

THE DRAMA OF A.V. SUKHOVO-KOBYLIN

by  
Gennadij Jakob Adrianow

A thesis submitted for the  
degree of Master of Arts

An abstract

Aleksandr Vasil'evič Sukhovo-Kobylin (1817-1903) was an important, although poorly acknowledged, Russian dramatist during the middle years of the nineteenth century. During his life he wrote only three plays: "Krečinskij's Wedding," "The Case," and "Tarelkin's Death," all of which were published as a trilogy in 1869 under the title Pictures of the Past. Nevertheless he was as important to Russian dramaturgy as were Fonvizin, Griboedov, Gogol', and others. Even though innumerable articles concerning him and his works have appeared in Russian (pre-revolutionary) and Soviet periodicals, it is only within the last ten years that litterateurs have begun to determine the significant contribution these plays made to Russian literature. This thesis represents the first scholarly analysis of Sukhovo-Kobylin's trilogy to appear in the West. Separate chapters are devoted to a comprehensive study of each of the three plays, a survey of language, a brief history of the trilogy's theatrical production, Sukhovo-Kobylin's "rediscovery" in the Soviet Union, as well as biographical information essential to an understanding of the plays.

THE DRAMA OF A.V. SUKHOVO-KOBYLIN

THE DRAMA OF A.V. SUKHOVO-KOBYLIN

A thesis

submitted to the Faculty of Graduate Studies and  
Research in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

by

Gennadij Jakob Adrianow

Department of Russian and Slavic Studies  
McGill University

1971

© Gennadij Jakob Adrianow 1971

## CURRICULUM STUDIORUM

The author was born on July 19, 1921 in Rowno, Poland.

Upon completion of his primary and secondary studies in 1939, he received his Certificat de Maturité from the M. Romanowsky Lyceum in Stanisławow (Pierwsze Państwowe Gimnazjum i Liceum Humanistyczne im. Mieczysława Romanowskiego), Poland.

In May 1965 he received his Bachelor of Arts degree from the Université de Montréal; his specialization was Russian and Slavic Studies.

In September 1969 he entered the graduate division of the Department of Russian and Slavic Studies of McGill University as both a student and a graduate Teaching Assistant. During the years 1969-1971 he successfully fulfilled the necessary requirements for the degree of Master of Arts in Russian Literature.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Все даты, относящиеся к происшествиям, явлениям, событиям и фактам, имевшим место в дореволюционной России, указаны, в этой диссертации, по старому стилю /Юлианский календарь/, т.е. по системе летоисчисления, введенной Юлием Цезарем в 46-м году до Рождества Христова. Все остальные даты, которые относятся к происшествиям в Западной Европе и в СССР /после 1918 года/, даны по новому стилю, т.е. по Григорианскому календарю, который, в Западной Европе, стал вводиться еще в 1582-м году после Р.Х. Однако, при сравнении обеих календарей, необходимо принять во внимание то, что между Юлианской и Григорианской системами летоисчисления в 19 веке разница составляла 12 дней, в то время, как в 20 веке эта разница составляет 13 дней.

Автор настоящей диссертации изъявляет искреннюю признательность доктору И.Г. Никольсону за его ценные указания и советы, помогшие осуществлению этой работы, а также за моральную поддержку, выраженную предоставлением возможностей напечатания диссертации на русском языке.

Научному руководителю профессору Н.В. Первушину, под началом которого писался этот труд, диссертант приносит глубокую и

сердечную благодарность за ценные указания, советы, консультации, руководство и помощь оказанную автору, во время изучения темы и писания этой работы.

Студентам магистрантам и докторантам, слушателям курса польского языка во главе с коллегой Т.П. Андерсоном, также как и обеим секретаршам нашего отделения господам П.М. Фортэн и Л.Б. Шестовой, автор выражает свое признание за отзывчивость, моральную поддержку и помощь в техническом оформлении этого труда.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ .....                                       | ii  |
| ОГЛАВЛЕНИЕ .....                                        | iv  |
| ВВЕДЕНИЕ.....                                           | 1   |
| ГЛАВА                                                   |     |
| 1. ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.В. СУХОВО-КОБЫЛЕНА..... | 10  |
| 2. КОМЕДИЯ "СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО".....                   | 26  |
| 3. ДРАМА "ДЕЛО".....                                    | 49  |
| 4. КОМЕДИЯ-ФАРС "СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА".....                 | 83  |
| 5. ЯЗЫК ТРИЛОГИИ.....                                   | 108 |
| 6. ИСТОРИЯ ПОСТАНОВОК ТРИЛОГИИ.....                     | 122 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....                                         | 135 |
| БИБЛИОГРАФИЯ.....                                       | 143 |

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество А.В. Сухова-Кобылина, одного из крупнейших русских драматургов-комедиографов, и поныне остается малоизученным, в особенности в Западном мире, -- подтверждением этого является то, что до сих пор мне не удалось найти ни одной крупной работы или статьи на иностранных языках посвященной Сухово-Кобылину либо его произведениям, за исключением тех работ, которые я указываю в библиографии, -- и по существу является еще белым пятном в русском театроведении и литературоведении.

А.В. Сухово-Кобылин за свою долгую жизнь /1817-1903/, которая, к сожалению, известна нам только в отрывочных эпизодах, написал три пьесы: "Свадьба Кречинского", "Дело", и "Смерть Тарелкина". Эти три произведения он сам объединил в трилогию под названием "Картины прошедшего" и издал ее одной книгой в 1869 году. Но тем не менее, автор этой трилогией, вошедшей по праву в золотой фонд русской литературы, также прочно вошел в историю драматургии и театра, как Фонвизин комедией "Недоросль", Грибоедов одной лишь комедией "Горе от ума", Гоголь несколькими своими пьесами и как Салтыков-Щедрин своею "Смертью Пазухина", не говоря уже о Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Л.Н. Толстом и их драматургических произведениях.

Со времени создания пьес /1854-1869/, как в дореволюционной России так и в С.С.С.Р., написано очень много в периодической



печати, несколько крупных монографических исследований, посвященных трилогии в целом, каждой пьесе в отдельности, либо автору этих замечательных произведений. Но несмотря на все эти работы, нет ни одной объективной и обобщающей критики об этом своеобразном драматурге. Авторы почти всех опубликованных до сих пор статей и монографий подходят очень односторонне и субъективно ко всем вопросам изучения жизненного и творческого пути Сухова-Кобылина, а также и к вопросам изучения его драматургии и театра.

Как ни странно, но в дореволюционной России вопрос о своеобразии и новаторстве художественных принципов Сухова-Кобылина не возникал и даже не был обнаружен критиками. На страницах периодической печати велась полемика и шли споры исключительно о том, правдоподобно или неправдоподобно содержание его пьес. И только один П. Гнедич писал в 1914 году, что "сатиры Сухова-Кобылина еще не поставлены на свое место: это пьесы будущего".<sup>1</sup> Причина этого кроется не только в том, что современникам драматург был известен, главным образом, как автор "Свадьбы Кречинского", -- на "Дело" и "Смерть Тарелкина" был наложен цензурный запрет, -- но и в необычайной художественной системе Сухова-Кобылина, отражение которой замечается на более поздних явлениях русского театра 20-го века. В свое время горячий поклонник таланта Сухова-Кобылина Амфитеатров объяснял холодное отношение публики к "Делу" и "Смерти Тарелкина" /после снятия цензурного запрета/ тем, что обе эти пьесы появились на сцене слишком поздно: "Нет в истории русского театра и литературы вящей трагедии, чем судьба этих двух уничтоженных измором пьес, которые были написаны для дедов, а смотреть и

судить их пришлось только внукам".<sup>2</sup>

О Сухово-Кобылине профессор С. Венгеров писал: "...столь редкая в истории истинных талантов непродуктивность Сухово-Кобылина может быть объяснена обстоятельствами личной его жизни; все три его пьесы написаны по случайным мотивам, чуждым чисто-литературных побуждений".<sup>3</sup>

Автор статьи о Сухово-Кобылине в одиннадцатом томе Литературной энциклопедии издания 1939 года говорит о "Свадьбе Кречинского" следующее:

"Четкая конструкция пьесы, стремительность действия, острота интриги, легкий изящный диалог--все эти качества своего мастерства Сухово-Кобылин развил изучением французской комедии в частности драматургии Скриба".<sup>4</sup>

Леонид Гроссман в своем обширном сугубо компаративистском труде, посвященном театру Сухово-Кобылина, рассматривает трилогию в связи с нашумевшим процессом об убийстве Луизы Симон-Деманш:

"Трилогия Сухово-Кобылина тесно связана с уголовным процессом, который драматургу пришлось пережить в 50-х годах прошлого века".<sup>5</sup>

Далее критик утверждает, что автор трилогии создал ее, как рассказ о процессе над ним самим, для отведения от себя подозрений в убийстве своей возлюбленной и что в основе комедии "Свадьба Кречинского" лежат тонкие стили и формы старинной французской комедии и парижские влияния навеянные Скрибом: "Первая комедия Сухово-Кобылина по своей композиции отзывается приемами Скриба",<sup>6</sup>

"...в театре Скриба Сухово-Кобылин мог научиться тому жанру

социальной сатиры, которая в эпоху его молодости сложилась на французском театре в новые формы политической комедии".<sup>7</sup>

З. Богуславская в своей статье "Творчество А.В. Сухово-Кобылина и его фальсификаторы"<sup>8</sup> справедливо выступает против критиков Л. Гроссмана, С. Данилова, И. Клейнера, Л. Фрадкина и др., придерживающихся, приблизительно, одинаковых позиций и считает их подход к изучению драматургии и театра Сухово-Кобылина неверным, а толкование творчества искаженным:

"Трилогия Сухово-Кобылина не случайное, определяемое, теми или иными мотивами жизненной биографии явление, а глубоко закономерное, тесно примыкающее ко всей традиции русской литературы 19 в., в частности к "гоголевскому" направлению в русской литературе".<sup>9</sup>

В своей статье З. Богуславская также выступает против проникновения этих несправедливых, неверных и искаженных толкований творчества драматурга в театр и обрушивается на режиссеров-формалистов, не упоминая фамилий кроме Мейерхольда, которые рассматривали "произведения русской классики как материал для собственного их 'творчества', перекраивали и 'дополняли' пьесы Сухово-Кобылина, которые служили для них лишь поводом к созданию формалистических, биомеханических, конструктивистских и прочих спектаклей".<sup>10</sup>

Автор статьи справедливо утверждает, что "драматургия Сухово-Кобылина связана прочными корнями с русской литературной традицией и с методом критического реализма и при исследовании ни в коем случае не может быть оторвана от русской действительности середины 19 века, так как является продуктом той 'переходной эпохи', которая наступает в России в последние годы перед реформой 61 года

и затем определяет первое пореформенное десятилетие".<sup>11</sup>

Насколько мне известно, до сих пор в С.С.С.Р. были написаны и защищены, в Московском университете, только две диссертации о Сухово-Кобылине и его творчестве: одна кандидатская--Л. Фрадкин, Сценическая история "Свадьбы Кречинского",--и одна докторская Исидор Клейнер,, А.В. Сухово-Кобылин в свете новых материалов, Москва, 1944 г.

Западный мир не знаком с творчеством этого драматурга. В 1902 году в Париже была поставлена "Свадьба Кречинского" в театре "Ренесанс", где она шла с подзаголовком комедия-водевиль. Пьеса имела средний успех, прошла около 40-а раз и в репертуаре театра не удержалась. 7-го ноября 1966 года "Свадьба Кречинского" была поставлена в "Комеди Франсез" в Париже ленинградским режиссером Н.П. Акимовым. Пьеса была плохо принята публикой, выдержала только 13 спектаклей и вряд ли, в ближайшем будущем, постановка ее будет возобновлена.<sup>12</sup>

На английский язык была переведена комедия-фарс "Смерть Тарелкина" в 1941 году Сергеем Бертенсоном /напечатана и издана переводчиком машинописью/. В 1969 году вышел из печати перевод трилогии Сухово-Кобылина, сделан Гарольдом Б. Сегелем, со вступительной статьей переводчика.<sup>13</sup> Гарольд Б. Сегель упоминает в своей вступительной статье, что до сих пор был опубликован только один критический обзор трилогии Сухово-Кобылина на английском языке:

Nina Brodiansky's short introductory article,  
"Sukhovo-Kobylin (1817-1903)," Slavonic and  
East European Review, XXIV, 1946, 110-121.<sup>14</sup>

Михаэль А. Курран в своем докладе о творчестве А.В. Сухово-Кобылина на съезде М.Л.А. в Нью Йорке, который состоялся в конце

декабря 1970 года, подчеркивал значение сатиры и гротеска в произведениях Сухово-Кобылина для драматургии и театра и указывал на рост его популярности в С.С.С.Р.

В Западном мире, как я уже упоминал об этом выше, вовсе не знакомы ни с творчеством, ни с жизнью Сухово-Кобылина, за исключением единиц:

On the whole, Suxovo-Kobylin has not fared well with Western scholars of Russian literature. They usually dismiss him with a paragraph or so that tells as much about his trial for the murder of his mistress and his eventual acquittal as it does of his literary activity. Yet these three plays (with a minor exception, his entire literary legacy) stand up very well against the better Russian works for the theater and indeed far surpass some that have already appeared in English in several translations. <sup>15</sup>

Мои поиски статей, критик и пр. в английской печати ограничились только теми пособиями, которые я указываю в библиографии.

В С.С.С.Р. популярность этого комедиографа растет с дня на день. Его ставят на равне с Гоголем, Островским и Салтыковым-Щедринным:

"Советские театры постоянно обращаются к пьесам Сухово-Кобылина. Не только "Свадьба Кречинского", но и две части трилогии ставятся советскими театрами. О широком интересе советского зрителя свидетельствуют такие факты, как экранизация "Свадьбы Кречинского" в постановке Московского Центрального театра Советской Армии, огромный успех у публики спектакля "Дело" в Ленинградском театре имени Ленсовета и экранизация этой постановки". <sup>16</sup>

Мне кажется, что ввиду изложенного мною выше, интересным и важным будет заняться объективным, пока, исследованием жизни,

творчества, драматургии и театра этого своеобразного драматурга-комедиографа, тем более, что перефразируя известные слова Достоевского, можно сказать, что Сухово-Кобылин вышел из гоголевского "Ревизора", но, "выйдя", оторвался достаточно далеко и пошел своим путем.<sup>17</sup>

Основной целью моей диссертации будет объективная аналитическая критика драматургии А.В. Сухово-Кобылина и исследование нового для русской драматургии пути, "открытого" и пройденного комедиографом, с тем, чтобы моя работа открыла мне дорогу для моей будущей докторской диссертации, в которой я намереваюсь проследить и указать на связь и влияние сухово-кобылинской обличительной сатиры на русскую советскую драматургию от Октябрьской революции 1917 года и до наших дней.

