная литература, 1978. – 527 с.
21. Успенский Г. И. Собрание сочинений: в 9 т. – Т. 3 / Г. И. Успенский. – М.: ГИХЛ. – 1956. – 454 с.
22. Чепалов А. И. «Святая грешница Евлалия». http://samlib.ru/chepalov_a_i/eulalia.shtml [дата обращения: 09. 04. 2018 г.].
23. Чернышевский Н. Г. Что делать? Роман / Н. Г. Чернышевский. – М.: Просвещение, 1979. – 416 с.
24. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – Т. 12 / А. П. Чехов. – М.: ОГИЗ – ГИХЛ, 1949. – 421 с.

25. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 10 / А. П. Чехов. – М.: ГИХЛ, 1956. – 596 с.
26. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 11 / А. П. Чехов. – М.: ГИХЛ, 1956. – 711 с.
27. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
28. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
29. Аванесов С. С. Введение в философскую суицидологию / С. С. Аванесов. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2000. – 122 с.
30. Автухович Т. Е. «Шаг в сторону от собственного тела...». Экфрасисы Иосифа Бродского / Т. Е. Автухович. – Siedlce: Opuscula Slavica Sedlensis; Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, 2016. – 268 с.
31. Амфитеатров А. В. Жизнь человека, неудобного для себя и многих: в 2 т. – Т. 2 / А. В. Амфитеатров. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 608 с.
32. Анненский И. Ф. Книги отражений / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
33. Антонова М. В. «Касьян с Красивой Мечи» И. С. Тургенева: «мистический» подтекст / М. В. Антонова // Художественный текст и культура. VI. Материалы международной научной конференции 6-7 октября 2005 г. – Владимир: Владимирский гос. пед. университет. – С. 61 – 64.
34. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: ГИХЛ, 1957. – 184 с.
35. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М.: Прогресс – Прогресс Академия, 1992. – 528 с.
36. Афанасьев А. Н. Дерево жизни / А. Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1982. – 464 с.

37. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 528 с.
38. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. – Т. 1 / В. Г. Белинский. – М.: ГИХЛ, 1948. – 797 с.
39. Беляева И. А. Об одном нереализованном замысле И. С. Тургенева: на пути от «старой манеры» к «новой» / И. А. Беляева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – № 6. – М.: МГУ, 2018. – С. 163 – 176.
40. Бердяев Н. А. О самоубийстве: Психологический этюд / Н. А. Бердяев. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 24 с.
41. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова / Г. П. Бердников. – М. – Л.: Искусство, 1957. – 246 с.
42. Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. 3-е изд., дораб. и доп. / Г. П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
43. Берковский Н. Я. О русской литературе: Сб. статей / Н. Я. Берковский. – Л.: Художественная литература, 1985. – 384 с.
44. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб.: Издательство «Азбука-классика», 2001. – 512 с.
45. Бицилли П. М. Трагедии русской культуры. Исследования, статьи, рецензии / П. М. Бицилли / Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000. – 608 с.
46. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.
47. Борисова У. Ю. Жанровые особенности повести И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» // Известия Воронежского государственного педагогического университета. Серии: «Педагогические науки», «Гуманитарные науки». – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2017 (а). – № 2 (275). – С. 202–206.
48. Борисова У. Ю. Наблюдения над языком писателей (на материале пьес А. С. Суворина и А. П. Чехова «Татьяна Репина») / У. Ю. Борисова // Современные аспекты гуманитарного знания: материалы II Международной научно-

практической конференции (г. Воронеж, март 2017 г.). – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2017 (в). – С. 134 – 142.

49. Борисова У. Ю. Об особенностях сюжетно-композиционной системы рассказа А. И. Куприна «Последний дебют» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: «Филология», «Журналистика». – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2017 (б). – №1. – С. 11 – 13.

