

На правах рукописи

Борисова Ульяна Юрьевна

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

Специальность – 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Воронеж 2021

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Воронежский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент **Шпилева Галина Александровна**

Официальные оппоненты: **Беляева Ирина Анатольевна**, доктор филологических наук, профессор, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский городской педагогический университет», Институт гуманитарных наук, кафедра русской литературы, профессор

Ларионова Марина Ченгаровна, доктор филологических наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Федеральный исследовательский центр Южный научный центр Российской академии наук», заведующий лабораторией филологии

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тверской государственный университет»

Защита состоится «23» июня 2021 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 212.038.14 в ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет» по адресу: 394018, г. Воронеж, пл. Ленина 10, ауд. 37.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Воронежского государственного университета и на сайте: <http://www.science.vsu.ru/disser>

Автореферат разослан «20» мая 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного
совета



Житенев Александр Анатольевич

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 издавна, это аспекты «психологии творчества». Аристотель полагал, что цель художника – изобразить не то, что на самом деле было, а рассказать о том, 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 передаёт информацию о конкретном эпизоде, уже произошедшем.

Действительно, искусство существует автономно от действительности 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 эту понимал как очень сложную и подчеркивал, что 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, возможно, в реальности и не встретится.

По мнению 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 явления. 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 *остранением себя – в другом и другого – в себе*» [Там же: с. 41].

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].

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

Сфера нашего исследования ограничена некоторыми произведениями, где рассматривается *кончина актера*. Профессия иногда обязывает актера переживать на сцене (а впоследствии и на экране) моменты трагические (например, порождённые борьбой с неодолимыми препятствиями), что побудило исследователей (театроведов, литературоведов, киноведов) выделить как нечто типичное, как устойчивый мотив такое явление, как «смерть артиста». При этом имеется в виду, что профессионал (актёр) может не просто играть смерть трагического персонажа, а сам стать объектом изображения в произведении.

В качестве события, отразившегося в ряде произведений отечественных классиков и беллетристов (писателей «второго ряда»), автор диссертации рассматривает трагедию знаменитой харьковской драматической актрисы и выдающейся певицы Евлалии Павловны Кадминой (1853 – 1881), принявшей яд во время спектакля по пьесе А. Н. Островского «Василиса Мелентьева» (1867), где она играла одну из ролей. Перипетии судьбы и самоубийство Артиста потрясли творческую интеллигенцию России, и откликом стали романсы композиторов, стихотворения поэтов, проза и драмы (в XX – XXI вв. появились документальные произведения, сценарии, фильм, отражающие указанные коллизии). Повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)», вобравшая в себя как исходный реальный случай, так и биографические аспекты жизни автора, была (в ряде других «мистических»

произведений писателя) глубоко исследована М. В. Антоновой, А. И. Батюто, В. Н. Топоровым, В. М. Марковичем, Н. Н. Мостовской и другими учеными, рассматривавшими тургеневские концепции *любви и смерти*. Судьба Е. П. Кадминой, ставшей «танатологическим персонажем», привлекла внимание Н. С. Лескова, и его очерк «Театральный характер» органично вписывается в ряд произведений, где в центре внимания – знаменитый лесковский *праведник* (что показано в работах Б. М. Эйхенбаума, А. А. Горелова, П. П. Громова, А. А. Шелаевой). В купринском рассказе «Последний дебют» также отразились поступок и личность Е. П. Кадминой, а кроме этого – размышления писателя о судьбе раннего актера (см. об интересе А. И. Куприна к людям искусства в исследованиях В. А. Орлова-Корфа, Н. В. Семеновой, Г. А. Шпилевой). «Комедия» А. С. Суворина «Татьяна Репина» и следовавшая за ней одноименная драма А. П. Чехова вызвали бурную литературоведческую полемику (о проблематике суворинской пьесы и об ее «загадочном» чеховском *продолжении* писали А. С. Долинин, А. П. Чудаков, Е. С. Смирнова-Чикина, Г. П. Бердников), так как в указанных произведениях отразились и знаковая история харьковской актрисы, и важнейшие черты поэтики двух писателей, и современные им социокультурные проблемы. В названных повести, очерке, рассказе и драмах художниками отрефлексированы проблемы «любовь и смерть», «смерть артиста», «судьба актера и социум», что, в свою очередь, нашло отражение в статьях и монографиях упомянутых исследователей.

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».

В качестве **предмета** исследования 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): «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, изучавших анализируемые нами произведения (в частности, рассматривавших «смерть как проблему сюжета и субъектной организации литературного произведения» [Красильников 2007: с. 8]), также были использованы в настоящей диссертации.

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

Цель данной работы определена заданной проблемой: выявить типологические особенности мотива «смерть артиста»; автор диссертации стремился выявить законы 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 также расширяют перспективы изучения мотива «смерть артиста», столь важного для художников, философов, психологов и социологов.

Практическая ценность данной диссертации состоит в том, что ее 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». 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 сильнейшая 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 (В. Тюпа, Д. Бак)) 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. 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 (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 восьми публикациях (из них четыре – в списке, рекомендованном ВАК).

Структура диссертации: исследование включает в себя Введение, 3 главы, Заключение, Список литературы и Приложение.

Основное содержание работы

Во **Введении** обозначены актуальность и научная новизна исследования, определены предмет, объект и материал, а также цель и задачи, в которых она реализуется. Представлена методология, а также Положения, выносимые на защиту.

В **первой** главе **«Философские обоснования самоубийства; суицид как культурный феномен»** рассматриваются некоторые положения философии смерти и самоубийства, их отражение в художественной литературе («литературная суицидология»), а также добровольный уход из жизни человека искусства – Артиста.