Я интересуюсь изучением предмета русской драматургии и театроведения 19, 20 вв. и работа над изучением творчества А.В. Сухово-Кобылина позволит мне более основательно ознакомиться с одним из самых интересных периодов истории русской драматургии /вторая половина 19 в./, т.к. его драматургия является особым, оригинальным и ярким связующим звеном в истории русского театра 19, 20 вв. а в особенности в области обличительной сатиры и гротеска.

## СНОСКИ

<sup>1</sup> М. Злобина, "Заметки о драматургии А.В. Сухово-Кобылина (к 150-летию со дня рождения)", Новый мир, № 9 (1967), 239.

<sup>2</sup> там-же.

<sup>3</sup> С. Венгеров, "А.В. Сухово-Кобылин (Александр Васильевич)", т. 32, Энциклопедический словарь, под ред. К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского (С.-Петербург: изд. Брокгауза и Ефрона "Издательское дело", 1901), стр. 139-140.

<sup>4</sup> "Сухово-Кобылин А.В.", т. 11, Литературный энциклопедический словарь, под ред. А.В. Луначарского (Москва: Гос. изд. худож. лит., 1939), стр. 122-128.

<sup>5</sup> Леонид Гроссман, Театр Сухово-Кобылина (Москва-Ленинград: изд. В.Т.О., 1940), стр. 28.

<sup>6</sup> там-же, стр. 69.

<sup>7</sup> там-же, стр. 71.

<sup>8</sup> З. Богуславская, "Творчество А.В. Сухово-Кобылина и его фальсификаторы", Театр, № 1 (1951), 68-81.

<sup>9</sup> там-же, стр. 71.

<sup>10</sup> там-же.

<sup>11</sup> там-же.

<sup>12</sup> Lettre de Sylvie Chevalley (archiviste-bibliothecaire, Comédie Française, Paris, le 10 Novembre 1970). "La pièce n'a eu que treize representations, et la presse ne l'a pas bien accueillie. Je doute qu'elle soit reprise dans un proche avenir."

<sup>13</sup> Sukhovo-Kobylin, A.V. The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin. Translated with a critical introduction by Harold B. Segel. New York: E.P. Dutton Co. Inc., 1969.

<sup>14</sup> Harold B. Segel in his translation of A.V. Sukhovo-Kobylin's trilogy (critical introduction), The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin, p. xxxii.

<sup>15</sup> Robert E. Spencer, untitled review of The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin, by A.V. Sukhovo-Kobylin (as translated and with a critical introduction by Harold B. Segel), in The Slavic and East European Journal, vol. XIV, no. 3 (Fall 1970), p. 377.

16

Л.М. Лотман, "А.В. Сухово-Кобылин" в кн. Русские драматурги, под ред. Б.С. Мейлаха (Москва-Ленинград: изд. "Искусство", 1962), стр. 47-48.

17

Злобина, Новый мир, стр. 243.



## ГЛАВА 1

### ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА

Александр Васильевич Сухово-Кобылин родился 17 сентября, 1817 года в Москве. По данным краткой автобиографии, написанной драматургом, род Сухово-Кобылиных вел свое происхождение от одного из древнейших русских дворянских родов, основателем которого был боярин Андрей Кобыла, являвшийся одновременно родоначальником династии Романовых. Жена Ивана Грозного, царица Анастасия, происходила якобы из рода Кобылиных.<sup>1</sup> В домашнем архиве Сухово-Кобылиных хранились грамоты и рескрипты "за собственноручными подписями царя Иоанна Грозного и царей Петра и Иоанна Алексеевичей, на жалованные роду Сухово-Кобылиных города и села за боевую службу". Один из предков Александра Васильевича служил воеводой и был убит на приступе при взятии Казани.<sup>2</sup> Другому предку драматурга после взятия Казани было пожаловано царское село Сухово, послужившее приставкой к его фамилии.<sup>3</sup> К началу 19 в. род Сухово-Кобылиных утратил свое былое значение и от прежних владений осталось лишь несколько обедневших имений.

Отец драматурга Василий Алексеевич вышел офицером в гвардейский конноартиллерийский полк в 1799 году. Участвуя в походах, боях и сражениях против наполеоновских армий, он неоднократно был ранен, в аустерлицком сражении потерял глаз и в 1814 году, в чине подполковника, вступил в Париж в авангарде русской армии. Прослужив 16 лет на военной службе отец

драматурга вышел в отставку георгиевским кавалером в чине полковника, осел в родовом имении Кобылинке /Мценский уезд, Тульской области/, занялся всецело хозяйственными делами, сделался отличным агрономом и неоднократно был избираем предводителем дворянства. Малообразованный и грубый, но честный и прямодушный Василий Алексеевич, как глава семьи был нерешителен и особым авторитетом в семейном кругу не пользовался. В свободное от дел время он занимался чтением духовных книг, устройством домово́й церкви и мечтал о принятии его сыном Александром иерейского сана. Семья не придавала большого значения его мечтам, т.к. благодаря влиянию матери будущего комедиографа, в доме господствовали совершенно другие интересы, носящие сугубо светский характер. Одна из дочерей Василия Алексеевича отзывалась о нем, как о совершенно бесхарактерном человеке, на которого нельзя было положиться, и что отец уже смолodu был в своем доме только наблюдателем. Но тем не менее Василий Алексеевич представлял собою характерный тип просвещенных военных александровской эпохи.

Фактическим главою дома была мать будущего драматурга Мария Ивановна Сухово-Кобылина, урожденная Шепелева, которая и вела весь дом. Происходила она из не менее родовой семьи, чем Кобылины. Шепелевы вели свою родословную от предка Юрия Шеля, служившего еще в 1376 году князю Дмитрию Донскому. Отец Марии Ивановны Иван Дмитриевич Шепелев был богатым помещиком-крепостником и заводчиком. Ему принадлежали чугунолитейные заводы, расположенные на реке Выксе, в тридцати верстах от города Мурома. Характер у деда драматурга был, повидимому, жестокий,

т.к. его прозвали "Нероном Ардатовского уезда". По всей вероятности сама Мария Ивановна унаследовала некоторые черты ее отца, т.к. характер у нее был резкий твердый и волевой. Современники знавшие ее передают, что она была хороша собой, но красота ее не была привлекательной и, зачастую, появлявшиеся в ее поведении, внешности и характере грубые и резкие черты лишали ее всякой женственности. Возможно, что поводом к этому было то, что в молодости она увлекалась объезжанием лошадей и сама ходила с ружьем на охоту. В более преклонном возрасте Мария Ивановна пристрастилась к курению сигар.

Как помещица-крепостница Мария Ивановна проявляла свой деспотический характер по отношению к своим крепостным--крестьянам, лакеям, горничным и дворовым, которым зачастую приходилось терпеть от нее побои. Несмотря на все это она, по словам сына, была для того времени женщиной просвещенной,--занималась философией, увлекалась искусством, обожала театр и даже знала целые монологи из произведений Вольтера, Корнея, Расина и др. Все эти занятия и увлечения Марии Ивановны были воодушевлены ее желанием и стремлением стать центральной фигурой известного московского литературного салона, что ей удалось сделать. М. Погодин, известный русский историк, писатель и журналист, считал гостиную Сухово-Кобылиных сосредоточием литературного движения. Мария Ивановна Сухово-Кобылина представляла собой характерную и колоритную фигуру дворянки-помещицы конца крепостной эпохи. По своей натуре, темпераменту, характеру и вкусам Александр Васильевич пошел в свою мать.

В семье Сухово-Кобылиных было пятеро детей: старший брат Иван /умер в молодости/; старшая сестра Елизавета Васильевна, в замужестве графиня Салиас де Турнемир, впоследствии довольно известная писательница, писавшая под псевдонимом Евгении Тур; средний сын Александр - будущий драматург; младшая сестра Софья, известная пейзажистка и первая женщина-художница, получившая золотую медаль на конкурсе Академии художеств за пейзаж "Сосновый бор"; самая младшая дочь Евдокия Васильевна, в замужестве Петрово-Соловово.

Домашним воспитанием детей руководила сама Мария Ивановна. Ею лично был подобран преподавательский состав. В числе домашних преподавателей и воспитателей были известные уже в то время ученые и литераторы: профессор, философ, публицист и поэт Николай Иванович Шевырев; юрист и историк Федор Лукич Морошкин; профессор естественных наук и друг Гоголя - Михаил Александрович Максимович; преподаватель и переводчик Тассо - Семен Егорович Раич и др. В салоне Сухово-Кобылиных бывали выдающиеся деятели искусств, литераторы, художники и артисты. В своих дневниках Сухово-Кобылин упоминает фамилии некоторых посетителей их дома: Надеждина, Огарева, Герцена, Аксакова и многих других. Естественно, что при наличии таких людей в доме, благодаря настойчивости самой Марии Ивановны, ее любви к искусству и благодаря атмосфере царившей в доме, семейство стало своеобразным питомником дарований и способствовало зарождению у мальчика живого интереса к литературе и искусству.

Здесь уместно будет упомянуть о том, что впоследствии, может быть, больше всего повлияло на Сухово-Кобылина и

предопределило его судьбу на поприще искусства как драматурга. Не только мать комедиографа любила театр и была его ревностной посетительницей, но и вся семья и родственники Сухово-Кобылиных увлекались театром и старались не пропустить ни одного события театральной жизни. Надеждин, в тайне ухаживавший за сестрой будущего драматурга Елизаветой Васильевной, в одном из писем к ней, дает характеристику степени отношения семьи Сухово-Кобылиных к театру и пишет, что Сухово-Кобылины "...плачут над вымышленными бедствиями театральных героев...".<sup>4</sup>

Двоюродный дядя комедиографа, по материнской линии, Иван Димитриевич Шепелев имел у себя в деревне на Выксе собственный крепостной театр, где даже одно время балетмейстером был Йогель, известный московский учитель танцев. Большая труппа этого крепостного театра состояла из актеров, певцов, балета и большого чудно слаженного оркестра. Театр был оборудован по последнему слову тогдашней театральной техники. Зрительный зал с партером и с настоящими ложами, отделанными бархатом, отличались изяществом. Огромное количество декораций, первоклассных костюмов и устройство самой сцены позволяли делать постановки не только драм и комедий, но также опер и балетов. Сам Иван Димитриевич Шепелев, для которого театр представлял главный интерес, принимал деятельное участие в постановке спектаклей как режиссер, театральный организатор, актер и певец. Во время постановок зал театра был всегда переполнен и зачастую не хватало мест для съезжающих на представления, целыми толпами, окрестных помещиков.

Еще один родственник и друг А.В. Сухово-Кобылина Николай

Димитриевич Шепелев, которому в последствии драматург посвятил комедию-фарс "Смерть Тарелкина", тоже был страстным театралом и постановщиком домашних спектаклей.

Сестра комедиографа, писательница Евгения Тур, неоднократно писала статьи о театре в "Русском вестнике", "Отечественных записках", "Библиотеке для чтения", "Вестнике Европы", "Русской мысли" и др. В черновых набросках плана своих мемуаров Сухово-Кобылин упоминает о том, что в детстве его водили в театр и оперу.

Программа домашних занятий мальчика была обширной. Неопубликованные письма и дневники А.В. Сухово-Кобылина свидетельствуют о его занятиях географией, математикой, физикой, историей, словесностью, французским и немецким языками и другими науками. По его собственным записям видно, что юноша много читал и даже увлекался Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем и французской литературой.

В 1834 году Сухово-Кобылин поступает в Московский университет, где предшественниками его были Гончаров, Белинский, Надеждин, Аксаков и др. Во время своих студенческих лет, Сухово-Кобылин сближается с целым рядом молодых людей из видных дворянских семей, с которыми он вращается в кругах московской "золотой молодежи". В числе его знакомых были известные в то время всей Москве братья князя Л. и С. Гагарины, князь Лобанов, граф Строганов. В этом же кругу вращался Николай Голохвастов, известный игрок, кутила и авантюрист, послуживший драматургу прототипом в создании образа Кречинского, героя комедии "Свадьба Кречинского".

В свои студенческие годы Сухово-Кобылин посещал Благородное собрание, Английский и Немецкий клубы, где устраивались маскарады, балы, вечеринки и где можно было провести свободное время за ломберным столиком. Сухово-Кобылин славился, как покоритель дамских сердец и как "лев" тогдашних салонов. Его любовные похождения были известны всей дворянской Москве, о чем свидетельствуют также страницы его дневников, посвященные этой поре. В спорте он тоже не отставал. Принимал участие в ристалищах /джентельменских скачках/ и однажды на "Щеголе" занял первое место на приз охотников. Но тем не менее Сухово-Кобылин не забывал своих обязанностей как студент. Среди студентов своего курса он занимал видное место, увлекался такими науками, как математика, физика и философия. На третьем курсе университета он пишет сочинение "О равновесии гибкой линии с приложением к цепным мостам", за которое ему была присуждена золотая медаль. В 1838 году он кончает университет и, не дожидаясь получения диплома, уезжает в заграничное путешествие.

Вынесенный из Московского университета Сухово-Кобылиным интерес к философии не покидал его на протяжении всей жизни. По окончании Московского университета он продолжает заниматься философией в Берлинском и Гейдельбергском университетах. В послеуниверситетский период будущий драматург всецело отдается праздной и беспечной жизни. Как богатому, неслужащему молодому человеку из знатной дворянской семьи, ему легко было доставить себе всевозможные наслаждения, увеселения и удовольствия, что было присуще в то время быту состоятельной, неслужащей московской "золотой молодежи", принадлежавшей к тому особому слою неслужащих

привилегированных дворян, которые, благодаря независимости, отличному образованию, знаменитости рода и материальной обеспеченности, приравнялись к высшей сановной знати--аристократии. По уму, образованию и богатству Сухово-Кобылин занимал видное место в московском обществе, слыл как очень интересный и умный рассказчик и собеседник, а его "острого, как бритва" языка боялись многие и даже сам генерал-губернатор. Позднее в своей жизни Сухово-Кобылин говорил об этом беззаботном периоде своей молодости, как о потерянных десяти годах. Но несмотря на все это, будущий драматург не забывал и о семейных делах и стал интересоваться хозяйственными предприятиями своего отца. Вернувшись в Россию, он строит, вместе с выписанным из заграницы химиком Бутеном, стеариновый завод в Воскресенском, где на досуге, "пробуя силу своего пера", начинает писать повесть "Свадьба в деревне". Спустя некоторое время, Сухово-Кобылин снова путешествует. Через Чернигов, Киев, Львов, Вену он едет в Италию, где останавливается на короткое время в Триесте, Анконе и Риме, живет в Альбано и увлекается чтением произведений Гоголя, которого он встретил на корабле во время плавания по Средиземному морю и от которого он был в восторге. Продолжая свой путь, он посещает Неаполь, Сицилию, затем едет в Париж, Страсбург и Гейдельберг, где серьезно занимается изучением философии Гегеля. Сухово-Кобылин очень много путешествовал и почти ежегодно, начиная с конца 30-х годов и все 40-е годы, он ездит за границу.