50. Борисова У. Ю. Рецепция стихотворного образа Г. Гейне в произведениях А. С. Суворина и А. И. Куприна / У. Ю. Борисова // Книга в современном мире: проблемы рецепции: материалы международной научной конференции, 27 февраля – 1 марта 2018 года. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2018 (в). – С. 309 – 314.

51. Борисова У. Ю. Роль церковной книги в создании пьесы А. П. Чехова «Татьяна Репина» / У. Ю. Борисова // Книга в современном мире: кризис логоцентризма и/или торжество визуальности?: материалы международной научной конференции, 28 февраля – 2 марта 2017 года. – Воронеж: ВГПУ, 2018 (г). – С. 26–32.

52. Борисова У. Ю. «Театральный характер» Н. С. Лескова: особенности эстетической рефлексии художника / У. Ю. Борисова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. Серии: «Педагогические науки», «Гуманитарные науки». – Воронеж: Изд-во ВГПУ. – № 1 (278), 2018 (б). – С. 164 – 168.

53. Борисова У. Ю. Текст «смерти артиста» в русской литературе XX – XXI веков / У. Ю. Борисова // Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы VI Международной научной конференции: Москва, 18–19 декабря 2018 г. – М.: МАКС Пресс, 2018 (а). – С. 296 – 298.

54. Варава В. В. Современная российская танатология (опыт типологического описания) / В. В. Варава // Парадигма: Философско-культурологический альманах. – Вып. 10 / Под. ред. М. С. Уварова, Н. Х. Орловой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – С. 61 – 80.

55. Вергун Д. Н. Суворин и славянство / Д. Н. Вергун // Телохранитель России. А. С. Суворин в воспоминаниях современников. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – С. 229 – 233.
56. Вершинина Н. Л. Проблема беллетристики как вида литературы в литературоведении 1920 – 1930-х годов / Н. Л. Вершинина // Литературоведение на пороге XXI в. – М.: Рандеву – АМ, 1998. – С. 223 – 228.
57. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
58. Видуэцкая И. П. Прошлое и настоящее в художественном мире Лескова / И. П. Видуэцкая // Лесков и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 76 – 93.
59. Вовель М., Гуревич А., Рожанский М. Ментальность / М. Вовель // 50/50. Опыт словаря нового мышления / Под. общ. ред. Ю. Афанасьева и М. Ферро. – М.: Прогресс – Рауот, 1989. – С. 454 – 463.
60. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
61. Галиева М. А. Рассказ А. П. Чехова «Ванька»: оборотность мира, вопрос о фольклорной традиции / М. А. Галиева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – Ростов-на Дону, 2016. – № 1. – С. 51 – 55.
62. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: в 2 т. – Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1975. – 532 с.
63. Геллер Л. О протезах и парадигме нового человека / Л. Геллер // Универсалии русской литературы. – Воронеж: Изд. дом Алейникова, 2009. – С. 68 – 75.
64. Геллер Л. Тайна четвертой стихии или Компоненты языка согласно А. А. Потебне. Проблема материала в искусстве / Л. Геллер // Универсалии русской литературы. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2015. – № 6. – С. 31 – 39.
65. Гинзбург Л. Я. Записные книжки: Новое собрание / Л. Я. Гинзбург. – М: Захаров, 1999. – 464 с.
66. Глинский Б. Б. Алексей Сергеевич Суворин (биографический очерк) / Б. Б. Глинский // Телохранитель России. А. С. Суворин в воспоминаниях

современников. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – С. 14 – 80.

67. Горбунов Ю. Полуночные этюды / Ю. Горбунов // Уральский следопыт. – Екатеринбург, 2003. – №11. – С. 10 – 12.

68. Горелов А. А. «Праведники» и «праведнический» цикл в творческой эволюции Н. С. Лескова / А. А. Горелов // Лесков и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 39 – 61.

69. Горячкина М. С. Особенности сатиры в творчестве Лескова / М. С. Горячкина // Лесков и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 62 – 75.

70. Громов П. П., Эйхенбаум Б. М. Н. С. Лесков (Очерк творчества) / П. П. Громов, Б. М. Эйхенбаум // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1956, – С. V–LIX.