А. Шопенгауэр отмечал неизбежное тяготение философов к осознанию смерти как культурного феномена: «Едва ли даже люди стали бы философствовать, если бы не было смерти» [Шопенгауэр 1992: с. 81]. Это позднее подтвердят М. Хайдеггер («Время и бытие», 1927), Й. Хейзинга («Homo Ludens», 1938), Ф. Арьес («Человек перед лицом смерти», 1977), основоположник отечественного историко-антропологического направления А. Я. Гуревич («Категории средневековой культуры», 1972), назвав *смерть* важнейшей проблемой «исторической антропологии», изучение которой способно изменить мироотношение и мироощущение человека. Такие ученые, как М. Вовелль («Смерть и Запад с 1300 г. до наших дней», 1983), И. Т. Фролов («Перспективы человека. Опыт комплексной постановки проблемы, дискуссии, обобщения», 1979) заострят внимание на историко-социальных аспектах восприятия смерти.

Возвращаясь к учению А. Шопенгауэра, напомним, что смерть была названа им «музагетом» (покровителем философии и искусства), а самоубийство (например, Сократа) представлено как личная победа, утверждение принципов, силы воли, гармонии с собой. Легендарный Сократ ранее был упомянут Г. Гегелем в сравнении с Христом: в «Лекциях по философии религии» (1832) сказано, что две великие личности, каждый в свое время и на своем месте («почве»), «добровольным шагом» к смерти утвердили свое учение. О «свободной смерти», которую выбирали выдающиеся люди (например, борясь с тиранией), писал Ф. Ницше (в работе «Генеалогия морали», 1887): в данном случае именно так человек обнаруживает свои лучшие качества (мужество и благородство), предпочитая смерть, если не может добиться желаемого (например, независимости) при жизни.

В каждую эпоху по-разному трактовался добровольный уход из жизни, в годы торжества сентиментализма и романтизма указанное явление воспринималось как результат бунта личности, «испытание чувствительности» [Паперно 1999: с. 17]. Именно поэтому так популярны были «Страдания юного Вертера» (1774) И. Гете и «Бедная Лиза» (1792) Н. М. Карамзина, герои которых вызвали безмерное восхищение современников. Период развития позитивизма (с 1830-х гг.) с его опорой на точные и доказательные знания характеризуется

активным исследованием медиками, юристами, социологами проблем суицида, ставшего своеобразной «лабораторией для разрешения более общих проблем о человеке и его действиях» [Там же: с. 31].

XX век характеризуется повышенным интересом философов и психологов к суициду. З. Фрейд, имевший богатейший клинический опыт, в своих трудах («Печаль и меланхолия» (1917), «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) и пр.) анализировавший социальные (нищета, «невроз войны») и медицинские причины этого актуального явления, отметил, что соотношение «инстинкта смерти» (танатоса) и «инстинкта жизни» [Фрейд 1991: с. 175] также сложно, как уравнение с двумя неизвестными. К. Юнг, изучая «экзистенциальный кризис» современности, пришел к выводу о том, что в самоубийстве кроется стремление к перерождению и обновлению, и природа этого явления связана с духовными ценностями; таким образом ограничиваются объяснения материального характера (бедность, лишения). Данный ход мыслей, безусловно, связан с «символом распятия», христианским мифом, дающим надежду на воскресение.

Ценный вклад в суицидологию внес французский социолог Э. Дюркгейм (1858 – 1917), выявивший периодичность активизации самоубийств в странах Европы (1848, 1850 – 1853, 1866, 1870 гг.), изучавший географические, этнографические, психологические, исторические данности, обуславливающие поведение человека, принимающего экстремальное решение добровольно уйти из жизни. Основываясь на многочисленных фактах, Э. Дюркгейм создал классификацию (эгоистическое, альтруистическое, аномичное самоубийство), для своего времени весьма актуальную и ценную.

Большой интерес к рассматриваемому явлению проявляли изучавшие *цели и причины* существования личности экзистенциалисты (К. Ясперс, исследовавший политические, психологические причины «последнего решения»; Ж.-П. Сартр, А. Камю, оставившие как философские, так и художественные произведения, в центре которых – «бесповоротный поступок»), доказывавшие «индивидуальность» и «неповторимость» каждого случая. Самоубийство понималось этими мыслителями как основополагающий вопрос философии, оно, по их мнению, подобно великим произведениям, потому что вызревает в «безмолвных недрах сердца» [Камю 1993: с. 472]. Однако все, написанное выдающимися мыслителями-экзистенциалистами (например, сартровская «Тошнота» (1938) или «Миф о Сизифе» (1942) А. Камю), является философским протестом против преждевременного и добровольного ухода из жизни.

Для настоящего исследования важна мысль А. Камю о соотношении моделей «человек – жизнь» / «актер – театр»: актер *живет* театром, играет *жизнь, смерть, самоубийство*, его профессия сложна (артист раним), часто вступает в противоречие с церковью, так как не

соответствует многим клерикальным догмам, «рассеивает единое» (приводится пример кончины Ж.-Б. Мольера). Судьба актера, проживающего множество судеб на сцене, «мучительна и неповторима» [Там же: с. 521], поэтому ее трагизм часто становится стимулом для создания художественных произведений. В главе «Кириллов» (эссе «Миф о Сизифе») А. Камю, анализируя творчество Ф. М. Достоевского, делает вывод о том, что суицид актуален для каждого, кто задумывается о смысле жизни.