В 1841 году, в одну из своих очередных поездок, Сухово-Кобылин знакомится в Париже с французенкой Луизой Симон-Деманш,



в которую он влюбляется. По его приглашению и вызову Деманш приезжает в Москву в декабре 1842 года. Сухово-Кобылин снимает для нее квартиру в доме Засецкого на Рождественке. Через некоторое время он отводит ей более обширную квартиру в доме отца на Тверской. Связь Деманш с Сухово-Кобылиным была известна всей Москве и в доме Сухово-Кобылиных она жила открыто, несмотря на то, что круги общества, в котором вращался будущий драматург, были для нее закрыты.

В течение 40-х годов Сухово-Кобылин усердно занимается рационализацией имений и предприятий, администрацию которых поручил ему его отец, не могший справиться с новыми требованиями эпохи. С 1842 года Сухово-Кобылин служит в канцелярии московского гражданского губернатора, а уже летом 1850 года выходит в отставку титулярным советником. Служба, повидимому, его не стесняла, т.к. он занимался в это время собственными делами и предпринимал поездки за границу. В Кобылинке он устраивает торфяной завод, в Воскресенском паточный. В 1847 году он едет по личным делам в Томск. К концу 40-х годов Сухово-Кобылин охладевает к Луизе Симон-Деманш и завязывает близкие отношения с Н. Нарышкиной, на которой думает жениться. Он покупает уютный особняк на Сенной, в котором предполагал, по всей вероятности, поселиться со своей будущей женой.

Луиза Симон-Деманш примиряясь с событиями, предполагала вернуться в Париж, для чего, перед отъездом, ликвидировала все свои торговые дела, благодаря которым ей удалось нажить небольшое состояние. Но вечером 7 ноября 1850 года Луиза исчезла при

загадочных обстоятельствах. Через два дня т.е. 9 ноября, тело ее, со следами насильственной смерти, найдено было замерзшим в сугробе за Пресненской заставой вблизи Ваганковского кладбища. Началось следствие, которое тянулось шесть лет. В убийстве француженки обвиняли дворовых и самого Сухово-Кобылина. За время следствия Сухово-Кобылин дважды подвергался аресту и сидел в тюрьме. Дело об убийстве Луизы Симон-Деманш рассматривалось по всем инстанциям и дошло до Сената, который, за отсутствием прямых улик, решением от 21 июня 1856 года, освободил Сухово-Кобылина и его дворовых от всякой ответственности. Решение Сената было утверждено Государственным Советом, а третьего декабря 1856 года подписано царем Александром Вторым. Этому помогли, очевидно, ходатайства Марии Ивановны, матери драматурга, которая после долгих мытарств, стоивших Сухово-Кобылиным целого состояния, обратилась с просьбой о помощи сыну к самой императрице. Дело об убийстве Луизы Симон-Деманш закончилось для Сухово-Кобылина тем, что он был подвергнут церковному покаянию за любодейную связь с француженкой. Во всем деле интересным является то, что Нарышкина, на которой собирался жениться Сухово-Кобылин, ни разу не была допрошена судебными властями и, спустя месяц, после случившейся трагедии, получив паспорт и визу, уехала во Францию, где вскоре вышла замуж за Александра Дюма-сына.

В апреле 1858 года, получив паспорт, Сухово-Кобылин уезжает в Париж, где он знакомится в баронессой Марией де Буглон, женится на ней и привозит ее в Россию, в свою Кобылинку. Через некоторое время она умирает от родов.

В 1862 году летом умирает мать Сухово-Кобылина, которую он очень любил--она отвечала ему тем же. Об его привязанности к матери свидетельствуют слова записанные в его дневнике: "в большой картинной комнате стоял безмолвный гроб; и в этом гробу лежало холодное и мертвое то сердце, которое, конечно, более всех меня любило".<sup>5</sup>

В 1867 году Сухово-Кобылин вступает в брак с Эмилией Смит, англичанкой по происхождению, которая заболевает эпилепсией и вскоре умирает от воспаления мозга.

В апреле 1873 года умирает отец драматурга Василий Алексеевич Сухово-Кобылин, которого, как он сам писал, заставляло любить не отцовское сердце, а обстоятельства и дела. После похорон отца Сухово-Кобылин записал в своем дневнике: "Я остался один, как перст,--последний в моем старом роде, который добросовестно, честно, но без славы и шума совершил свою эволюцию в мире".<sup>6</sup>

Убийство Луизы Симон-Деманш, следствие, судебный процесс, тянувшийся на протяжении шести лет и угроза каторги, не могли не отразиться на Сухово-Кобылине. Пережитая трагедия оставила на его личности, судьбе и морали нестираемые следы, переломила судьбу дала новый и необычайный жизненный опыт и определила его последующую жизнь. В обществе, в котором он раньше блистал, ходили разные версии, слухи и толки в связи с убийством Деманш. В силу сложившихся обстоятельств он должен был оторваться от этого общества и уединиться. До самой смерти драматурга и после нее его преследовала и сопровождала глухая слава убийцы. Даже родственники его, впоследствии, отвернулись от него. Вызвано это было смертью отца и расчетами по наследственному имуществу, из-за

чего у него возникли трения и вражда с сонаследниками, т.к. он: "...стал корнем, центром и шкворнем семьи--и это почти против общего желания".<sup>7</sup>

В связи с освобождением крестьян и быстро развивающейся жизнью,--переходом от патриархально-крепостной системы в капиталистическую,--люди должны были приспосабливаться к новым условиям, запросам и требованиям этой эпохи. Из всей семьи Кобылиных только один Александр Васильевич оказался способным примениться к новым экономическим отношениям послереформенного периода.

Сложная и тяжелая была жизнь Сухово-Кобылина, на протяжении которой его преследовали неудачи за неудачами. С 50-и лет он остался жить бобылем, отдавая всю свою любовь единственной дочери Луизе.

Причудливое сплетение фактов, казалось, должно было бы повлиять на писателя в отрицательную сторону и привести его в глубокое уныние. По дневниковым записям драматурга мы можем видеть, что одиночество было для него мучительным:

"О, годы, годы, прошли вы мимо и как туман  
стоите вы сзади меня. Среди вас бродят обра-  
за, лица прошедшего--тихие лики смотрят на  
меня грустно--ветер и бури жизни оторвали их  
от меня--и вырвали вместе с ними и мое сердце".<sup>8</sup>

Но Сухово-Кобылин нашел смысл жизни в труде, а пережитая им трагедия стала первым источником его напряженной работы над его драматургическими произведениями, которая помогла ему в отчаянной борьбе против позорного клейма убийцы. Еще во время судебного следствия в 1852 году Сухово-Кобылин приступает к работе над комедией "Свадьба Кречинского". В период его шестимесячного

тюремного заключения в 1854 году он особенно усердно работает над пьесой и через 10 дней по выходе из тюрьмы, т.е. 15 октября 1854 года, он кончает ее.

Повидимому страсть родственников к театру отразилась на увлекающейся натуре Сухово-Кобылина. Еще во время своих зарубежных поездок он увлекается театрами Парижа, знакомится с французскими актерами и находится в близких отношениях с известным французским драматургом Александром Дюма-сыном, в семье которого, впоследствии, воспитывалась дочь Сухово-Кобылина Луиза, вышедшая потом замуж за француза графа Исидора Фальтана. В России Сухово-Кобылин, несомненно, был знаком с драматургией Капниста, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, произведения которых он видел на сценах Москвы и Петербурга. Он был лично знаком с выдающимися русскими актерами, как Щепкин, Самойлов, Далматов, лично знал Гоголя и был его большим поклонником. Все это повлияло на то, что, постепенно, из любителя-театрала Сухово-Кобылин превращается в писателя-драматурга, который, превращая житейский анекдот в стройное драматическое произведение, создал комедию "Свадьба Кречинского", отражающую в себе личные концепции, идеи и мировоззрение автора.

Первые попытки постановки "Свадьбы Кречинского" не увенчались успехом, т.к. цензура наложила запрет на пьесу. Спустя год, после некоторых переделок, купюр и повторного рассмотрения комедии цензурой, "Свадьба Кречинского" была разрешена к постановке на сцене, а потом и к публикации. Начиная с первой постановки на сцене, комедия пользовалась большим успехом у зрителя, а театральная критика, в общем, давала о ней отличные отзывы. В мае 1856 года "Свадьба Кречинского" была напечатана в журнале

"Современник".

Уже в августе 1856 года Сухово-Кобылин приступает к работе над новой, задуманной им, пьесой "Дело", которую он завершает в апреле 1861 года, в мае этого же года он издает ее в Лейпциге тиражем в 25 экземпляров. Но, в России, цензура запрещает пьесу как для постановки, так и для публикации. Во время работы над "Делом" у Сухово-Кобылина зарождается идея его третьего произведения "Смерть Тарелкина", над которым драматург начинает работать одновременно с "Делом". Но над комедией-фарсом "Смерть Тарелкина" комедиограф трудится долго и заканчивает ее только в феврале 1869 года. Объединив все три пьесы в трилогию, после долгих ходатайств в цензурном отделении, он издает ее одной книгой в марте 1869 года под названием "Картины прошедшего".

Судьба двух последних произведений Сухово-Кобылина такая же неудачная, как и судьба самого их автора. До 1881 года постановка драмы "Дело" была запрещена цензурой и только в апреле следующего года, после целого ряда купюр и переделок, пьеса увидела сцену, но уже под заглавием "Отжитое время". Комедия-фарс "Смерть Тарелкина", детище автора, как он сам отзывался о ней, появилась впервые на сцене 15 сентября 1900 года, т.е. 31 год после ее опубликования, под названием "Расплюевские веселые дни".

Занимаясь административными делами имений и построенных им заводов, Сухово-Кобылин находил время не только для писательского труда, но и для занятий философией Гегеля. Почти все его труды, свидетельствовавшие о занятиях Гегелем, переводы философских произведений и пр., погибли в постигшем драматурга очередном

несчастья, в пожаре. 19 декабря 1899 года в Кобылинке сгорел дом драматурга с библиотекой и рукописями. Но часть его рукописей сохранилась и около 700 листов находится в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

Кроме трилогии Сухово-Кобылин написал в 1892 году сатирическую сценку "Торжественное соглашение батюшки с миром, или Тариф на раздробительную продажу Даров Духа Святого /сцена из сельской жизни/", а в 1900 году--памфлет "Квартет". Оба вышеуказанные произведения не были опубликованы.

Желание драматурга увидеть всю трилогию на сцене исполнилось только в июле 1901 года. Все три пьесы, одна за другой, были исполнены группой артистов Александринского театра, гастролировавшей в Москве, на сцене театра-сада "Аквариум".

25 февраля 1902 года А.В. Сухово-Кобылин был избран почетным академиком по разряду изящной словесности Императорской Академии Наук. Спустя год, 11 марта 1903 года, А.В. Сухово-Кобылин умер во Франции, в Болье на Ривьере, оставив по себе славу выдающегося драматурга.

## СНОСКИ

<sup>1</sup> К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 15.

<sup>2</sup> там-же.

<sup>3</sup> Исидор Клейнер, Судьба Сухово-Кобылина (Москва: изд. "Наука", 1966), стр. 3.

<sup>4</sup> Леонид Гроссман, Театр Сухово-Кобылина (Москва- Ленинград: изд. В.Т.О., 1940), стр. 56.

<sup>5</sup> Клейнер, там-же, стр. 14-15.

<sup>6</sup> там-же, стр. 16.

<sup>7</sup> там-же.

<sup>8</sup> там-же, стр. 91.



## ГЛАВА 2

### КОМЕДИЯ СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО

Наиболее популярной пьесой трилогии Сухово-Кобылина является знаменитая комедия "Свадьба Кречинского". История написания комедии и поныне не совсем ясна, а высказывания о ней разных критиков также различны, как различны и мнения их по поводу истории замысла сюжета, прототипов некоторых действующих лиц, места и начала писания пьесы и материалов, которые употребил комедиограф для создания этого произведения.

Леонид Гроссман в книге "Театр Сухово-Кобылина" пишет, что трудно установить точно момент замысла "Свадьбы Кречинского" и год возникновения ее точно не известен, но написана она была за границей. Далее известный критик утверждает, что истоки драматургии Сухово-Кобылина восходят к традициям иностранной комедии в частности к французской.

К. Рудницкий в своей монографии "А.В. Сухово-Кобылин", исследовав дневниковые записи драматурга и наброски плана его мемуаров, приводит некоторые выдержки из сохранившихся записей, которые проливают свет на зачатие творческой работы писателя:

"В начале 1852 года начал писать пьесу...Лето 1852. Обед у меня. Сорочинский. Зачатие Кречинского. Монолог...1852. Обед. Сестры--Салиас, Соловово. Первые наброски. На другой /день/ наброски первой сцены. Отдал Сорочинскому и поехал на Выксу...1853. Генварь, февраль, март. На Выхсе писал пьесу".<sup>1</sup>

Сам Сухово-Кобылин, в своей рукописи "Добавления к моему дневнику", рассказывает историю начала работы над "Свадьбой Кречинского" и

неоднократно указывал время и место начала работы над ней--1852-й год, Москва.<sup>2</sup>

О зарождении "Свадьбы Кречинского" и об истории начала работы над ней драматург писал, что, однажды, у него за обедом в интимном кругу зашла речь о довольно удачной сценке из светской жизни, которую написала, присутствующая на обеде, сестра Сухово-Кобылина графиня Салиас. Когда заговорили о сюжете, то будущий комедиограф посоветовал ей написать то, из чего, в будущем, зародился Кречинский. Тут же, за столом, условились, что Сухово-Кобылин напишет план будущей комедии, а присутствующие за обедом возьмут на себя разработку отдельных эпизодов. Увлечшись планом, который через неделю был готов, Сухово-Кобылин написал одну сцену комедии:

"Я прочел план и сцену,--вспоминал драматург,--которая поморила со смеху всю компанию. Сцена эта и теперь жива--это второе явление второго действия, то есть *entrée* Расплюева и его слова: "Была игра...".<sup>3</sup>

Из совместного труда над пьесой ничего не получилось, но, увлекшись, Сухово-Кобылин продолжает работать над ней сам. Из его дневника мы узнаем подробности:

"Сестра Лиза и Сорочинский взялись за дело, но оно не пошло. Сорочинский писал глупости и вещи невозможные, и вообще дело не состоялось. Но имея массу свободного времени, я продолжал писать и, таким образом, написалось в свободные минуты и рядом с занятиями Гегелем--весь второй акт и засим третий акт,--что сделалось довольно скоро. Но первый акт, как трудный, задержал работу".<sup>4</sup>

По цитируемым отрывкам дневниковых записей Сухово-Кобылина ясно,

что исходным моментом его работы над комедией "Свадьба Кречинского" был монолог Расплюева в первом явлении второго действия, а присутствующие на обеде сестры драматурга и Сорочинский случайно сыграли немаловажную роль в создании пьесы.

Осенью 1852 года драматург уехал на Вьксу, где занимался не только делами имений и предприятий, но также Гегелем и систематической работой над "Свадьбой Кречинского".