71. Гуревич А. Я. Филипп Арьес: Смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: Прогресс – Прогресс-Академия, 1992. – С. 5 – 32.

72. Демичев А. В. Дискурсы смерти / А. В. Демичев. – М.: Введение в философскую танатологию. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. – 144 с.

73. Деррида Ж. Поля философии / Ж. Деррида (Пер. с франц. Д. Ю. Кралечкина). – М.: Академический Проект, 2012. – 376 с.

74. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова / А. Б. Дерман. – М.: Советский писатель, 1959. – 208 с.

75. Долинин А. С. Пародия ли «Татьян Репина» Чехова? / А. С. Долинин // Чехов А. П. Затерянные произведения, неизданные письма, воспоминания, библиография. – Л.: Атены, 1925. – С. 59 – 84.

76. Доманский Ю. В. «Тексты смерти» русского рока. Пособие к спецсеминару / Ю. В. Доманский. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. – 109 с.

77. Доманский Ю. В. Художественный мир и мир реальный / Ю. В. Доманский // Русская литература XX–XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы VI Международной

научной конференции: Москва, 18 – 19 декабря 2018 г. – М.: МАКС Пресс, 2018. – С. 21 – 25.

78. Дударева М. А. Мортальные образы в рассказе И. А. Бунина «На край света»: фольклорная эстетика / М. А. Дударева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 11 – 2 (65). – Тамбов, 2016. – С. 20 – 22.

79. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд / Э. Дюркгейм / Пер., с фр. с сокр.; под ред. В. А. Базарова. – М.: Мысль, 1994. – 399 с.

80. Ежов Н. М. Алексей Сергеевич Суворин (Мои воспоминания о нем, мысли, соображения) / Н. М. Ежов // Телохранитель России. А. С. Суворин в воспоминаниях современников. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – С. 143 – 177.

81. Жиганова О. Г. Театральный код восприятия исторического катаклизма / О. Г. Жиганова // Литература и театр: проблемы диалога. – Самара: ООО «Офорт», 2011. – С. 6–9.

82. Журчева О. В. Концепт смерти в драматургии М. Горького (к проблеме форм выражения авторского сознания) / О. В. Журчева // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – № 1 (67). – С. 107 – 111.

83. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского / В. Н. Захаров. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 208 с.

84. История русской литературы XIX века: Вторая половина / Под. ред. Н. Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1987. – 608 с.

85. Исупов К. Г. Русская философия смерти (XVIII–XX вв.) / К. Г. Исупов // Смерть как феномен культуры. – Сыктывкар: Сыктывкар. у-нт, 1994. – С. 34–53.

86. Карпов Е. П. А. С. Суворин и основание театра литературно-артистического кружка. Странички из воспоминаний «Минувшее» / Е. П. Карпов // Телохранитель России. А. С. Суворин в воспоминаниях современников. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – С. 258 – 311.

87. Кобринский А. А. О мотиве самоубийства в неопубликованных стихах В. Шершеневича / А. А. Кобринский // Потаенная литература: исследования и материалы. – Вып. 2. – Иваново: Изд-во ИГУ, 2000. – С. 124 – 128.

88. Кожевникова Н. А. Стиль Чехова / Н. А. Кожевникова. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 488 с.
89. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М: Просвещение, 1972. – 110 с.
90. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения / Б. О. Корман. – Ижевск: Удмурд. гос. ун-т, 1977. – 69 с.
91. Курляндская Г. Б. Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов / Г. Б. Курляндская. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1977. – 270 с.
92. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа: монография / Р. Л. Красильников. – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
93. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: (введение в литературоведческую танатологию) / Р. Л. Красильников. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 487 с.
94. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский / В. Я. Лакшин. – М.: Искусство, 1982. – 567 с.
95. Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века / М. Ч. Ларионова. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 2006. – 256 с.
96. Ларионова М. Ч., Шепелева О. А. Отчего умер Червяков? Традиционная культура в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника» / М. Ч. Ларионова, О. А. Шепелева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – Ростов-на-Дону, 2019. – № 1. – С. 36 – 41.
97. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1985. – 535 с.
98. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет и идея / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – 275с.
99. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УРО РАО; Уральский госуд. педагогический университет, 2010. – 904 с.