Российская философская мысль, «моральная статистика», литература также обращались к теме смерти и феномену самоубийства. Одним из первых известных самоубийц-писателей стал М. В. Сушков (его роман «Российский Вертер» был посмертно опубликован в 1801 г.), в 1793 г. ушел из жизни философ-самоубийца И. М. Опочинин, а в 1802 – А. Н. Радищев, создавший просветительски обличительные и утверждающие достоинство свободной личности «Житие Федора Васильевича Ушакова с приобщением некоторых его сочинений» (опубл. в 1789 г.) и «Путешествие из Петербурга в Москву» (опубл. в 1790 г.). Приведенные поступки расценивались прогрессивными современниками как индивидуальная победа над государственным давлением (или как рефлексия российского дворянства на идеалы просветителей, гуманистов-сентименталистов, революцию во Франции), над тиранией и ее удушающими нормами. Смерть этих людей была, по словам Ю. М. Лотмана, «личной», носила «философский характер» [Лотман 2002: с. 217] и стала отражением идеалов целой эпохи «освобождения человека».

Литература XVIII – начала XIX веков также содержит «трагический текст»; повести В. В. Попугаева «Аптекарский остров, или Бедствия любви» (1800), А. Е. Измайлова «Бедная Маша» (1801), И. И. Лажечникова «Спасская лужайка» (1812) и др. стали откликом на популярнейшую карамзинскую «Бедную Лизу» (1792), где самоубийство стало утверждением внесловной ценности каждого человека, его чувств. Н. М. Карамзин заострил внимание и на «философских самоубийствах», например, в «Письмах русского путешественника» (1791) повествуется о застрелившемся слуге господина N, Жаке, оставившем стихи, «разные философические мысли и завещание»; причинами его добровольного ухода из жизни стали «опасные произведения новых философов» (пробудившие *мечтательные умствования*) [Карамзин 1950: с. 506].

В отечественной литературе эпохи реализма (вторая половина XIX века), сосредоточенной на проблемах детерминизма, психологии личности, причины самоубийств современников рассматриваются достаточно часто. В «Грозе» (1859) А. Н. Островского представлен злободневный конфликт *субстанциальных* начал (в гегелевском толковании) – «непогасшее желание духовной жизни и чувственная одаренность» [Лакшин 1982: с. 354], приведшие героиню к гибели. Тонкий психолог и объективный социолог И. С. Тургенев также

исследует причины суицида в ряде повестей и романе «Новь» (1877), где главный герой имел мужество выдвинуть определенные идеалы и решился «утвердить эти идеалы ценой собственной жизни» [Маркович 1975: с. 146]. Причину частых самоубийств в народнической среде рассматривает очеркист Г. И. Успенский в произведениях «Больная совесть» (1873), «Неплательщики» (1876) и пр. «Неплательщиками» писатель называл дворян и разночинцев, считавших себя *должными* народу: «Бывают моменты, когда одновременно в разных концах неплательщичьего 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]. Важную роль в анализе причин такого явления, как суицид, сыграл Ф. М. Достоевский, описав его психологические и социальные причины в романах «Преступление и наказание» (1866), «Бесы» (1872), отразив резкий рост самоубийств в «Дневнике писателя» (истории, описанные в статьях «Одна несоответственная идея» (1876), «Два самоубийства» (1876), станут одним из поводов для создания повести «Кроткая»). По мысли писателя, добровольный уход из жизни («от тоски <...> по высшему смыслу жизни», «смирный», «ропот» из-за материальной нужды, социальной несправедливости), «эпидемическое истребление себя» [Достоевский 1981: т. 23, с. 54] является чрезвычайно тревожным актуальным явлением, требующим самого пристального внимания общества. Проблема самоубийства, как злободневная, отразилась в произведениях А. П. Чехова (рассказ «Володя» (1887), пьесы «Иванов» (1887), «Чайка» (1896)) и, по мнению исследователей, она не поддается однозначному объяснению, поскольку поэтика этого писателя не предполагает прямолинейности. А. П. Чехов вносит поправки в «текст самоубийства», усиливая роль подтекста, указывающего на приближение трагедии: например, в «Чайке» выстрелу Треплева предшествует разговор с Ниной Заречной (рассказывающей о любви к Тригорину и вспоминающей свой монолог («эсхатологическая медитация» [Чудаков 1986: с. 318])), уничтожение рукописей, упоминание Дорна о «письме из Америки» (аллюзия на фрагмент романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» – самоубийство Свидригайлова). Л. Н. Толстой, показав в романе «Анна Каренина» (1873 – 1877) общественные проблемы и отдельные человеческие драмы (трагический финал жизни героини), обратил внимание и на «ложное самоубийство», создав пьесу «Живой труп» (1900), процитировав в ней роман Н. Г. Чернышевского: поступок Лопухова, имитировавшего суицид. Герои произведений Л. Н. Толстого и Н. Г. Чернышевского желали избавить своих близких от страданий, однако авторы по-разному расценили их действия. Рационально-практическое обоснование поведения персонажа «Что делать?» (1862 – 1863) вступило в противоречие с толстовским объяснением сложных духовных процессов человеческой жизни; таким образом оба писателя отразили одну из центральных полемик в литературе второй половины XIX века.