Несмотря на новые осложнения, возникшие в связи с делами об убийстве его любовницы Луизы Симон-Деманш, которые заставили его выехать временно в Петербург, Сухово-Кобылин заканчивает первый черновой вариант комедии уже к концу 1853 года. Возвратившись, в январе 1854 года, на Вьксу, Сухово-Кобылин прочитал впервые в кругу родных и близких знакомых "Свадьбу Кречинского" в ее первой редакции.

7 мая 1854 года Сухово-Кобылин был арестован и заключен на московской гауптвахте у Воскресенских ворот. Здесь, находясь в заключении, автор комедии продельзает последний этап черновой работы над ней и уже 15 октября 1854 года, т.е. одиннадцать дней после освобождения из тюрьмы, он отмечает в дневнике: "Кончил пьесу". О работе над пьесой во время тюремного заключения 1854 года свидетельствует письмо Сухово-Кобылина /ноябрь 1855 года/, в котором он, приглашая на премьеру "Свадьбы Кречинского" Ф.Л. Мо-рошкина, пишет ему:

"Постигшее меня в прошлом году шестимесячное противузаконие и бессовестное лишение свободы дало досуг окончательно отделать несколько прежде сего набросанных сцен, а спокойствие угнетаемого, но никогда не угнетенного духа дало ту внутреннюю тишину, которая

есть необходимое условие творчества нашего духа".<sup>5</sup>

По выходе Сухово-Кобылина из тюрьмы начинается новый этап в истории "Свадьбы Кречинского". Драматург пытается добиться разрешения постановки комедии на сцене Малого театра. Уже 21 октября 1854 года комедиограф читал пьесу знаменитому артисту П.М. Садовскому, который усомнился в возможности воспроизведения комедии на сцене. Несмотря на отрицательный отзыв Садовского, драматург решает сдать пьесу в цензуру. Но здесь его ожидает неприятность--цензор Гедерштерн запретил комедию. Весной 1855 года Сухово-Кобылин читает "Свадьбу Кречинского" в Москве собравшимся в его доме гостям, среди которых был артист Малого театра Шумский. Пьеса ему понравилась и он попросил автора дать ему ее на бенефис. В своем дневнике драматург отмечает: "Июнь 1. Отдал пьесу Шумскому".<sup>6</sup>

Через две недели в дневниковых записях Сухово-Кобылина появляются, одна за другой следующие заметки:

"Июнь 13,14....--Занимаюсь окончательно комедией...Июнь 15,16. Чтение комедии и обед, на котором был Шумский, Липский, Садовский, Потапов...Комедия понравилась...18 июня. Я кончил комедию и отдал ее Шумскому".<sup>7</sup>

По дневниковым записям Сухово-Кобылина не трудно сделать вывод, что, очевидно, Пров Садовский не заметил и не смог оценить тех достоинств комедии, которые были замечены Шумским. Но Шумский, как опытный актер, которому понравилась роль Кречинского, заметил некоторые недостатки пьесы и посоветовал Сухово-Кобылину сделать в "Свадьбе Кречинского" некоторые изменения. Не исключена

возможность того, что Шумский воздействовал на Садовского, который, переменив свое мнение о пьесе, создал один из своих ярких сценических образов--образ Расплюева.

Уже в июле 1855 года Сухово-Кобылин сдает свою комедию цензору, который возвращает ему ее для поправок:

"Июль 30, 31. Получил из цензуры возвращенную для поправок пьесу--занимаюсь с Шумским. ...Август, 8-е. Свидание с цензором в 3-м отделении...не допускает никакой тривиальности и требовал, чтобы многое было переменено а то говорит: мы положим крестик--так дело с концом".<sup>8</sup>

Драматургу пришлось выполнить требования цензора, к которому он был вызван уже 16 августа. В своем дневнике под этой датой Сухово-Кобылин записал следующее:

"...мне объявлено, что моя пьеса пропущена. весьма рад и в духе"... 17 августа. Пропуск комедии и скорое ее появление наполняют меня внутренним самоудовлетворением".<sup>9</sup>

Сразу же после разрешения комедии цензурой драматург всецело отдается делам и заботам о постановке "Свадьбы Кречинского". В это время в Москве уже ходили слухи о появлении значительного, в русской драматургии, произведения. Слухи эти проникли даже в прессу и в "Московских ведомостях" появилась заметка о "Свадьбе Кречинского", в которой подчеркивались достоинства комедии, ее естественность, и живой юмор, а также говорилось о писательских способностях автора, благодаря произведению которого можно поздравить "...нашу литературу с замечательным произведением...".<sup>10</sup>

Премьера "Свадьбы Кречинского" была заранее назначена на

понедельник 28 ноября 1855 года на 7 часов вечера в Малом театре. С августа по ноябрь Сухово-Кобылин занят совершенствованием пьесы. Он вносит в нее поправки, изменения и добавления. Но одновременно драматург принимает деятельное участие в постановке комедии, присутствует на репетициях и дает советы актерам. Между тем московская публика с нетерпением ожидает премьеру "Свадьбы Кречинского", на которую билеты были уже заранее распроданы. Очевидно на интерес публики к постановке новой комедии действовало, еще не забытое в то время, сенсационное дело о загадочном убийстве Луизы Симон-Деманш. Позднее в своих воспоминаниях, Сухово-Кобылин писал об этом периоде:

"В городе продолжались зловещие для меня слухи по поводу моего участия в убийстве Луизы. Можно себе вообразить сенсацию этой вероломной и тупоумной публики, когда она узнала, что этот злодей написал пьесу и выступает автором драматического сочинения".<sup>11</sup>

Премьера "Свадьбы Кречинского" состоялась, как и было назначено и при всехраспроданных местах. С каждым спектаклем успех комедии рос и привлекал внимание самой широкой московской аудитории. Об этом свидетельствуют рецензии и статьи газет и журналов, посвященные пьесе. Повидимому реализм комедии и достоверность основных образов ее были настолько жизненными, что журнал "Современник" /№ 6, 1856/ в рецензии на спектакль "Свадьбы Кречинского" в Александринском театре писал:

"Сколько Лидочек погибло от безнаказанных Кречинских! Сколько доверчивых Муромских было обмануто Кречинским! Сколько добросовестных Нелькиных осталось в дураках

перед Кречинским!".<sup>12</sup>

В "Свадьбе Кречинского", которую Сухово-Кобылин писал в период назревания новой политическо-экономической ситуации в России и закончил в год провала Крымской кампании /1855/, две основные темы: постепенное разложение старого патриархально-помещичьего уклада в деревне, на стороне которого чувствуются симпатии автора, и моральное разложение и вырождение высшего общества в городе. На протяжении всей пьесы драматург показывает коллизии двух миров, -- деревни и города, -- принадлежащих к одному, современному автору, дворянскому сословию, которое представлено в комедии целым рядом персонажей и состоит из двух основных групп. К первой группе принадлежат: богатый ярославский помещик Муромский -- представитель отживающего патриархального, приверженного обычаям и устоям старины, дворянства; помещик Нелькин, представляющий дворянство, пытающееся удержаться на своих позициях с помощью хозяйственных нововведений на западный манер; дочь Муромского Лидочка и ее тетка Атуева, вносящая дополнительные оттенки в картину жизни и быт дворянских семей. Во второй группе находятся Кречинский и Расплюев, представляющие прожигающую жизнь городское дворянство.

Комедия, в основу которой положен бытовой случай, принадлежит к разряду социальных комедий. Действие пьесы происходит в Москве, а исходным пунктом ее является характерная ситуация быта дворянской Москвы 50-х годов прошлого столетия. Главный конфликт пьесы сосредоточен вокруг семьи Муромского.

Сюжет "Свадьбы Кречинского" по существу глубоко драматичен.

В комедии изображен богатый ярославский помещик-вдовец, имеющий дочь Лидочку на выдании. Семья Муромского приезжает в Москву для того, чтобы войти в "свет", завести в нем знакомства и контакты, показать Лидочку, и, заодно, найти ей хорошего жениха. Лидочка знакомится с авантюристом и проходимцем Кречинским, который, предчувствуя богатое приданное, ухаживает за ней с целью женитьбы.

В доме вдовца Муромского воспитанием его дочери занимается сестра его, женщина в годах, по фамилии Атуева. Она стремится попасть в высшее общество и, предполагая что Кречинский занимает в нем выдающееся положение, поддерживает авантюриста в его сватовстве к Лидочке. Против этого выступает молодой правдолюбец помещик Нелькин, друг дома Муромских и горячий поклонник Лидочки. Кречинский, пользуясь неопытностью ново-приезжего деревенского жителя Муромского и его незнанием условий городской жизни, выдает себя за богатого симбирского помещика. Одурочивая дочь, отца и тетюшку, Кречинский одновременно старается обмануть ростовщика и своих кредиторов, которым он уже изрядно задолжал, с целью уплаты карточных долгов и раздобыть денег для устройства свадьбы с Лидочкой Муромской. Кречинский, при сообщничестве Расплюева, берет на время у доверчивой и наивной Лидочки булавку с драгоценным камнем для того, чтобы заложить ее в ломбарде. Показывая драгоценную булавку ростовщику, он ловко подкладывает фальшивую копию ее и получает от него необходимые для задуманной авантюры деньги. Однако Нелькин, человек высоких моральных достоинств, разоблачает Кречинского и его сообщника Расплюева. Предстоящая свадьба, на которую так рассчитывал



и возлагал надежды авантюрист, срывается. Кречинскому грозит тюрьма и каторга. Но Лидочка, в порыве благородных чувств, отдает настоящую булавку, которую ей успел вернуть аферист, ростовщику. Этим поступком она спасает Кречинского от заслуженного наказания. Но сама она, по своей неопытности, попадает в ловушку судопроизводства.

Кречинский--разорившийся помещик-дворянин. В молодости он получил отличное образование, учился в Петербургском университете, вращался в высшем свете и покорял сердца его представительниц. Прогуляв и проиграв к карты все свое состояние, Кречинский опустился до самых низких слоев общества. Вращаясь среди последних подонков, он огрубел, обнаглел и стал одним из выдающихся шулеров-хищников московского "дна". Душевно опустошенный, лишенный каких-либо интересов, он всю свою энергию сильного, волевого и умного человека прожигает в кутежах и загуле. Но скатываясь на "дно", Кречинский всеми силами старается удержаться в высших кругах общества, но для этого ему нужны деньги. Он ведет двойную жизнь, скрывается под внешним обликом благородства, стараясь сохранить этот облик и манеры. Продолжая жить жизнью великосветского барина, Кречинский посещает театры, клубы, балы и даже играет на скачках. Его принимают в великосветских домах, двери которых для него, пока еще, открыты, и в которых, благодаря его отличному знанию французского языка, умению ловко танцевать, увлекать и очаровывать своим поведением и внешностью светских дам, он все еще слышит "львом".

Сухово-Кобылин рисует игрока-шулера Кречинского, стоящего

на грани непоправимого краха, в период его полнейшего морального упадка, в момент когда он ставит на карту жизни все. Его ожидает или спасение--брак на дочери миллионера, или позорная гибель за карточные долги. Аферист готов идти на любую игру для спасения своей собственной шкуры. В этой азартнейшей для него партии Кречинский решается на отчаяннейший ход--сыграть ва-банк. На протяжении всей пьесы мы видим крупного игрока-шулера, обдумывающего сложнейшие ходы, в этой рискованной игре, самым бессовестнейшим образом.

В, полном драматизма, стремительно развивающемся действии, Сухово-Кобылин раскрывает нам образ и черты характера опасного, для породившего его сословия, "благородного жулика" Кречинского. Запутавшись в своих материальных делах, он приходит к заключению, что только деньги могут обеспечить высокое положение в обществе и дать право на беспечную, праздную и беззаботную жизнь.

Знакомя нас с Кречинским в период его морального упадка, Сухово-Кобылин открывает нам более раннюю страницу жизни героя,-- в период его жизни в Петербурге,--посредством монолога его слуги Федора. Будучи студентом Петербургского университета и вращаясь в кругах "золотой молодежи", Кречинский вел разгульную жизнь, но оставался честным человеком. Нуждаясь в деньгах, он даже отказался от богатейшей невесты, которая стремилась выйти за него замуж:

Федор. ....Ну нет, говорит, я бабьих денег не хочу:  
этих денег мне, говорит не надо. Сожмет  
кулак--человек сильный--у меня, говорит,  
деньги будут! Я, говорит, гулять хочу.<sup>13</sup>

Но если в дни своей молодости Кречинский отказывался от денег, по-барски презирая их, то в момент показанный Сухово-Кобылиным в комедии, деньги, которыми герой одержим, становятся предметом его страстного стремления, а целью его жизни--добыча их посредством овладения приданным наивной и доверчивой барышни, любви которой он добивается всеми способами, играя на чувствах ее отца, тетушки и самой Лидочки:

Кречинский. ...В каждом доме есть деньги...непременно  
есть...но надо только знать, где они...  
где лежат...<sup>14</sup>

Клянясь Лидочке в любви, Кречинский ненавидит и презирает ее: "Какая-то пареная репа, нуль какой-то!"--говорит он о ней. Кречинский также презирает Муромского. Но для того, чтобы склонить его на свою сторону он разыгрывает перед ним пошлый фарс синовней любви и почтительности. Он старается прильстить Муромского речами о любви к деревне, о хозяйстве, об агрономии, о несуществующем симбирском имении, похвалами по адресу Лидочки и придумыванием для нее вечерних туалетов. Но самым важным козырем в руках Кречинского, для снискания себе снисхождения Муромского, является подаренный породистый бычок, от которого старик приходит в восторг.

Насколько в первом акте пьесы Кречинский показан, как благородный, остроумный, элегантный и почтенный человек, который смог обворожить Муромских, настолько в последующих актах Сухово-Кобылин показывает его, как двуличного и двоедушного человека. Несомненно Кречинский хищник крупного калибра с сильным характером и неутомимой энергией, но в нем уживаются гордость,

бахвальство, дворянская спесь, лживость, наглость и отвага смело-го авантюриста, лицемерие, раболепие и угодливость. В сцене с купцом Шебневым, который требует от Кречинского возвращения долга, он заискивает и унижается перед презираемым им плебеем и впадает в слезливый и жалостный тон:

Кречинский. ...Порядочный человек, сударь, без нужды не душит другого, без крайности бревном другого не придавливает. За что же вы меня душите? за что? что я вам сделал?... За что же вы меня так безжалостно жмете! Долбней по голове приканчиваете...за что?<sup>15</sup>

Несмотря на все свои усилия и обдуманые ходы в тонкой игре, Кречинский проигрывает партию. В блестящем финале комедии Сухово-Кобылин полностью раскрывает характер этого авантюриста-хищника. В этой сцене мы видим благородное негодование, оскорбленную невинность мошенника, презрение, которое он питает к "клеветнику" Нелькину, "марающего" одним своим прикосновением Лидочку. Увидев, что он находится в безвыходном положении, Кречинский принимает картинную героическую позу, стремясь сохранить осанку благородства и, после благородного поступка Лидочки, бросает лицемерно: "А ведь это хорошо!",--и, приложив руку ко лбу, говорит,-- "опять женщина".