100. Лихачев Д. С. Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова / Д. С. Лихачев // Лесков и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 12 – 21.
101. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – 2-е изд., доп. / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство СПб., 2002. – 413 с.
102. Лотман Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство СПб., 1997. – 832 с.
103. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: [сборник]. – М.: Гнозис, 1994. – 547 с.
104. Макогоненко Г. П. Радищев и его время / Г. П. Макогоненко. – М.: Гослитиздат, 1956. – 774 с.
105. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
106. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева / Ю. М. Маркович. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 152 с.
107. Мельников Н. Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении / Н. Г. Мельников // Литературоведение на пороге XXI в. – М.: Рандеву – АМ, 1998. – С. 229 – 234.
108. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса / В. А. Миловидов. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 2000. – 98 с.
109. Мостовская Н. Н. Memento mori у Тургенева и Некрасова / Н. Н. Мостовская // Русская литература. – 2000. – № 3. – С. 149 – 155.
110. Мостовская Н. Н. Повесть Тургенева «После смерти (Клара Милич)» в литературной традиции / Н. Н. Мостовская // Русская литература. – СПб.: Наука, 1993. – № 2. – С. 137 – 148.
111. Муценко Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX – XX веков / Е. Г. Муценко. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 185 с.
112. Нагина К. А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь» – «смерть» в произведениях Л. Н. Толстого 1880-х годов / К. А. Нагина: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж: ВГУ, 1998. – 213 с.

113. Ницше Ф. По ту сторону принципа наслаждения / Ф. Ницше // Ницше Ф. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2 т. – Т. 1. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 397 с.
114. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М.: Изд-во Моск. унта, 1990. – 302 с.
115. Паперно И. А. Самоубийство как культурный институт / И. А. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 256 с.
116. Поспелов Г. Н. Теория литературы. Учебник для университетов / Г. Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
117. Половнева М. В. Мотивы любви и долга в структуре тургеневской повести 1850-х годов / М. В. Половнева // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. Филология. Журналистика. Педагогика. Психология. – Белгород: БелГУ, 2017. – № 7 (256). Вып. 33. – С. 26 – 32.
118. Потebня А. А. Теоретическая поэтика: Учебное пособие для студентов филологич. факультетов высших учеб. Заведений. 2-е изд., испр. / А. А. Потebня. – СПб.: Изд. центр «Академия», 2003. – 384 с.
119. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
120. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
121. Розанов В. В. Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине / В. В. Розанов // Телoхранитель России. А. С. Суворин в воспоминаниях современников. – Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. – С. 81 – 123.
122. Розанов В. В. Темный лик. Метафизика христианства / В. В. Розанов. – СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1911. – 285 с.
123. Русская литературная классика XIX века: Учебное пособие. – Воронеж: ВГУ – Мион, 2001. – 426 с.
124. Рязанцев С. В. Танатология – наука о смерти / С. В. Рязанцев. – СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1994. – 382 с.