Литература начала XX века представила «эпидемию самоубийств», разразившуюся после революционных событий 1905 года и длившуюся до 1914 года, что стало объектом размышлений для философов, журналистов и писателей. В труде В. В. Розанова «Темный лик. Метафизика христианства» (1911), в статьях М. Горького «О современности» (1912), «О “Карамазовщине”» (1913), в очерке К. Чуковского «Самоубийцы» (1912) и пр. активно обсуждались политическая нестабильность, «апология “сладкой смерти”, мрачная, скорбная “религия грешников”» [Фатеев 2002: с. 418], роль искусства в *проповеди* о «русской душевной бездне» (в 1912 г. в журнале «Новое слово» появились материалы, авторы которых «обвиняли писателей в распространении самоубийств» [Паперно 1999: с. 137]). В произведениях Л. Н. Андреева, М. П. Арцыбашева, И. А. Бунина, М. А. Булгакова, М. Горького, М. А. Кузмина, А. И. Куприна, Ф. К. Сологуба и др. тема суицида появляется, отражая реалии беспокойного XX века. Финалы судеб писателей XIX века (В. М. Гаршина, А. А. Фета, Н. В. Успенского) и XX века (С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой и других) вносят в парадигму «смерть – самоубийство – самоубийство артиста» (где *артист* понимается в широком смысле, а именно: человек искусства) дополнительные компоненты, представляющие реальную трагедию художника, принявшего последнее решение и добровольно ушедшего из жизни.

В различных танатологических гуманитарных трудах (в том числе в литературоведческих) упомянутые произведения (как и многие другие) основательно изучены, о чем говорится во Введении к настоящей работе (см. с. 5, 6); во II и III главах данного исследования рассматриваются в сравнительном аспекте поэтика и проблематика прозаических и драматических произведений, созданных под впечатлением от истории актрисы Е. П. Кадминой.

Во второй главе «Отражение истории Е. П. Кадминой в прозаических произведениях» анализируются повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883), очерк Н. С. Лескова «Театральный характер» (1884) и рассказ А. И. Куприна «Последний дебют» (1889) с целью выявления творческих стратегий авторов: воплощение реальной трагедии выдающейся актрисы в художественных образах, рассмотрение социальных и культурных фактов современности, выбор жанра, нравственная оценка эпохи, автобиографические аспекты.

В § 1 «Повесть И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)»: особенности жанра» при определении жанрового тяготения произведения рассматривается, прежде всего, присутствие (на уровне как фабулы, так и сюжетно-композиционной системы) отголосков трагедии Е. П. Кадминой. Действительно, И. С. Тургенев не раз слушал выступления выдающейся певицы, был потрясен ее кончиной и выразил в повести мнение определенной части общества: «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]. Очевидно, что фабула повести, как *первичная абстракция* от действительности, будет отчасти ориентироваться на событие, произошедшее на харьковской сцене. Жанр повести по своей природе очень пластичен, и эта черта позволила И. С. Тургеневу соединить в своем позднем произведении фантастику, мистику и вполне реалистические бытописание и жизнеописание, которым сопутствует изображение любви – по убеждению автора, «сильнейшей смерти». В данной повести действительно встретились *странное* и *обыденное*, что заставляет читателя наряду с чувством страха и удивления перед мистическим испытывать сочувствие к Аратову и Кларе Милич, верить в реальность разворачивающейся драмы (ведь по словам исследователя, повесть – «весть о том, что было» [Захаров 1985: с. 14]).

Исследователи повести утверждают, что это жанр *ограниченный* (в сравнении с объемным романом): он характеризуется небольшим объемом, малым количеством персонажей, сюжетных линий, мотивов. Главный герой получает определенное *задание*, выполнение которого возвещает о финале произведения (что роднит повесть и сказку). Указанные законы жанра создают его «линейную» структуру, в которой художественные *пространство* и *время* пребывают в «циклически завершенном виде» [Скобелев 1982: с. 48]. Яков Аратов умирает счастливым, ведь «он знает теперь, что такое наслаждение» [Тургенев 1978: т. 8, с. 407]; мотив «обладания» также предстает завершенным, так как уже умершая Клара Милич «не отпускает» героя, внушив ему непреодолимую любовь-страсть. «Блаженство» Якова и «власть» над ним Клары можно трактовать как выполнение данного герою (или намеченного героями) «задания», а упоминание о развязке шекспировской трагедии («Ромео... после отравы») усиливает финал тургеневской повести, акцентируя победу любви над смертью.

Литературоведы неоднократно обращали внимание на автобиографические (то есть *реальные*) черты, отразившиеся в художественных образах, созданных И. С. Тургеневым, например: благородство автора, его «вера в добро – любовь и самоотвержение» [Русская литературная классика XIX века 2001: с. 159]. Отразились и желание писателя познать нечто, существующее за пределами реальности, его склонность к мистицизму и суевериям, граничащим с «софистицированными» формами («раскованность воображения, артистизм», фантазии, которые существуют «как нечто самодовлеющее, чисто художественное, не имеющее непосредственных связей с жизнью и ею не проверяемое» [Топоров 1998: с. 21]). Последнее особенно сказалось в таких поздних очерках, как «Живые мощи», «Стучит», «Конец Чертопханова». От современников И. С. Тургенева (если обратиться к воспоминаниям Е. Е. Ламберт, Л. Ф. Нелидовой, А. Ф. Кони, А. Я. Панаевой и др.) и исследователей его творчества не ускользнуло сходство трех женщин (реальных и воображаемой), объединенных общими

портретными данными, чертами характера, родом занятий. Это Е. П. Кадмина, Клара Милич и Полина Виардо – выдающиеся певицы, завораживавшие своим исполнением, силой таланта и обаянием публику, каждая из них – «натура страстная, своевольная...» [Тургенев 1978: т. 8, с. 364 – 365]. Писатель не дает читателю забыть об упомянутом сходстве и несколько раз указывает на явные связи: Клара Милич и Полина Виардо исполняли романсы П. И. Чайковского, который посвятил один из них Е. П. Кадминой. В тургеневской повести присутствует и явное «обнажение приема» (указание на сходство реальной женщины, сыгравшей немалую роль в жизни И. С. Тургенева, и персонажа – Клары Милич): «Мы еще не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?.. потому что она и поет прекрасно, и декламирует, и играет» [Там же: с. 362].