Показывая в "Свадьбе Кречинского" деградирующего представителя дворянства Кречинского, Сухово-Кобылин наделяет своего героя чертами сильного человека,--"Наполеона", как его называет Расплюев,--волей и тонким умом. Судьбой этого героя автор

показывает судьбу

О сильных и страстных натур дворянского сословия того времени, разделяющих его моральные недостатки, и эволюцию таких натур, заканчивающуюся полным падением.

Одним из оригинальнейших типов комедии является Расплюев, агент и сообщник блестящего игрока и шулера крупного масштаба -- Кречинского. Происходит он из неродовитых и бедных дворян. Это образ, разорившегося до совершенной нищеты и морально падшего человека, потерявшего чувство человеческого достоинства и превратившегося в последнего бродягу и мелкого шулера. Расплюев -- неудачник, скатившийся на дно жизни, где он терпит нищету и постоянные унижения. Он состоит на службе у своего господина -- Кречинского, который третирует его, как слугу на побегушках, гончую собаку и требует с него деньги, как с нахлебника.

У Расплюева есть одна большая тайна, которую он старается скрыть от окружающих его бездушных людей -- любовь к своим детям. Тайну эту он открывает слуге Кречинского Федору, под страхом быть арестованным полицией за проделку с драгоценной булавкой Лидочки Муромской. Федор, по приказанию Кречинского, не выпускает Расплюева из дому:

Расплюев. ...Федор, а Федор! Пусти, брат! Ради Христа Создателя, пусти! Ведь у меня гнездо есть; я туда ведь пищу таскаю.

Федор. ...Что вы это? Какое гнездо?

Расплюев. ...Обыкновенно, птенцы; малые дети. Вот они с холоду с голоду помрут: их, как паршивых щенят, на улицу выгонят, Ведь детище -- кровь наша! 16

Карты для Расплюева являются промыслом, благодаря которому он добывает деньги на жизнь и на содержание своей, влачащей жалкое существование, семьи. В игорных притонах он занимается шулерством, за что ему часто приходится терпеть побои--"из него дров на лучины щеплют". Во втором действии, в восьмом явлении, в диалоге с Кречинским Расплюев говорит: "...Ну, народится же такой барабан,-- и колотят его с ранней зари и до позднего вечера!"<sup>17</sup>

В постоянных жалобах Расплюева слышатся нотки грустного юмора и бесконечной усталости от всех жизненных невзгод, выпавших на его злую долю. Он смешон и жалок и это, казалось бы, является показателем социальной несправедливости по отношению к простому, маленькому человеку. Но это не верно, потому что все выше сказанное не определяет характер Расплюева, а только выразительнее оттеняет составные его черты. На самом деле Расплюев страшен. Сущность его характера составляют крайний цинизм, аморальность, жестокость и бесстыдство, доходящие до крайних пределов. Он завидует всем людям живущим лучше него:

Расплюев. ...Боже мой! Родятся люди в счастье, в довольстве, и живут себе, могут сказать, ширшествуют.<sup>18</sup>

Жизненный идеал Расплюева--это повелевать, командовать, предаваться разгулу и обжорству:

Расплюев. ...Вхожу, этак, знаете, сел посреди дивана, подперся так...Гм! говорю: давай уши; растегаев, говорю, два: поросенка в его неприкосновенности!<sup>19</sup>

Унижения и оскорбления, которые он испытывает на каждом шагу, вызывают в нем тайное желание унижать и оскорблять других,

но он знает, что для этого нужны деньги. Во втором явлении третьего действия Расплюев, на замечание, рассматривающего его одежду Кречинского, что Расплюев, приодевшись, стал персоной, он отвечает: "Что же Михайло Васильич, отчего же не персона? Ведь это все деньги делают: достатку нет, обносился, вот и бегай; а были б деньги, так и сам бы рассыпал других да свое неудовольствие им бы сказывал."

Больше всего на свете Расплюев любит деньги. Для них он готов на любые поступки. Его любовь к деньгам и готовность приносить жертвы "золотому тельцу" показаны в шестнадцатом явлении второго действия, где он, в разговоре с Кречинским, который поручает ему сосчитать деньги и разложить их на кучи, с целью отдать долги, приходит в восторг от одного их вида:

Расплюев. Что ж, Михайло Васильич неужели и порадоваться-то нельзя. /Разбирает деньги/. Вот они, родимые-то! Голубчики, ласточки мои! Вот это: пеструшечки, пучок, другой, третий...а вот это малиновки; пучок, другой тррретий, четверrrртый... ха, ха, ха! хи, хи, хи! Господи Боже мой! Ну чего бы я не сделал, чего бы не совершил для этого благополучия!<sup>20</sup>

В понимании Расплюева самое ценное в людях--это способность к обману и плутовству. Он любит Кречинским и считает его гениальным, так как он, жульническим поступком смог обмануть ростовщика Бека. Он любит воровским "подвигом" Кречинского--называет его Наполеоном, магом и волшебником:

Расплюев /в необыкновенном духе/. Наполеон, говорю, Наполеон! великий богатырь, маг и волшебник! Вот объехал, так объехал: оболванил человека на веки вечные...человека?...нет; ростовщика оболванил--и великую по себе память оставит.<sup>21</sup>

Он презирает ростовщика и даже не считает его человеком.

Сухово-Кобылин показывает Расплюева, также как и Кречинского, в самый критический период его жизни. Одно присутствие Расплюева на службе у Кречинского и их взаимоотношения показывают до чего дошел Кречинский, а образ, этого трусливого, хвастливого, и, моментами, готового продать своего господина, Расплюева является знаменателем степени падения Кречинского.

Представителями нового, враждебного дворянству класса являются ростовщик Бек и купец Щебнев, две эпизодические фигуры, которые вместе с Расплюевым группируются вокруг Кречинского и олицетворяют его хищничество. Жажда наживы присуща в равной степени купцу Щебневу, у которого деньги лежат в ломбарде, и ростовщику Беку, которого Расплюев не признает человеком. Но судьба Кречинского переплетена с судьбами этих дельцов и путь их один. Сталкивая Кречинского со Щебневым и Беком, Сухово-Кобылин показывает зависимость беднеющего и деградирующего дворянства от нового, входящего в силу, сословия ловких предпринимателей, обогащающихся за счет обеднения других. Обе эти группы объединены одной характерной чертой--стремлением к наживе. Эпизодические фигуры Бека и Щебнева, остро характеризованные Сухово-Кобылиным, служат для более всесторонней обрисовки Кречинского.

В комедии образ Муромского, как положительный, противопоставлен драматургом отрицательным типам двух проходимцев--Кречинского и Расплюева. Муромский является носителем и выразителем тех идей, жизненных ценностей, общественной правды и



справедливости, которые были дороги самому автору. Муромский убежден, что дворянство может спастись от разорения только трудом, который заключается в личном управлении имениями и в разумном использовании труда своих крепостных крестьян. Крестьян он не презирает и говорит, что "когда с мужиком толкуешь, так или мне польза или ему, а иное дело обоим". Но, по мнению Муромского, хороший хозяин должен держать своих подвластных в руках и быть суровым и взыскательным, что он и проявляет по отношению к своим слугам. Все интересы Муромского сосредоточены на землевладении, на вопросах скотоводства, агрономии и удобрения. По его мнению только городская жизнь является причиной всех бедствий, испытываемых дворянством, которое покинув свои имения на руки управляющих, предалось пустым развлечениям в столице. Идеализируя и восхваляя старое доброе время, патриархальный уклад жизни и поэтизируя незблемость быта предков, Муромский непримиримый враг столичных балов, мод, спектаклей и вообще всего городского омута и осуждает всякие новшества, которые ведут к требованию политических перемен.

Приверженность этого героя комедии к старине сочетается с боязнью отстать от экономических и хозяйственных новшеств этой переломной эпохи. Образ Муромского нарисован Сухово-Кобылиным очень реально и объективно. Это добрый и мягкий человек, который старается скрыть эти чувства под видом наружной твердости, старческой ворчливости и упрямства. Очень часто Муромский спорит с Атуевой, шумит и петушится, но, не имея ни сильной воли, ни твердых убеждений, он поступает так как хочет эта капризная дама. Как хороший отец, Муромский питает глубокую и сердечную любовь к своей дочери Лидочке. Если бы он был умнее, проницательнее

и человеком сильной воли, а не человеком недалеким, как его изобразил драматург в комедии, то возможно, что он не поддался бы на уловки Кречинского и разгадал бы все хитрости этого афериста, а вместо позора и срама, которыми кончается комедия, восторжествовала бы добродетель.

Нелькин представлен в пьесе, как обедневший дворянин, живущий, как и Муромский, в деревне, где он отдает много своей энергии хозяйству. На пути Кречинского к обогащению за счет Муромских самое большое препятствие--Нелькин, т.к. он выступает на защиту этой, горячо им любимой, семьи. Нелькин--честный, умный, наблюдательный и проницательный человек и горячий правдолюбец. Для Кречинского он "ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец." Отзываясь о Нелькине пренебрежительно, он явно недооценивает его, т.к., в конечном итоге, именно Нелькин разоблачает Кречинского. Но несмотря на ум и проницательность Нелькин не способен "свершать дела" и поставлен драматургом в очень невыгодное положение. Сухово-Кобылин выводит его в комедии, как опаздывающего героя. Нелькин всегда опаздывает: он любит Лидочку, но опаздывает объяснить ей в любви; опаздывает оградить Муромского от посягательств Кречинского; он опаздывает с разоблачением Кречинского, которое уже не спасает Муромского и не приносит пользы, а наоборот--вводит Лидочку в срам. Если бы Нелькин успевал делать все во время, то вряд ли Кречинский был бы такой грозной личностью в комедии. Несмотря на благие порывы Нелькина, на его благородное негодование и на то, что на его стороне и правда и честь-- он все же терпит поражение в борьбе с Кречинским.

Сухово-Кобылин, идеализируя Нелькина и часто говоря его устами, показывает его, как чуждого "свету" и подчеркивает, что несмотря на то, что это тип общества хороший, но не такие типы нужны этому обществу. Своей патриархальной закваской и отрицательным отношением ко всем новшествам, Нелькин очень близок к Муромскому.

Обаятельная и наивная девушка Лидочка Муромская воспитана в праздности под влиянием глупой и претенциозной тетки, из-за чего у нее появляется та женская легкомысленность, которая, в описываемый драматургом период, была присуща светским дамам.

Лидочка показана Сухово-Кобылиным, как баловница и шалунья. Она не замечает ни качеств, ни достоинств характера Нелькина, ни его влюбленности и увлекается Кречинским, который является для нее настоящим образцом мужчины, ибо он умный, ловкий, а поэтому милый. Лидочка влюбляется в Кречинского той пылкой, чистой и благородной любовью, которая присуща неиспорченным девушкам, страстно жаждущим счастья. Она предусмотрительна и рассудительна и это видно по заботе о том, чтобы никто другой не говорил с ее отцом о браке, как только сам Кречинский. Она способна заискивать у отца, когда это нужно, и осыпает его поцелуями, производя таким поведением самое сильное впечатление на слабохарактерного отца и приводя его к полной капитуляции. В разговоре с Атуевой Лидочка показывает даже умение грозить, заливаясь слезами она говорит: "Я тетенька в монастырь пойду...к бабушке...мне там лучше будет...".

В финале пьесы Сухово-Кобылин мастерски показывает целый комплекс переживаний Лидочки Муромской. Там мы видим крушение

чистой и невинной любви, чувство оскорбленного женского достоинства, боль отчаяния и великодушие женщины, которая в благородном порыве спасает от гибели своего недостойного жениха. Способность этой девушки к самоотвержению выявляется у нее в силу сложившихся обстоятельств--в критический момент. Не случись этой катастрофы Лидочка, по всей вероятности, стала бы второй Атуевой--такими были условия высшего общества, в котором вращалась Лидочка.

Образом Атуевой Сухово-Кобылин, как сатирик, высмеивает увлеченность дворянского сословия галломанией и преклонение его перед мнением "света". С первых же строк комедии автор показывает слепое увлечение претенциозной, вздорной и невежественной Атуевой балами, обычаями и модами высшего столичного общества. Она действует по своему жизненному принципу, который заключается в том, чтобы все было, как у всех. Колокольчик повешенный в гостиной, является для Атуевой символом хорошего тона и даже аристократизма. Она ослеплена щеголем Кречинским, его поведением, манерами и знанием французского языка, в котором она еле разбирается, но сама, как страстная галломанка, старается в своей речи, испещренной иногда сочными и крепкими русскими словцами, вставлять французские слова и фразы.

Атуева, по существу, незлобивая и даже добрая женщина, горячо любящая свою племянницу, но из-за присущих ей глупых предрассудков, уродливо повлиявших на воспитание Лидочки, довела бедную девушку до катастрофы и душевной драмы.

Особое место в комедии, а в особенности в окружении

Кречинского, занимает его слуга Федор--один из драматургических вариантов гоголесвкого Осипа. Но Сухово-Кобылин внес в этот, традиционный в русской драматургии, образ слуги новые черты. Если Осип, в "Ревизоре" Гоголя, относился к своему барину Хлестакову с насмешкой и чувствовал свое внутреннее превосходство над ним, то Федор, глубоко испорчен тлетворным влиянием крепостного уклада и является лакеем по психике и призванию, но не по профессии. Федор мягко осуждает своего барина, испытывает к нему чувство искреннего восхищения и рабскую привязанность.

За годы служения Кречинскому, Федор перенял от него цинизм и жестокость и, будучи отлично выдресированным слугой, часто является активным соучастником преступных дел своего барина.

Комедия "Свадьба Кречинского" построена Сухово-Кобылиным на напряженной интриге, которую автор обуславливает самим характером стремительно развивающегося действия, связанного с уголовными деяниями главного отрицательного героя, в основе которых лежит погоня за деньгами и выгодная женитьба. Общая композиция комедии отличается сжатостью плана, экономией средств употребляемых драматургом, остротой главной ситуации, ясностью и отчетливостью интриги, характерной выпуклостью персонажей пьесы--все это притягивает, удерживает и возбуждает внимание зрителя.

"Свадьба Кречинского" представляет собой социально-бытовую комедию, охватывающую довольно узкий круг лиц, представляющих, в основном, русское дворянство предреформенной эпохи и отражающую тенденции и процессы, происходившие в русском обществе накануне реформы. Комедия замечательна тем, что в ней Сухово-Кобылину

удалось художественно освоить действительность того времени сочетая трагическое с комическим и, тем самым, разрушить догматическое и шаблонное представление о жанрах, ибо "Свадьбу Кречинского" он создал, как такую комедию, в которой есть и характеры и нравы и быт, положения и психология людей своего времени, что и является той правдой жизни, которую хотел показать драматург.