125. Савостин И. Г. Диалектика фабулы, сюжета и композиции поэмы Н. А. Некрасова «Современники» / И. Г. Савостин // Вопросы сюжетосложения 5. – Рига: Звайгзне, 1978. – С. 119 – 127.
126. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
127. Свительский В. А. Человек живет словами / В. А. Свительский // Лесков Н. С. Повесть. Рассказы. – Воронеж: Центрально-Черноземное книжн. изд-во, 1981. – С. 5 – 34.
128. Семенова М. Л. Чехов-художник / М. Л. Семенова. – М.: Просвещение, 1976. – 224 с.
129. Семенова Н. В. Коммуникативный код в рассказе А. П. Чехова «Спать хочется» / Н. В. Семенова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – № 3. – Вып. 1. – Тверь: ТвГУ, 2011. – С. 147 – 154.
130. Семикина Ю. Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850 – 1880 гг.: Образы и мотивы / Ю. Г. Семикина. Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2002. – 180 с.
131. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М.: Яз. славянской культуры, 2004. – 295 с.
132. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. – 155 с.
133. Скобелев Д. А. Эстетическая рефлексия Юрия Анненкова (на материале художественных и публицистических произведений) / Д. А. Скобелев. – Воронеж: Эхо, 2015. – 180 с.
134. Смирнова-Чикина Е. С. «Татьян Репина» Антона Чехова / Е. С. Смирнова-Чикина // В творческой лаборатории Чехова: сб. статей. – М.: Наука, 1974. – С. 108 – 117.
135. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890 – 1900 годов / Н. Ф. Соценко. Дис. ... степени канд. филолог. наук. – Харьков, 2008. – 210 с.

136. Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / сост. А. Н. Моховиков. – М.: Когито-Центр, 2001. – 569 с.
137. Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова / Г. И. Тamarли. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1993. – 140 с.
138. Тamarченко Н. Д. К методологии исследования русского классического романа (Природа и типы художественного целого) / Н. Д. Тamarченко // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Межвуз. сб. научн. трудов. – Кемерово: Кемеровск. гос. ун-т, 1979. – С. 25 – 39.
139. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – 346 с.
140. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
141. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 192 с.
142. Третьякова Л. И. Вечный идол / Л. И. Третьякова. – М.: Виконт-МВ, 2018. – 512 с.
143. Туниманов В. А. О «фантастическом» в произведениях Тургенева и Достоевского / В. А. Туниманов // Русская литература. – СПб.: Наука, 2002. – № 1. – С. 22 – 37.
144. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
145. Тюпа В. И. Художественная реальность как предмет научного познания / В. И. Тюпа. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1981. – 92 с.
146. Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики / В. И. Тюпа, Д. П. Бак // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово, 1988. – С. 4 – 15.

147. Тютелова Л. Г. Драматургия А. П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы / Л. Г. Тютелова. – Самара: ООО «Книга», 2012. – 412 с.
148. Фатеев В. А. С русской бездной в душе: Жизнеописание Василия Розанова / В. А. Фатеев. – Кострома: ГУИПП, 2002. – 640 с.
149. Фаустов А. А. А. А. Фет / А. А. Фаустов // Русская литературная классика XIX века: Учебное пособие. – Воронеж: ВГУ– МИОН, 2001. – С. 198 – 206.
150. Федь Н. М. Художественные открытия Лескова / Н. М. Федь // Лесков и русская литература. – М.: Наука, 1988. – С. 21 – 38.
151. Феномен смерти в художественном изображении. Сборник научных статей / Под. ред. проф. Л. Ю. Фуксона, Ю. В. Подковырина. – Кемерово: КГУ, 2012. – 131 с.
152. Фигуры Танатоса. – Сб. – № 2. Философские размышления на тему смерти. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1992. – 295 с.
153. Фоменко И. В., Фоменко Л. П. Художественный мир и мир, в котором живет автор / И. В. Фоменко, Л. П. Фоменко // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 4. – С. 3 – 9.
154. Фоменко И. В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / И. В. Фоменко. – М: Академия, 2006. – 192 с.
155. Фоминых В. Н. Публицистический факт. Путь к оптимизации журналистского текста / В. Н. Фоминых. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. – 188 с.
156. Фраанье М. Г. Прощальные письма М. В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) / М. Г. Фраанье // XVIII век. Т. 19. – СПб.: Наука-СПб., 1995. – С. 147 – 167.
157. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет: в 2 т. – Т. 1 / З. Фрейд. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 398 с.
158. Фролов И. Т. О человеке и гуманизме: Работы разных лет / И. Т. Фролов. – М.: Политиздат, 1989. – 558 с.

159. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 446 с.
160. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
161. Ханзен-Леве А. Русский Символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
162. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
163. Чернышевский Н. Г. Эстетика / Чернышевский Н. Г. – М.: Художественная литература, 1958. – 380 с.
164. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.
165. Чхартишвили Г. Ш. Писатель и самоубийство / Г. Ш. Чхартишвили. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 573 с.
166. Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1953. – 322 с.
167. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.
168. Шпилевая Г. А., Бахметьева И. А., Безрукова В. В. Способы выражения авторской философско-этической позиции в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп»: к вопросу о «несходстве сходного» / Г. А. Шпилевая, И. А. Бахметьева, В. В. Безрукова // Вестник Томского гос. ун-та. – Томск: Изд-во ТГУ, 2019. – № 441. – С. 68–74.
169. Шпилевая Г. А., Борисова У. Ю. Проблема «смерть артиста» и ее отражение в художественных произведениях: к вопросу о фокусировании этических и эстетических данностей этой модели в стихотворениях и песнях В. С. Высоцкого / Г. А. Шпилевая, У. Ю. Борисова // В поисках Высоцкого. – Пятигорск – Новосибирск: Издательство ПГУ, 2018. – № 33 – С. 19–24.

170. Шпилева Г. А. Динамика прозы Н. А. Некрасова: художественный метод и стиль, жанр и межродовые отношения. Дис. ... уч. степени д. филол. н.: / Г. А. Шпилева. – Воронеж, 2007. – 347 с.
171. Шпилева Г. А. О «брачном тексте» в русской литературе XIX века / Г. А. Шпилева // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2016. – № 1. – С. 73 – 79.
172. Шпилева Г. А. «Татьяна Репина» А. С. Суворина и А. П. Чехова: к вопросу о соотношении беллетристики и классики / Г. А. Шпилева // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2013. – СПб.: СПбГУТД, 2014. – Ч. 2. Литературоведение. – С. 139–149.
173. Эйхенбаум Б. М. О литературе / Б. М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 424 с.
174. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
175. Юм Д. О самоубийстве // Д. Юм. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1965. – С. 806 – 817.
176. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
177. Юсупов Т. Ж. Русская повесть 80 – 90 годов XVIII века: (Проблемы типологии): Дис. ... канд. филол. наук / Т. Ж. Юсупов. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. – 171 с.
178. Яголим Б. С. Комета дивной красоты / Б. С. Яголим. – М.: Искусство, 1970. – 165 с.
179. Янкелевич В. С. Смерть / Перевод с французского / В. С. Янкелевич. – М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. – 446 с.
180. Ясперс К. Собрание сочинений по психопатологии: в 2 т. – Т. 1 / К. Ясперс. – М.: Издательский центр «Академия»; СПб.: «Белый кролик», 1996. – 352 с.
181. Ясперс К. Собрание сочинений по психопатологии: в 2 т. – Т. 2 / К. Ясперс. – М.: Издательский центр «Академия»; СПб.: «Белый кролик», 1996. – 256 с.

182. Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / К. Ясперс. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 448 с.
183. Яшина Н. Г. О своеобразии современной лирической комедии / Н. Г. Яшина // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1979. – С. 96 – 103.
184. Andrews M. C. This Action of Our Death: the Performance of Death in English Renaissance Drama. Newark: Univ. of Delaware Press, 1989. – 214 p.
185. Vovelle M. Encore la mort: un peu plus qu'une mode? //Annales. E.S.C., 37e année, № 2, 1982, p. 276 – 287.



Евлалия Павловна Кадмина



Евлалия Кадмина в роли Берты в опере Д. Мейербера «Пророк» (1880)



Евлалия Кадмина на харьковской сцене. Фото В. Досекина



Евлалия Кадмина в роли Вани в опере Глинки «Жизнь за царя» (1873)



Евлалия Павловна Кадмина