Авторская точка зрения проясняется при анализе субъектных сфер, поэтому необходимо рассмотреть позицию «носителя слова» в рассматриваемой повести. В. М. Маркович отмечал, что в тургеневских романах часто присутствует «нейтральный повествователь», и «принципиальная отдаленность от мира персонажей» [Маркович 1975: с. 10 – 11] позволяет не воспринимать его в качестве реального человека, переносить акцент с *прямого слова* на усиление активности внесубъектных, то есть композиционных элементов. Нейтральная позиция повествователя в данной повести также дает возможность обращаться ко мнению различных персонажей (например, о таинственных событиях в доме отца главного героя – колдуна, лекаря, «чернокнижника»), а также позволяет автору прибегнуть к суггестии: навевать атмосферу недосказанности, невыразимости (при этом относиться к мистическому «черному локону», необъяснимому перемещению умершей Клары из Казани в Москву (на Шаболовку) с долей иронии и недоверия). Смена мистических фрагментов бытовыми (описание тетушки Платониды, небогатого жилища, введение московских топонимов) создает определенный ритм повествования, который, в свою очередь, влияет на характер хронотопа: образы времени и пространства также пребывают то в реальном мире, то в фантастическом (куда можно заглянуть с помощью *прибора* – стереоскопа (создающего эффект экфрасиса при описании портрета Клары), то есть научно объяснимым способом).

В тургеневской повести присутствует обширный интертекст, упоминаются литературные произведения (трагедия В. Шекспира, «Сент-Ронанские воды» В. Скотта, любовная лирика А. Мицкевича, Ф. Шиллера, проза Н. В. Гоголя, драмы А. Н. Островского), Библия («Большее сея любви никто не имеет...»), Огласительное Слово Иоанна Златоуста. Активно привлекается музыка: звучит «фантазия Листа на вагнеровские темы», певица поет «Нет, только тот, кто знал свиданий жажду...» П. И. Чайковского и пр. «Культурный текст» произведения связан в основном с темой любви и является своеобразным проводником между реальностью и миром фантазий; любовь же, по убеждению Тургенева, делает человека

счастливым, но и приводит к трагедии, так как в этом чувстве много необъяснимого, мистического и таинственного.

В § 2 «Историческая и социальная составляющие очерка Н. С. Лескова “Театральный характер”: особенности эстетической рефлексии художника» рассматриваются особенности поэтики и проблематика очерка (созданного писателем под впечатлением от трагедии Е. П. Кадминой и проанализированной выше повести И. С. Тургенева), опубликованного в 1884 году. Данное произведение, если точно определить его жанровую природу, имеет достаточно эклектичную структуру, но доминирует все-таки очерковое начало, так как писатель представил в нем факты, которые «адекватны бытию» [Фоминых 1987: с. 12], и переходы от художественных образов к *фактам* (и их анализу) совершаются в очерково свободной манере. Стремясь к взаимному восполнению жизни и искусства, желая показать проблемы действительности, «убрать “литературные средостения” и ввести читателя прямо в пестроту самой жизни» [Громов, Эйхенбаум 1956: т. 1, с. XLVIII], автор упомянул об орловском помещике-театрале Каменском, отличавшемся жестоким отношением к крепостным актерам; борцами с «дикими нравами» показаны Ф. И. Тютчев и А. Т. Болотов. Прототипом же образа «князя Пострела» стал реальный человек, супруг тетки Лескова (Н. П. Страховой), гусар Елисаветградского полка Луциан Ильич Константинов. Последнее обстоятельство напоминает о жанре *мемуара* (лесковеды называют это «псевдомемуаром»), так как писатель «“населял” свои произведения реальными историческими лицами, рядом с которыми и вымышленные герои приобретали большую убедительность и историческую достоверность» [Видуэцкая 1988: с. 88]). Говорится и о незабытой современниками харьковской актрисе: «Вдохновенный, глубокий и очерченный нравственный облик покойной Кадминой есть тот тип новой сценической эпохи» [Лесков 1989: с. 384]. Однако основу фабулы составляет описание жизни и смерти некой Пиамы, о которой рассказчик «много слышал» в детские годы; и эта *история* снова заставляет вспомнить о законах жанра *повести* с ее «заданностью» и «линейностью». Как и положено героине этого жанра, Пиама, отстаивавшая свое право быть актрисой, свободным человеком, любить вопреки социальным препонам «князя Пострела» (доказывая верность любимому человеку ценой своей жизнью, «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]), выполняет порученное ей *задание* – проявляет настоящий театральный характер (предполагающий преданность сцене, достоинство, нравственную силу). Именно благодаря этому Пиама пополняет образы лесковских праведников (персонажи «Пигмея», «Одnodума», «Инженеров-бессеребренников» и пр.), которых отличает «безмерность переносимых страданий» [Свительский 1981: с. 7].