## СНОСКИ

- <sup>1</sup> К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 39.
- <sup>2</sup> там-же, стр. 41
- <sup>3</sup> там-же, стр. 40
- <sup>4</sup> там-же, стр. 40-41.
- <sup>5</sup> там-же, стр. 46-47.
- <sup>6</sup> там-же, стр. 48.
- <sup>7</sup> там-же, стр. 49.
- <sup>8</sup> там-же, стр. 49-50.
- <sup>9</sup> там-же, стр. 50.
- <sup>10</sup> там-же.
- <sup>11</sup> там-же, стр. 54.
- <sup>12</sup> И. Гликман, А.В. Сухово-Кобылин и его трилогия (Ленинград: изд. Гослитиздат, 1959), стр. 18.
- <sup>13</sup> А.В. Сухово-Кобылин, "Свадьба Кречинского" (Москва: изд. "Искусство", 1966), д. 2-е. явл. 1-е. 18.
- <sup>14</sup> там-же. д. 2-е. явл. 8-е. 98.
- <sup>15</sup> там-же. д. 2-е. явл. 6-е. 96.
- <sup>16</sup> там-же. д. 2-е. явл. 15-е. 109.
- <sup>17</sup> там-же. д. 2-е. явл. 8-е. 99.
- <sup>18</sup> там-же. д. 2-е. явл. 8-е. 99.
- <sup>19</sup> там-же. д. 3-е. явл. 2-е. 119.
- <sup>20</sup> там-же. д. 2-е. явл. 16-е. 113.
- <sup>21</sup> там-же. д. 3-е. явл. 1-е. 118.

### ГЛАВА 3

#### ДРАМА "ДЕЛО"

Повидимому, Сухово-Кобылин принадлежал к числу тех писателей, которые добивались успехов медленным, но упорным трудом. Следя за историей создания второй части трилогии, которую драматург назвал "Дело", мы можем удостовериться в том, что творческий процесс для драматурга был сложным и даже трудным. В дневниковой записи от 25 февраля 1856 года Сухово-Кобылин записывает: "Часто подумываю о новой комедии, но решительно не наворачивается сюжет и не шевелятся в уме типы".<sup>1</sup> Летом этого же года драматург встретился со Щепкиным и у них состоялась беседа /29 августа, 1856 года/, которая, очевидно, побудила драматурга приступить к работе над новым произведением. Об этом свидетельствует одна из записей Сухово-Кобылина: "Щепкин мне сказал: "А знаете мне жалко, что вы по первому разу написали такую пьесу".--Я с ним согласился. Его рассказ приказчика о продаже лубков".<sup>2</sup> По всей вероятности рассказ коснулся того, что драматургу нелегко написать произведение равноценное первому. По дневниковой записи Сухово-Кобылина видно, что он приступил к работе над новой пьесой на следующий же день после разговора со Щепкиным, т.к. запись от 31 августа 1856 года гласит: "Вечером написал две первые сцены из нарождающейся новой комедии".--3 сентября он записывает в дневнике,--"...написал еще три сцены новой комедии". 22 октября Сухово-Кобылин отмечает-- "...писал рассказ Сидорова в новую комедию".<sup>3</sup> Рассказ Сидорова это тот рассказ, который был рассказан драматургу Щепкиным.

С 1856 года по 1857 год Сухово-Кобылин упорно работает



над новой пьесой и уже в марте 1857 года драматург заносит в свой дневник: "...рассказывал пьесу "Дело" Сорочинскому. Сильный эффект".<sup>4</sup> К. Рудницкий, изучив дневниковые записи Сухово-Кобылина, пишет в своей монографии "А.В. Сухово-Кобылин", что драматург писал пьесу "Дело" отдельными сценами и, может быть, даже явлениями, которые затем сводил в акты. Для подтверждения сказанного К. Рудницкий приводит отрывок из дневника Александра Васильевича: "Писал сцену в пьесе: письмо Кречинского и последнюю сцену в 5 акте. Доволен. Мне нынче только в первый раз почудилось, что вторая пьеса не будет краснеть перед первой".<sup>5</sup> Из записи Сухово-Кобылина видно, что две очень важные сцены--экспозиционная и финальная, столь отдаленные друг от друга в общей композиции произведения, писались одновременно. Такой метод свидетельствует о четкой предварительной продуманности всего плана пьесы. В день своего рождения, семнадцатого сентября 1857 года, Сухово-Кобылин заносит в свой дневник следующие строки: "...Сорок лет--весь человек тут. Он выдал все из себя, что мог выдать,--он дал весь рост, зацвел, отцвел, и его плоды начинают наливаться. Нынешний год--есть, впрочем, уже результат моей жизни...Мои две пьесы--Кречинский и Лидочка. Вот мой интеллектуальный результат. Как нарочно, нынешний день я отделявал едва ли не лучшую сцену из всего, что писал, именно: сцену Муромского с Высоким лицом. Сцена четвертого акта и последняя сцена Лидочки также написаны этим годом. Вообще *ab prima* пьеса кончена. Началась с 1 августа отделка набело".<sup>6</sup>

В истории написания пьесы интересно то, что Сухово-Кобылин не совсем был уверен в названии своего нового произведения и в фамилиях своих героев. В начале пьеса была названа "Лидочка",

Варравин был Тряпичкиным, а Тарелкин первоначально носил фамилию Хлестакова. Но, очевидно, после некоторых колебаний, драматург переименовал название пьесы равно как и фамилии и имена некоторых героев. Все это говорит о том, что Александр Васильевич, повидимому, хотел показать открытую связь с гоголевской сценической традицией и, дав одному из героев фамилию Хлестакова, может быть, хотел даже продолжить сценическую судьбу знаменитого героя гоголевского "Ревизора".

До конца 1857 года Сухово-Кобылин работает над пьесой, отделяет ее и добавляет отдельные сценки. Дневниковая запись драматурга, от одиннадцатого января 1858 года, сделанная им во время его пребывания в Петербурге, позволяет заглянуть в творческую лабораторию автора: "Все утро писал пьесу--четвертый акт-- ибо хочется в Москве прочесть ее Щепкину...Собрал пьесу воедино и озаглавил. Впрочем есть еще не конченные места и сцены четыре надо дописать. 5 акт, кроме последней сцены неписан. Разбирал старого Кречинского, в архив сложенного и покрытого сатурновой пылью,--размер действий выходит почти тот же".<sup>7</sup> Приехав в конце января из Петербурга в Москву, Сухово-Кобылин читает пьесу Щепкину, после чего он записывает в дневнике, что пьеса понравилась, но в ней оказались длинноты и пятый акт не был еще закончен, кроме последней сцены. Очевидно Щепкин, как опытный актер, заметив некоторые недостатки в "Деле", дал Александру Васильевичу ценные советы и указания, которые драматург принял во внимание. Как видно из его последующих дневниковых записей, Сухово-Кобылин стал поправлять пьесу, возвращаясь неоднократно к первому и второму действиям.

Весной 1858 года Александр Васильевич едет за границу и

берет с собой "Дело", над которым продолжает работать во время своей заграничной поездки. В начале осени 1858 года работа драматурга над пьесой становится ежедневной и систематической. В октябре 1858 года Сухово-Кобылин возвращается в Петербург. Во время рейса на пароходе он знакомится с одним из виднейших русских критиков--с Аполлоном Григорьевым, которому он, сразу же по приезде в Петербург, читает свое новое произведение. Критик сделал несколько существенных замечаний относительно отдельных сцен пьесы и советовал драматургу внести в них некоторые изменения. Об этом, большом для Сухово-Кобылина событии, которое произошло 19 октября 1858 года, говорит одна из дневниковых записей драматурга: "Вечером читал Григорьеву свою вторую пьесу... Катастрофическая сцена поразила его страшно--он выразился, что произвела в нем нервную дрожь. Относительно эпилога--советовал его сохранить и, сделавши входную сцену, подвести к последней. Вообще пьеса произвела тот эффект, который я ожидал. Стало, пьеса удалась!!!!... Мы подружились--я был наэлектризован".<sup>8</sup>

До весны 1861 года Сухово-Кобылин трудится над "Делом" отделявая его и уже в феврале 1861 года начинает готовить ее к печати. В мае 1861 года драма "Дело" была напечатана в типографии Бэра и Германа в Лейпциге тиражем в 25 экземпляров. Подводя итоги исследования работы Сухово-Кобылина над второй частью трилогии мы видим, что драматург работал над своим вторым произведением с 31 августа 1856 года по 1 мая 1861 года, т.е. четыре года и восемь месяцев.

В начале мая 1861 года Сухово-Кобылин возвращается из заграничной поездки в Россию и, на пути в свою Кобылинку,

останавливается в Москве, где оставляет несколько экземпляров "Дела" и одновременно отсылает несколько копий пьесы в Петербург, для прочтения, друзьям и знакомым--с целью заинтересовать литературные и театральные круги своим новым произведением. К. Рудницкий в книге "А.В. Сухово-Кобылин" пишет, что: "...в это время его новая пьеса становится предметом обсуждений в литературных и театральных кругах обеих столиц". С какой быстротой распространились слухи о новом произведении, свидетельствует дневниковая запись драматурга о приезде в Кобылинку его друга--князя Владимира Яшвиля. Под датой 26 мая 1861 года Сухово-Кобылин записывает: "26 в ночь приехал Яшвиль. Разговор о деле--он первый высказал мне следующее петербургское суждение о „Деле“--эта вещь останется на века, как документ--акт современного состояния судопроизводства, как Горе от ума, как Митрофанушка, как Ревизор. Далее говорил он, все превосходно и верно, главное верно--особенно сцена с Высоким лицом и сценка складчины".<sup>9</sup>

Некоторое время спустя Александр Васильевич сдает пьесу "Дело" в цензуру, где она задерживается *надолго*. В дневнике писателя под датой 1 января 1862 года появляется, по этому поводу, следующая запись: "Мне 44 года...Дело запрещено и для сцены и для печати. Были журналы, которые могли бы об этом сказать слово, но они ничего не сказали. Дело покуда кануло в лету".

Сухово-Кобылин пытался заинтересовать "Делом" влиятельных лиц петербургского и московского обществ, для того, чтобы с их помощью добиться разрешения для постановки новой пьесы на сцене. С этой целью драматург и его друзья устраивали чтение ее в различных литературных кружках, но это ни к чему не привело. Пьеса

читалась даже при дворе писателем Марковичем, но и эта попытка не была увенчана успехом. Наконец, после долгих стараний и при содействии друзей, Сухово-Кобылину удалось добиться прочтения "Дела" Театрально-литературным комитетом, после заседания которого, автор, с надеждой на постановку драмы, меняет название "Дело" на "Отжитое время" с подзаголовком--"Из архива порешенных дел". Сделано это было, очевидно, для усыпления бдительности цензоров. Но цензура опять накладывает запрет на публикации и постановку пьесы. Александр Васильевич, все еще не теряя надежды увидеть свое произведение на сцене и в печати, усердно работает над отдельными деталями "Дела" и совершенствует пьесу вплоть до 1869 года, т.е. до момента, когда ему удастся издать всю трилогию. Но сцены драма "Дело" не увидела до 1881 года--двадцать лет спустя после ее завершения автором. В 1881 году постановка "Дела" была разрешена, но Сухово-Кобылину пришлось сделать многочисленные купюры и переделать некоторые сцены.

Сатирическая драма "Дело" отличается от комедии "Свадьба Кречинского" и своим стилем и своим содержанием, хотя проблемы затронутые автором все те же, но уже в измененном и расширенном виде. В "Деле" Сухово-Кобылин показывает рост хищничества и погоню за деньгами целой армии чиновников государственных учреждений, беззащитность и беспомощность разоряющегося дворянского сословия, торжество зла и царящее беззаконие под сенью официального закона.

Первоначальное заглавие драмы "Дело",--"Лидочка",--свидетельствует о том, что именно Лидочка Муромская должна была быть в центре всей пьесы. Но, повидимому, во время работы над

произведением Сухово-Кобылин решил придать личной драме Муромского сильное социальное значение и, выдвинув на первый план общественно-обличительную сатирическую тему, нашел выражение ее в новом и многозначительном названии "Дело". В результате пьеса изменила свой жанровый признак и превратилась из комедии в сатирическую драму, носящую характер политического обличительного памфлета. Ирония и насмешка--характерные приемы драматурга в "Свадьбе Кречинского" сменяются в "Деле" сарказмом, гневом и отрицанием едкого сатирика.

Первенствующее значение в композиции драмы "Дело" имеет своеобразная группировка действующих лиц, которую Сухово-Кобылин предпосылает пьесе. В перечне персонажей "Дела" драматург, оригинальнейшим образом, делит их на пять обособленных групп и дает поверхностную, но определенную характеристику распределения сил в обществе и его социальную структуру, напоминающую собой, своего рода, социальную пирамиду, в вершине которой находятся "Начальства"--правлящая сановная бюрократия, перед которой "сам автор безмолствует". "Начальства" опираются на "Силы" и "Подчиненности", т.е. на целую армию чиновников, приводящих в движение гигантскую машину государственного делопроизводства, в зубчатках которой "размалывается" часть общества, которую драматург назвал "Ничтожествами, или Частными лицами". Эту смелую социальную схему или диаграмму Сухово-Кобылин дополняет краткими, но очень меткими характеристиками действующих лиц.

Словами Сидорова в пятом явлении первого акта: "...и оное племя всю нашу христианскую сторону обложило...",--Сухово-Кобылин разделяет действующих лиц на два основных,

противостоящих друг другу, лагеря. К христианской стороне принадлежат "Ничтожества", и "Не лица", к антихристову племени-- "Важные лица", "Силы" и "Подчиненности", т.е. группы находящиеся во взаимосвязи и подчиняющие себе все остальные.

Сюжетным ядром "Дела" является смертельная схватка "Ничтожеств, или Частных лиц" с "Начальствами" и "Силами", причем, этой борьбе, которая раскрывает характеры действующих лиц и их типическую сущность, придано автором исключительное драматическое напряжение. Эта борьба и составляет идейный пафос пьесы, а в образах героев драмы Сухово-Кобылин отражает, недостаточно осознанные в то время, истинные жизненные процессы--разрыв классовой связи общества, подчиняющийся неписанным законам борьбы за существование, в определенный исторический период, в котором, независимо от желания членов этого общества, люди переходят из одного состояния в другое. Во время этого процесса происходит своеобразная жизненная антитеза: под натиском приближающегося нового--расшатывается, уходит и гибнет старое; богатый становится бедным; верхи низвергаются--низы восходят. Одновременно, в силу сложившихся обстоятельств, происходит своего рода диффузия определенных слоев общества--смешение их.

В драме "Дело", благодаря особенности композиции пьесы, Сухово-Кобылин определяет расстановку действующих лиц и соотношение между судьбами этих лиц и общественной, бюрократической сановной средой. Поэтому художественно оправдано необычное разделение действующих лиц на обособленные группы и определение положительных героев драмы,--Муромского, Нелькина, Лидочки, Атуевой и Ивана Сидорова Разуваева,--в категорию "Ничтожеств,

или Частных лиц".

Завязка "Дела" находится в финале комедии "Свадьба Кречинского", где открывается мошенничество Кречинского и возникает дело о подлоге драгоценной булавки.