Эстетическая рефлексия («самообоснование», «самоопределение» творческой личности [Тюпа, Бак 1988: с. 4, 5]) писателя в «Театральном характере» направлена на сопоставление прошлого и настоящего (лейтмотивом становятся слова «тогда» и «теперь»), так как автору чрезвычайно важно оценить завоевания «нового времени» (сложный процесс гуманизации или, по ироничному определению Лескова, «гуманерии»). Эстетическое освоение социума, поиски личностью «внешних и внутренних опор» [Тамарченко 1979: с. 27] зафиксированы и в субъектной сфере произведения, в лесковском «ощутимом слове» (Б. М. Эйхенбаум).

«Я – повествование» (от лица *рассказчика*) в «Театральном характере» порой меняется на «нейтральное» (в терминологии Б. О. Кормана) повествование в третьем лице, что влияет на динамику изложенных событий (ускоряет или замедляет ее). Автор хочет, чтобы носитель слова выглядел не как литератор, а как простой собеседник, излагающий и обсуждающий с читателем факты «сырой», «незавершенной» действительности. «Разговорное, адресованное слушателю, артистически разыгранное слово» [Свительский 1981: с. 16] иногда позволяет отойти от фабулы (истории Пиамы), остановить сам ход событий и органично ввести «вставную новеллу», где рассказывается о ревнивом «помещике-Ироде»: он «поласкал» молодую актрису «по лицу перчаткой, которая была обмочена в довольно крепкий раствор ляписа» [Лесков 1989: с. 392] (токсичная соль серебра, вызывающая сильный ожог). В данном случае читатель узнает о типичных нравах отдаленного времени и бесправии актрис-содержанок, но эта история в конечном итоге оказалась связанной с Пиамой, которая из-за самодурства богача получила роль Туанеты (вместо молодой особы с обезображенным лицом), и событие вернулось в русло фабулы, обогатив ее. Однако Пиама пребывает в той же среде, и описанные жестокие нравы не сулят ей ничего хорошего, таким образом писатель проецирует несчастье безымянной актрисы на судьбу главной героини, расширяет художественные время и пространство произведения. Именно так, по Лескову, и развиваются события в реальности, сопрягаются различные факты и судьбы людей – как «свивающаяся со скалки хартия».

Свободная (очерковая) манера повествования («“так”, между делом» [Лихачев 1988: с. 14], «балагурия», иронизируя, гневно обличая, сострадая) дала возможность писателю привлечь множество культурных и социально-исторических фактов: упомянуты Расин, Корнель и Мольер, Тургенев, Тютчев и Болотов, Тула, Орел, Москва, Пальмира, Франция, что позволило размышлять не только о жизни отдельных персонажей или конкретной страны и эпохи. «Культурный текст» эстетически уравновесил повествование о жестоких нравах (жертвой которых стала Пиама, многие другие актрисы и сама Е. П. Кадмина) и «низком» быте, а представители субъектных сфер произведения (рассказчик и повествователь) дали возможность автору выступить в роли социолога, статиста, историка, психолога, показавшего процесс зарождения в косной среде настоящего таланта, его протеста и устремленности к свободе.

В § 3 «Использование приема “театр в театре” в рассказе А. И. Куприна “Последний дебют”» анализируется произведение начинающего писателя, задумавшегося о судьбе актера под впечатлением от трагедии Е. П. Кадминой. Эпиграфом послужили строки из известного стихотворения Г. Гейне в переводе А. К. Толстого: «Я, раненный насмерть, играл / Гладьютора смерть представляя». В данном стихотворении утверждается драматизм актерского призвания и связь судьбы артиста и искусства, которому он служит: «Ну вот, хоть уж сбросил я это тряпье, / Хоть нет театрального хлама, / Доселе болит еще сердце мое, / Как будто играю я драму...» [Гейне 1956: т. 1, с. 105 – 106]. «Поэтом-гладиатором», борющимся за свободу человека, назвал Гейне И. Анненский, помня, что этот поэт завещал положить на своей могиле лук и стрелы. В рассматриваемую нами парадигму «смерть – самоубийство – самоубийство артиста» гладиатор вписан органично, ведь это древний актер-воин, умирающий на арене; неслучайно он стал центральным образом в стихотворениях таких выдающихся поэтов, как М. Лермонтов («Умирающий гладиатор», 1836), Б. Пастернак («О, знал бы я, что так бывает...», 1931), О. Бродский («Гладиаторы», 1958).

«Последний дебют» – произведение эпическое, но воспоминания о трагической истории Е. П. Кадминой привнесли в рассказ черты рода драмы, чему способствует и изображенное место действия: театр (кулисы, уборная актрисы). Отметим, что созданный эффект «театр в театре», смерть во время спектакля актрисы Гольской также добавили повествованию драматизма. Чрезмерно затянутая экспозиция данного эклектичного в жанровом отношении произведения была бы уместна в «пьесе для чтения» (Buchdrama), и она слабо связана с проблемами героини, принявшей яд во время спектакля. А. И. Куприн, впоследствии не раз создавший образы ранимых и страдающих артистов («Тапер», «В цирке», «Белый пудель», «Как я был актером», «Гамбринус»), погрузил читателя в специфическую атмосферу «закулисья» (реплики работников сцены, первые звуки оркестра, «театральная» внешность ловеласа-антрепренера, погубившего несчастную Гольскую), представил «ложную экспозицию», отвлекающую «от прямого фабульного хода» [Томашевский 2001: с. 218]. На наш взгляд, молодой писатель задержал завязку потому, что ему важно было показать заявленное в эпиграфе: неразрывную связь искусства и действительности, явные параллели между первой (жизнь) и второй (театр) реальностью. Долгожданное развитие событий маркируется фразой Гольской – антрепренеру («Чем обязана чести видеть вас у себя?»), что напоминает о замечании Б. В. Томашевского: завязка в драме «дается <...> в форме разговоров» [Там же: с. 217]. Как видно, создав остросюжетный рассказ с элементами драмы (напряженные диалоги, придающие повествованию динамики, театральный *topos*, трагическая завязка), связав судьбы актрис (Е. П. Кадминой и вымышленной Гольской), А. И. Куприн попытался смягчить нравы «первой»

реальности, призвать к гуманизму, ведь «искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности» [Выготский 1968: с. 314].

В III главе «**Отражение истории Е. П. Кадминой в драматургических произведениях**» исследуются поэтика и проблематика пьес А. С. Суворина и А. П. Чехова с одноименным названием – «Татьяна Репина». Здесь же рассматриваются драматическое и кинематографическое произведения, созданные в XX – XI веках.

Суворинская и чеховская драмы созданы под впечатлением от поступка выдающейся актрисы, но цели и задачи у двух авторов были, конечно, разные, и в литературоведении вопросы о стиле, жанре и пафосе чеховской пьесы остаются дискуссионными и актуальными.

В § 1 «**Татьяна Репина**» А. С. Суворина: особенности поэтики “комедии”» анализируется драма известного издателя, театрала, журналиста, о котором современники (А. В. Амфитеатров, Д. Н. Вергун, Б. Б. Глинский, Н. М. Ежов, В. В. Розанов, Е. П. Карпов и др.) высказывались как о выдающемся общественном деятеле, но «второстепенном» (термин, введенный Н. А. Некрасовым в статье «Русские второстепенные поэты» (1850)) писателе. О суворинской «Татьяне Репиной» было сказано, что «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], поэтому в данном случае мы имеем возможность рассмотреть элементы поэтики *беллетристики* – литературы, чрезвычайно важной для современников, так как ее «ценностный статус» обусловлен «повышенной значимостью “человеческого элемента”, имеющего глубокие просветительские корни» [Вершинина 1998: с. 14]. Действительно, о чем бы ни писал выдающийся публицист (например, актуализированная им эврипидовская «Медея» или «Царь Дмитрий Самозванец и царевна Ксения»), его, прежде всего, волновали проблемы современного общества: экономика, политика, положение женщин, свобода слова, театр, книжная торговля и пр. Читая суворинскую «Татьяну Репину», мы погружаемся в бытовую и театральную атмосферу 1880-х годов, узнаем о парижских модах, финансовых проблемах банкиров и помещиков, гастрономических пристрастиях современников, однако это не знаменитая чеховская «обыденность» и уникальная «неотобранность» жизненного материала, за которыми встают проблемы общечеловеческие. Перед нами злободневная, добротная, остросюжетная драма «второго ряда», персонажи которой противопоставлены друг другу по финансовому положению, образу жизни и мировоззрению. Небогатые артисты (Татьяна Репина, режиссер, антрепренер, актеры театра) противопоставлены помещикам и банкиру Зоненштейну – большому «любителю прекрасного». Есть и резонер – журналист Адашев, в котором угадываются черты самого Суворина («А мы все-таки создатели общественного мнения! <...> Да-с, мы – великая сила, новая порода!» [Суворин 1911: с. 41]).

В основе фабулы суворинской драмы – трагедия Е. П. Кадминой, принявшей яд во время спектакля «Василиса Мелентьева», проблематика произведения затрагивает причины обнищания дворян (и попытки преодолеть трудности, например, путем женитьбы на богатой вдове), незащитности актеров (особенно актрис), обогащения бессердечных банкиров. Сюжет «многонаселенной», длинной нравоописательной пьесы не отличается «единством действия» (т. е. логичностью и психологически достоверной обрисовкой характеров): комические элементы неоправданно соседствуют с драматическими, водевильные сцены «подслушивания» перемежаются разного рода разностильными «предсказаниями» и «задержаниями». При этом отношения в любовном треугольнике (Татьяна Репина – разорившийся ловелас и сибарит Сабинин – богатая вдова Оленина) изображены достоверно, а конфликт между *искренними чувствами* и стремлением к *материальному благополучию* в конечном итоге разрешен согласно «идее возмездия за нарушение глубинных законов бытия» [Хализев 1999: с. 219].

В § 2 «“Татьяна Репина” А. П. Чехова: аспекты поэтики “пьесы-шутки”» рассматривается изданное в 1889 г. в нескольких экземплярах, чудом уцелевшее произведение: по словам Чехова, это *продолжение*, «дешевый» и «беспольный подарок», сделанный одним драматургом другому (А. С. Суворину). Место действия в чеховской одноактной пьесе (она начинается там, где суворинская закончилась) – православная церковь (чем автор, по его мнению, обеспечил «нелегальное» положение своему произведению), в которой происходит венчание (с точным цитированием текста этого чина) Сабинина и Олениной после смерти Репиной. Однако пьеса была все же опубликована после смерти писателя, ее ожидали многочисленные постановки, и первые ее исследователи задали вопрос: это пародия или оригинальное произведение? В пользу пародии высказалась сестра Чехова, М. П. Чехова, а впоследствии литературовед Е. С. Смирнова-Чикина и др. А. С. Долинин (учитывая известную работу Ю. Н. Тынянова) предположил, что «тень» пародии может присутствовать (как след в «художественной <...> памяти» [Долинин 1925: с. 63]) в «мини-пьесе», но в целом «Татьяна Репина» – это самостоятельное произведение, имеющее все признаки чеховской поэтики. К тому же исследователь указал на другие возможные источники, повлиявшие на *вторую* «Татьяну Репину»: роман «Дама с камелиями» (А. Дюма-сына), тургеневская повесть «После смерти (Клара Милич)», роман «Около брака» (Г. Мартель де Жанвиль).