Со времени расстроившейся свадьбы Кречинского с Лидочкой Муромской проходит шесть лет и драматические события "Дела" разыгрываются уже не в Москве, а в Петербурге--частью на квартире Муромского, частью в залах и апартаментах "какого ни есть ведомства". В первом действии драмы, которое является экспозиционным, из красочного рассказа Агуевой Нелькину, вернувшемуся в Россию после долгих заграничных странствований, выясняются подробности возникновения нового дела против Лидочки Муромской и открывается целая галерея персонажей, стоящих в этом деле, между Варравиным и Муромским.

Судейские чиновники, зная что Муромский богат, воспользовались бескористным поступком его дочери Лидочки, наивной и чистой девушки, которая в порыве великодушия, возвращает драгоценную булавку ростовщику Беку с целью спасения Кречинского от тюремного наказания. Этот жест Лидочки возводит на нее подозрение, как на соучастницу афериста в подлоге, состоящую с ним в любовной связи. Главной зацепкой для этого дела послужили слова Лидочки, которые она произносит в заключительной сцене "Свадьбы Кречинского": "...Вот булавка...которая должна быть в залоге: возьмите ее...это была /заливается слезами/ ошибка!" Так возникает "дело" с целью обобрать Муромского, который вместе с дочерью становится жертвой судопроизводства. В связи с этим начинаются мтарства Муромского, который, любой ценой, хочет спасти честь



свою и своей дочери. Будучи честным и благородным человеком, он не может приспособиться к изменяющимся отношениям в обществе и не способен преодолеть препятствий, хитро расставленных Варравиним и его приспешниками на путях к положительному исходу подставного "дела".

Кречинский, под влиянием угрызения, проснувшейся в нем, совести и возрождающегося благородства, пишет письмо Муромскому, в котором он перечисляет целый ряд существующих взяток, выделяя их основные черты. Указывая на царящее беззаконие, под сенью существующих законов, он советует Муромскому откупиться от предстоящего суда взяткой:

"С вас хотят взятку--дайте; последствия вашего отказа могут быть жестоки...Взятка взятке розь: есть сельская...Бывает промышленная...но бывает уголовная, или капканная взятка;--она берется до истощения, догола!...Такую капканную взятку хотят теперь взять с вас; в такую волчью яму судопроизводства загоняют теперь вашу дочь. Откупитесь! Ради Бога откупитесь!...С вас хотят взять деньги--дайте!...".

Письмо Кречинского Муромскому является тем стержнем, вокруг которого Сухово-Кобылин с великим мастерством завязывает пьесу. В сущности в письме--начало и конец "Дела". Этим занимательным и поучительным письмом драматург стремится привлечь внимание публики к тому, что происходит в России. Атуева дает письмо для прочтения Нелькину, который читает его вслух, благодаря чему чтение письма получается, своего рода, лекцией или научно-популярным очерком о нравах и взаимоотношениях личности и общества в России, в период описываемый автором в "Деле".

Далее в последующих актах, развертывая действие,

Сухово-Кобылин показывает всю жестокость больших и малых судебных чиновников на фоне повального взяточничества, ухищрений и цинизма, в погоне за наживой. Ни ходатайства Муромского, ни помощь "стряпчего", ни взятки не помогают. Чем больше дает откупа Муромский, тем больше растут аппетиты, наглость и бессердечие чиновников. Загнанному в волчью яму-капкан Муромскому пытаются помочь крестьянин Иван Сидоров Разуваев, умный и хороший человек, староста его имений. Но и он, несмотря на опыт в таких делах, приобретенный еще в то время, когда он был ходяком от мира его деревни, помочь не может. Вымогательству взяток Муромский не может ничего противопоставить кроме своего бессилия:

"...В старину легко было дело-то устраивать.  
В старину мы жили в палатах, приказные в  
комнатах; ныне мы живем в комнатах, а приказные  
в палатах".<sup>12</sup>

Как видно из приведенного отрывка монолога Муромского, Сухово-Кобылин показывает сословное передвижение в общественных отношениях, при котором одни теряют свои капиталы, другие приобретают их. Хождения Муромского по инстанциям безрезультатны и доводят его до совершенного отчаяния. Конец пьесы трагический. Муромского пугают необходимостью судебно-медицинского обследования Лидочки, что, в то время, практиковалось только по отношению к проституткам. Несчастный отец не хочет допустить до такого позора и дает огромную взятку--последние его деньги, собранные в складчину семьей Муромского и благородным пожертвованием Разуваева. Но Варравин, воспользовавшись неопытностью и нерешительностью Муромского, крадет деньги, разыгрывая роль неподкупного человека,

и обвиняет его в подкупе. Истерзанный делами и обобранный до гола Муромский, не выдерживает этой травли и умирает.

Государственная бюрократическая машина, олицетворением которой является, творящее беззакония, угнетающее беззащитных и страдающих людей, чиновничество, представлено Сухово-Кобылиным в драме, как носитель зла.

Поставив перед собой задачу показать отрицательные стороны всей бюрократической системы, воспитывающей нужных ей людей-чиновников, Сухово-Кобылин показывает, как они, продвигаясь по служебной лестнице, делают карьеру, становятся "Высокими лицами", "Начальствами", "Силами"--бездушными и бессердечными "колесами, шкивами и шестернями", готовыми выполнить любые желания и директивы Начальств, используя занимаемое ими положение с целью наживы за счет бесправных граждан.

Носителями Добра в "Деле" являются, знакомые нам по "Свадьбе Кречинского", положительные герои, характерам которых Сухово-Кобылин дает несколько иную окраску, чем в первой части трилогии. Они противопоставлены первой группе, т.е. "власть имущим" и представлены драматургом, как искатели правды, борцы за нее и обличители существующего произвола. Характеры их, в столкновениях человечности с варварством и в переживаемых ими моральных страданиях, становятся сильными, закаленными и возмужалыми. Трактовка образов этих героев меняется--стираются некоторые отрицательные черты героев, выдвигаются на первый план заслуги перед родиной, человечность, простота и непосредственность их натур. Даже образ Кречинского, появляющийся только эпизодически в речах действующих лиц и посредством его личного письма

Муромскому, смягчен Сухово-Кобылиным, что показывает перемену отношений автора к злополучному герою. Сам Кречинский в письме характеризует самого себя и удивляется переменам, которые произошли в нем:

"...вчера сделано мне предложение учинить некоторые показания касательно чести вашей дочери. Вы удивитесь;--но представьте себе, что я не согласился! Я отвечал, что может и случилось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девушек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У всякого своя логика; своей я не защищаю..."<sup>13</sup>

В начале первого действия в разговоре Атуевой с Нелькиным смягчается вина Кречинского перед Муромским. Кречинский не является больше виновником страданий семьи Муромских. Даже сам Нелькин, ненавидевший раньше Кречинского, приходит к заключению, что счастье Лидочки возможно только с человеком, которого она любит-- с Кречинским.

В доме Муромских происходят трогательные сцены, которые свидетельствуют о взаимной любви и гуманности в личных отношениях "Ничтожеств, или Частных лиц". Самой характерной сценой, подчеркивающей эту сердечность взаимоотношений, является радостная и умилительная сцена складчины, когда близкие и друзья жертвуют Муромскому, от чистого сердца, все свои сбережения, чтобы помочь ему откупиться от "антихриста"--действительного статского советника. Очень трогательно заявление приказчика Разуваева Муромскому:

"Что же, батюшка мы люди простые; коли уж

пошло на складчину--ну и даешь, сколько сердце поднимает. Мое вот все подняло: что было, то и подняло".<sup>14</sup>

В "Деле" образ Муромского обретает трагические очертания. Сухово-Кобьлин описывает нам его уже не в тех мягких, сочувственных тонах, в которых он описывал этого героя в "Садьбе Кречинского". Здесь Муромский показан, как человек, в духовном и физическом облике которого произошли глубокие перемены. Он постарел, одряхлел и сломлен постигшим его и семью несчастьем. Драматург представляет нам Муромского благородным, но настойчивым искателем правды и борцом за нее. В шестом явлении второго действия, в диалоге Муромского с Варравинным, последний говорит: "...где же истина, спрашиваю я вас? /Оборачивается и ищет истину./ Где она? где? Какая темнота!...Какая ночь!...и среди этой ночи какая обождоострость!...."<sup>15</sup> --Иными словами--не ищите правды ее все равно не найдете.

Муромский отстаивает свои права человека. По ходу пьесы мы знакомимся с биографией честного русского офицера-капитана, который в войне с Наполеоном "принял француза на грудь и был ранен в голову", в то время когда других "таскали на руках французские мамки", т.е. тех, которые сейчас стоят у власти. Муромский мучается и страдает от того, что имя его в "позоре", поэтому чувство его собственного достоинства обостряется, он становится щепетильным и по-стариковски упрямым. Атуевой, Нелькину и Разуваеву приходится долгими уговорами склонять Муромского на компромиссы. Его уму абсолютно непостижимо то, что честный человек должен дать взятку: "...правне, говорит, не дают, виновные дают".

Самое страшное для Муромского, это лишиться чести и видеть свою дочь в позоре. Для него вопрос разорения или чести--это вопрос жизни или смерти. Муромский выбирает разорение и решает сделать противный, для самого себя, шаг--унизиться и дать взятку. Но, при встречах с князем и с "Силами", Муромский не может себя удержать, теряет самообладание и довольно дерзко просит избавления от губительного судопроизводства, увидев, что его просьбы не меняют дела, Муромский в гневе обличает законы. Это запечатлено Сухово-Кобылиным в диалоге Муромского с князем:

Князь /остановившись и обернувшись/. От чего мне вас избавить?

Муромский. Я вам говорю: от ваших судов и от вашего губительного судопроизводства.

Князь. Я тут ничего не могу--это закон.

Муромский. Да что вы все говорите--закон, закон, вы посмотрите в чьих он руках?--вон у палача в руках закон--то--кнут!<sup>16</sup>

Далее, когда князь отзывается о Лидочке, как о беспутной и говорит, что он Муромского отправит в полицию, последний заявляет:

"...Я ведь не петербургская кукла; я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я говорю,--она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте! Нет у вас правды! Суды ваши--Пилатова расправа. Судопроизводство ваше--хуже иудейского! Судейцы ваши ведут уже не торг--это были счастливые времена--разбой!--Крюком правосудия поддевают они отца за его сердце и тянут...и тянут...".

Этим поступком Муромского заостряется конфликт пьесы.

В пятом акте Муромский привозит деньги в канцелярию Варравина и, дав неумело взятку попадает в капкан. Варравин публично обвиняет

Муромского в подкупе. Потрясенный до глубины души Муромский клеймит чиновников, не выдерживает напряжения и умирает.

В драме "Дело" Лидочка Муромская показана Сухово-Кобылиным не наивной по молодости девушкой с горячей и возвышенной душой, как это было в "Свадьбе Кречинского", но вполне сложившейся характером, повзрослевшей девушкой, превратившейся из Лидочки в Лидию Петровну, которая во всех своих действиях проявляет себя более решительно. Поняв и пережив многое, она мучительно страдает за глубоко любимого ею отца и терпеливо несет свой крест. Отражением ее нравственных переживаний является ее физическое состояние--она похудела, побледнела, движения ее стали ровными и спокойными, "взгляд тверд и пронизателен". Пережитое повлияло даже на ее одежду--она одета в черное. Лидочка Муромская ежедневно ходит в церковь к ранней обедне, молится Богу и вынимает просфору о здравии отца:

Лидочка /разливая чай/. Что ж, папа, каждый день за ранней обедней я вынимаю о здравии вашем часть и молюсь Богу чтобы он сохранил мне вас цела и здрава...".<sup>17</sup>

Лидочка предчувствует приближающийся катастрофический для Муромских исход дела и опасается за жизнь отца. Петеряв веру в людей, она не потеряла веры в Бога, в котором она видит единственную защиту,--"Бог милосерд он мою молитву видит да вас своим покровом покрывает,...",<sup>18</sup>--говорит она.

Устав от мирской суеты и безвыходности положения, Лидочке, моментами, бывает невыносимо тяжело--на нее находит тоска, свет становится страшен и ей хочется умереть. Единственный выход

из расставленной чиновниками сети, о которой говорит ей Сидоров, она видит в своей смерти и она молит Бога а ней:

Лидочка. ...всего бы лучше мне умерет; все бы и кончилось и силки бы эти развязались!".

Иван Сидоров. Что вы это, матушка, Бога гневите. Посылает Бог напасть, посылает силу, посылает и терпение.

Лидочка. Нет, Сидорыч, я уж слышу: ослабли мои силы, истощилось терпение, истощилась я--только об этом и молю Бога, чтоб прибрал бы он к себе мою грешную душу...".<sup>19</sup>

Несмотря на пережитые испытания первой любви, в Лидочке еще осталось влечение к Кречинскому, которое ей трудно преодолеть. Это видно из ее монолога, в котором драматург полностью раскрывает духовный мир страдальцы и глубину ее чувств:

Лидочка /одна/. Я бы только хотела одного: чтобы и он приехал,--чтобы и он заплакал...Почему бы ему не прийти да не сказать, что вот ему деньги нужны. Боже мой--деньги! Когда я ему всю себя отдавала...и рада была, что отдавала...а как бы хорошо мне умереть...благословить бы всех...Я протянула бы ему руку...А моя рука уж холодная... Какие-то сумерки тихо обступили меня, и уже смутно слышу я: "ныне отпускаеши, владыко, рабу твою с миром"--я бы сказала ему еще раз...Ты... Мишель...прости...вот видишь там /горько плачет/ в такой дали какую я себе и представить не могу, об тебе...об твоём сердце...буду я...мо...молиться".<sup>20</sup>

Сильная вера и молитвенное общение с Богом, перед которым все равны,--"...потому там нет ни бедных, ни богатых, ни дворянок",--стирают перед Лидочкой социальные грани /это заметно в ее обращении с Иваном Сидоровым Разуваевым/ и дают ей силу и энергию к жизни. Она готова противостоять любым испытаниям. Несомненно, религиозность, горячая вера в Бога и молитвенное



общение с ним оставляют некую светлую печать Божьей благодати на душевном облике Лидочки и на ее поступках, которыми она оказывает положительное и благотворное влияние на окружающих и даже на такого, казалось бы, непоправимого человека как Кречинский. В отношениях Лидочки к отцу, которого она постоянно опекает, к окружающим, в частности к Разуваеву, видны благородство и глубина чувств. Влияние Божьей благодати отражается даже на внешнем виде Лидочки и это замечает Нелькин:

Нелькин. ...мне все кажется, что вы белокурее стали, светлее; на лице у вас тишина какая-то, будто Благодать Божия на вас сошла.

Лидочка. Полноте, это вы грех говорите...рассказывайте лучше папеньке, что видели, где были".<sup>21</sup>

В ответе Лидочки Муромской видна ее скромность, кротость и смирение.

Роль Лидочки в драме "Дело" не менее важна, чем роль Муромского. По сути именно Лидочка является тем центром олицетворяющим добро и благодать, вокруг которого вращаются все положительные герои пьесы, охраняющие его от посягательств "антихристового семени"--сановников.

Если образ Нелькина в "Свадьбе Кречинского" был показан Сухово-Кобылиным несколько бледно и схематично, то в "Деле" роль его, хотя и недостаточно активна в смысле действий, то очень важна и драматург сводит ее к функциям резонера.