А. П. Чудаков указал на главную особенность стиля данной чеховской пьесы: «перебив», «прием объединения разнонаправленных элементов в тексте» [Чудаков 1986: с. 212]. Действительно, высокая церковнославянская лексика чина венчания чередуется со сниженными, а порой циничными репликами гостей (*дьячок*: «Положи еси на главах их венцы от камней честных, живота просиша у тебе и дал еси им...»; *Патронников*: «Курить хочется»). Несогласованные высказывания, несовпадение настроений персонажей указывают на главный

«нерв» чеховской драматургии: сосуществование *пошлости* обыденности и «невыносимости» понимания этого. Церковный сторож Кузьма осознал непреодолимую разобщенность людей и даже усомнился в актуальности церковных таинств: «Каждый день венчаем, крестим, хороним, а все никакого толку <...> уж где тот бог, не знаю. Все зря» [Чехов 1949: т. 12, с. 180]. Однако скрытый накал страстей (один из персонажей, помня о самоубийстве Репиной, назвал венчающихся «мерзавцами»), появление «дамы в черном», спровоцировавшей сумасшествие жениха, чувствующего свою вину, все же указывают на то, что возмездие за недобрые поступки неотвратимо.

В § 3 «Реальная трагедия Е. П. Кадминой, отразившаяся в произведениях второй половины XX – начала XXI веков» рассмотрена дальнейшая «судьба» чеховской пьесы: имеются в виду спектакли-мистерии (к чему располагает *topos* претекста) В. В. Фокина в авиньонском (Франция) храме и московском ТЮЗе (1997), фильм К. Г. Муратовой «Чеховские мотивы» (2002) – гротесковый, с карнавальными (в бахтинском смысле) образами-масками, соединившими сакральное (семья, церковные таинства) и профанное (лицемерие и сребролюбие, непричастные к высшим уровням бытия). Также анализируется своеобразный центон, «пьеса-романс» А. И. Чепалова «Святая грешница Евлалия» (премьера состоялась 27 марта 2000 г. в Харькове), соединившая драмы А. Н. Островского, А. С. Суворина, А. П. Чехова, музыку П. И. Чайковского, стихи А. Н. Апухтина, А. Н. Плещеева, А. А. Фета. В данном параграфе упоминаются современные беллетристы, создавшие произведения, где отражены перипетии судьбы Е. П. Кадминой: «Комета дивной красоты: Жизнь и творчество Е. Кадминой» (1970) Б. С. Яголима, «Вечный идол» (1999) Л. И. Третьяковой и пр.

В **Заключении** подводятся итоги данного исследования, отмечается, что анализ работ выдающихся философов, психологов, социологов, литературоведов, писателей позволяет подчеркнуть актуальность проблем *смерти, самоубийства, самоубийства артиста*, а также выявить варианты их отражения в искусстве. В очередной раз было доказано, что «мир художественный» представляет «разнообразные способы отношения к <...> реальности» [Доманский 2018: с. 25], и эти *способы* мы исследовали, прибегая к «танатологическим моделям изучения литературного произведения» [Красильников 2007: с. 7].

В настоящей диссертации обозначаются творческие стратегии художников, отразивших в своих произведениях реальное событие, избравших покончившую с собой актрису «танатологическим прототипом»: И. С. Тургенев указал на силу любви («сильнейшая смерти») и искусства, Н. С. Лесков сопоставил «тогда» и «теперь» на примере судьбы артиста, А. И. Куприн показал трагедию актера («гладиатора»), А. С. Суворин поведал о положении женщины в современном мире наживы. Особую роль сыграла чеховская «Татьяна Репина» (где представлена традиционная пара «Эрос – Танатос» в отношениях «архетипической

полярности», но и «взаимозаменяемости» [Ханзен-Леве, 1999: с. 355]), как видно, ставшая стимулом для создания многих произведений XX – XXI веков.

В перспективе предполагается исследовать содержащие «танатологический персонаж» произведения XX – XXI веков, в основе которых – мотив «самоубийство артиста».

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Борисова У. Ю. Жанровые особенности повести И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» / У. Ю. Борисова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. серии: «Педагогические науки», «Гуманитарные науки». – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2017. – №2. – С. 202–206.
2. Борисова У. Ю. Об особенностях сюжетно-композиционной системы рассказа А. И. Куприна «Последний дебют» / У. Ю. Борисова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: «Филология», «Журналистика». – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2017. – №1. – С. 11 – 13.
3. 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, 2018. – №1. – С. 164–168.
4. Борисова У.Ю. Модель «смерть / самоубийство / самоубийство артиста» в русской литературе XIX века в контексте «философии смерти» / У. Ю. Борисова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: «Филология», «Журналистика». – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2019. – №3. – С. 12 – 15.

в других изданиях:

5. 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, ВГУ, март 2017 г.). – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2017. – С. 134 –142.
6. 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 университет, 2018. – С. 309–314.

7. 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 (МГУ), 18–19 декабря 2018 г. – М.: МАКС Пресс, 2018. – С. 296–298.
8. 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: ВГУ, 2018. – С. 26–32.
9. Борисова У. Ю. «Смерть артиста» в мировой литературе и в творчестве В. С. Высоцкого: к вопросу о традиции и новаторстве / Г. А. Шпилевая, У. Ю. Борисова // Владимир Высоцкий – поэт, актер, певец: сб. науч. статей ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно (Беларусь), 2019. – С. 152 – 160.