На протяжении всей пьесы посредством Нелькина автор высказывает свои мысли, которые он считает необходимым высказать, а путем обращения других персонажей к Нелькину, рассказывающих ему

о событиях или происшествиях, связанных с развитием действия пьесы, драматург старается доведения зритель то, что он считает необходимым.

Несмотря на то, что Нелькин "вояжировал" и "сложился" за время своего пятилетнего пребывания за границей и, хотя он говорит о себе, -- "много где был, а все тот же воротился. Все вот вас люблю",<sup>22</sup> -- по нем видно, что время тоже наложило на него печать. В "Деле" речи Нелькина горячие, энергичные, смелые и решительные, и хоть они не двигают действия драмы вперед, то обличительный характер их обладает огромной силой воздействия на зрителя. Правдолюбец Нелькин по-прежнему остался верен и близок семье Муромского, привлекающей его своей добротой, чистотой, честностью и непосредственностью в своих взаимоотношениях. Лидочку Муромскую он по-прежнему любит и готов ради нее пойти на любые жертвы.

Протест Нелькина силен. Выступая на защиту честных людей, гниющих по острогам и изнывающих по судам, которые он называет "старым шутом", повесившим "себе на шею иудин кошель", Нелькин называет существующие законы "гниль". Отзываясь о Тарелкине словами "Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папьемаше--какой это человек", Нелькин обличает все чиновничество. Объясняя Муромскому суть его положения Нелькин говорит: "Вы в лесу!... На вас напали воры, -- над вами держат нож -- о нет!... Сто ножей!!!", чем определяет характер деятельности чиновников.

В четвертом действии, после сцены складчины, Нелькин тронут благородным поступком Разуваева, который отдает последние деньги Муромскому, но сам он не может принять участия в этой

складчине, т.к. у него нет денег и, оставшись на сцене один, подчеркивает свою пассивность в деле Муромских:

Нелькин /один. Смотрит им вслед и закрывает себе лицо; потом быстро выходит на авансцену/.  
 Боже мой!.../Ударив себя в грудь./ Сердце пустое--зачем ты бьешься?!...Что от тебя толку, праздный маятник?--колотишься ты без пользы, без цели? /Показывает на место, где стоял Иван Сидоров./ Простой мужик и полезен и высок--а я?!...Нет, не затаю--а выскажу ее всему православному миру! На ее угольях накалю я клеймо и вклею его прямо в лоб беззаконию!!...  
 /Хочет идти./23

По ремаркам драматурга, которые сопровождают монолог Нелькина видно, что последний обращается со своей горячей речью к публике и высказывает мысли и настроения самого Сухова-Кобылина.

В заключительном явлении четвертого действия Нелькин дает обещание Лидочке не оставить ее, высказывает свою любовь и, покрывая поцелуями руку Лидочки уходит вместе с ней. Эта заключительная сцена наводит зрителя на мысль, что в будущем не исключена возможность женитьбы Нелькина на Лидочке Муромской.

Новой любопытной и значительной, по своим идеям фигурой в русской драматургии 60 годов прошлого столетия, является фигура Ивана Сидорова Разуваева.

Разуваев--простой русский крестьянин старовер, выходец из народа, который поднялся "из подошвы" и, благодаря положительным чертам своего характера, умению ладить с людьми и своим коммерческим способностям, стал довольно зажиточным и всеми уважаемым человеком.

Также как Муромский и Нелькин, Разуваев выступает в пьесе

обличителем чиновничества и судопроизводства. Но если Лидочка, Муромский и Нелькин критикуют судопроизводство и царящее беззаконие с морально-этических позиций, то Иван Сидоров Разуваев обличает те же пороки бюрократической машины с позиций разночинства и крестьянства. По сословному происхождению он крестьянин, но по должности занимаемой им у Муромского он разночинец. Он простой и необразованный человек, но выступает он, как критически мыслящая личность, как учитель жизни, наставник проповедник и обличитель. Разуваев показан Сухово-Кобылиным, как живой борющийся со злом человек, наделенный русской народной сметкой, крестьянским умом, религиозностью и даже резонерством.

В чиновничестве, которое является представителем власти, Разуваев видит полчища злых и опасных, для русской земли врагов. В первом явлении третьего действия он говорит Лидочке: "...Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли: а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь! продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумытая, рогожей укрытая, с перепоя слаба". Как видно из его монолога, речь Сидорова насыщена скорбью гневом и остроумием.

В христианском сознании этого религиозного старообрядца, обобщенный хищнический тип чиновника-злодея с пряжкой за беспорочную службу предстает в облике антихриста, произведенного в чин действительного статского советника. Вот как Иван Сидоров описывает чиновников и их злодеяния:

Иван Сидоров. ...Он-то самый и народил племя обильное и хищное--и все это большие и малые советники,

и оное племя всю нашу христианскую сторону  
и обложило; и все скорби наши, труды и  
болезни от этого антихриста действительного  
статского советника, и глады и моры наши  
от его отродия; и видите, сударь, свето-  
преставление уже близко..., а теперь только  
идет репетиция...<sup>24</sup>

Сидоров делит мир на две стороны--христианскую и антихристову и  
предсказывает приближающийся конец мира.

Иван Сидоров--носитель и сеятель христианской морали,  
которая лежит в основе его мировоззрения, он, своего рода, пропо-  
ведник--Божий человек. Действует он согласно христианским запо-  
ведям, верит в Господню Волю и, согласно христианской добродетели,  
проповедует непротивление злу. Он советует Муромскому не сопро-  
тивляться, дать хорошую взятку чиновникам и покончить дело, т.к.  
то с чем Муромский встречается впервые Сидорову уже давно известно  
и знакомо. Главная опора и надежда в жизни Ивана Сидорова Разува-  
ева это Бог: "Господь пособит все вернем", "Бог дал, Бог и взял--  
буди имя Господне благословенно...", "Иное дело, посмотришь, и  
Господи, напасть какая; кажется вот со всех сторон обложило, а  
Бог только перстом двинет--вот уж и солнышко..." Философия Сидо-  
рова--во всем Воля Божия.

Семью Муромского Разуваев любит всем сердцем по христианс-  
кой заповеди "возлюби ближнего своего, как самого себя". Он  
доказывает свою любовь к ближнему в тяжелый для Муромского момент--  
он отдает ему все свои сбережения.

В пятом явлении первого действия Сидоров читает Муромскому  
целую лекцию морали, обвиняя его в том что он поддался злым  
влияниям света:

Иван Сидоров. ...Кто в вашем-то свете господствует-- соблазн; кто властвует--женн. Развозжали вы, сударь, ваших баб--вот оно врозь и поехало; разъезжают они по балам да по ассамблеям--плечи голые, груди голые, стяд позабывают да мужскую похоть распалют;...-- А винность то чья? Ваша, батюшка. Вы закона не держитесь; закон забыли. Дом дело великое; у нас в дому молятся; а ваш-то дом шинком стал, Прости Господи...<sup>25</sup>

Заканчивая свой монолог, Сидоров подводит итог всему сказанному словами "Содом и Гомор", подразумевая--всю праздную великосветскую суету. Этот монолог Сидорова в сущности обращение к зрителю, которому Сухово-Кобылин хочет открыть глаза на моральное и духовное обнищание русских дворянских семей.

Иван Сидоров ловок и предприимчив. Это видно из сделки Сидорова с Тарелкиным, когда они договариваются о "вознаграждении" Варравина. Сидоров с таким умением ведет дело, что приводит в восторг самого Тарелкина, который говорит: "Друг друга мы отроду не видали, а как на клавикордах сыграли". Ловкость Сидорова в этой сцене вызывает у Тарелкина чувство почета к нему: "О-о-о, это птица широкого полета".

Собирательный образ умного и предприимчивого русского крестьянина, способного справиться со всеми препятствиями в самых трудных обстоятельствах, противопоставлен дворянину Муромскому, который не в силах противостоять горькой жизненной правде.

В "Деле" мы видим Атуеву уже не такой, какой мы ее видели в "Свадьбе Кречинского". Если в первой части трилогии она играла самостоятельную роль, то в "Деле" роль Атуевой сводится к роли повествовательницы. В первом действии драматург пользуется

ролью Атуевой для разворота действия и для введения зрителя в заколдованный круг происходящих событий. Как член семьи Муромского она является, как бы, связующим звеном семьи с внешним миром, что дает ей возможность сообщать зрителю о посредниках между Муромским и судебными властями и знакомить зрителя с другими действующими лицами пьесы еще перед их появлением на сцене, а суждения Атуевой о них дают возможность раскрыть ее взгляды на людей и на происходящие события.

Хотя в драме "Дело" симпатии автора явно на стороне положительных героев, суть всей пьесы заключена не в них или их действиях, а именно в характерах и действиях отрицательных героев, противопоставленных положительным. Образ, судьбы и действия положительных персонажей трагедии служат Сухово-Кобылину своеобразным контрастным фоном, благодаря которому драматургу удалось вылепить фигуры отрицательных героев--чиновников до того пластично, что зрителю они кажутся конкретными до осязаемости. Каждое из этих действующих лиц наделено внешностью, которая легко и на долго запоминается, каждое из них наделено индивидуализированной психикой, говором, интонациями и повадками, но вместе с тем они объединены одними пороками.

На первый взгляд департамент, во главе которого стоит генерал Варравин имеет очень мирный и благообразный вид--чиновники занимаются своими обыденными делами, "мурлыкают" напевы из модных опер и даже рассуждают о достоинствах итальянских певцов. Но это невинное обличие только маска, под которой скрываются чиновничья жажда наживы, взаимные зависть и ненависть, грязь и звериная злоба. Все чиновники похожи на пресмыкающихся или на пауков

в банке, готовых пожрать друг друга.

Среди "Сил" центральное место занимает Варравин--"Правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства", которого "природа одарила кувшинным рылом. Судьба выкормила ржаными хлебом...". В развитии действия он предстает, как крупный хищник, которого боятся, окружающие его, мелкие. Он хитер, лицемерен, ироничен, насмешлив, неумолим, твердой и сильной воли человек с дьявольским умом. Каким образом он добился занимаемого им положения и стал волком мы узнаем из его рассказа Тарелкину, в пятом явлении четвертого действия. Он медленно поднимался по иерархической лестнице и достиг генеральского чина. Под руководством Антона Трофимовича Крека, который взял его на службу "голового", Варравин прошел через все "огни и воды" канцелярской машины судопроизводства. Крек стал для него идеалом житейской мудрости. Варравин ни в чем не уступает своему наставнику и, во многом, даже превосходит его. Он изверг и кровосос, но его зверство приобрело более утонченный, изощренно-садистический характер--он грабит с вежливостью. В пятом явлении второго действия Варравин поучает своего сообщника во всех делах Тарелкина:

"Деньги чтоб силой в карман лезли...Нет, дружище, без работы не придут...Состояние?! А что, вы как думаете,--оно мне даром пришло--а? Потом да кровью пришло оно мне! Голового взял меня Антон Трофимыч Крек, да и мял...Испил я из рук его чашу горечи: все терпел...в чулане жил, трубку набивал, бегал и в лавочку--да! А как повесил он мне на шею Анну, так с каждого получения четыре пая положит..."<sup>26</sup>

В сценах с Муромским Варравин с непостижимым цинизмом



издевается над своей жертвой. Прикидываясь преданным служителем правосудия и озабоченным страданиями "угнетенных собратьев" он нагло лжет, впадает в фальшивый задумчивый тон и опутывает несчастного Муромского своей сетью, издевается над стариком, "ища истины" вокруг себя. Далее, в развитии действия пьесы, Варравин показывает свою находчивость перед князем, ловко фабрикуя версию о безумии Муромского. Именно в сценах с князем и министром раскрывается вся трусость и пресмыкательство Варравина перед высокопоставленными лицами. Но несмотря на эти черты Варравин способен играть всеми--и своим начальством, и своими подчиненными, и своими просителями, которые приходят к нему по личным делам. Эта игра ему вполне удастся, т.к. он может, в зависимости от обстоятельств, показать себя в меру образованным, почтительным, приветливым, правдивым и лживым. При встрече с просителем Муромским Варравин проявляет все эти черты своего характера--он играет с ним, как кошка с мышкой.

Варравин мечтает о высших жизненных благах--о сахарном заводе и о "почетном звании" помещика, но для этого ему необходимы деньги. Он хочет разбогатеть и поэтому он беспощадно грабит всех--запутавшегося, в искусно расставленные им сети, Муромского и даже своих соучастников по организации грабительской взятки.

Оригинальнейшим типом сатирической драмы "Дело" является Кандид Кастрович Тарелкин, которого Сухово-Кобылин определяет в категорию "Сил".

Тарелкин--тип дегенерирующего чиновника, которого Нелькин определяет словами "сам он бумага, лоб у него картонный,

мозг у него из папье маше--какой это человек". Влада жалкое существование мелкого пресмыкающегося в мире чиновничества, где "гадов несть числа", он мечтает о выгодном месте, где он мог бы "с мертвого драть шкуру". Несмотря на то, что Тарелкин вместе с Варравиним грабит "частных лиц", которых он считает нулем, он вынужден вымаливать у Варравина жалкие подачки и думать о том, как ему расплатиться, с преследующими его и плюющими ему в лицо, кредиторами. Гонимый ими Тарелкин прячет лицо в воротник и старается скрыться от них неузнанным. Тарелкин завидует уму, изобретательности и размаху Варравина, вместе с которым он задумывает и ведет "дела". Но сам Тарелкин не уступает Варравину--хоть он и трус, но он способен проявить свою инициативу и изобретательность в денежном вымогательстве, чем восхищает даже самого Варравина. Аморальность и бесстыдство на пути стяжательства приводят Тарелкина к пошлой мысли--пригласить врачебную управу для освидетельствования Лидочки Муромской и обвинить ее в том, что результатом ее связи с Кречинским был ребенок. Эта наглая и гадкая изобретательность Тарелкина дает Варравину в руки крупный козырь против Муромского. Варравин умен и силен, а потому страшен. Тарелкин глуп и труслив и поэтому гадок. В руках Варравина Тарелкин способный и опытный посредник во всех задуманных "делах" и специалист подстраивать капканы и заманивать в них заранее намеченных жертв, за что он надеется получить от своего начальника крупное вознаграждение. Но Варравин обманывает его, отделавшись мелкой подачкой. Под влиянием неудач Тарелкин предается мечтам о том, как бы он грабил налево и направо, если бы ему удалось выбраться из этой среды, в которой он находится.

В заключительной части "Дела", которая является одновременно прологом к третьей части трилогии, Сухово-Кобылин полностью открывает завершительную черту характера Тарелкина -- безграничную подлость. Подлость Тарелкина заключается в том, что для него вся суть неправды и несправедливости заключается в том, что Варравин не хочет разделить с ним украденные у Муромского деньги. Эта завершительная черта характера Тарелкина станет двигателем в развитии действия третьей части трилогии -- комедии-фарса "Смерть Тарелкина".

Среди второстепенных действующих лиц "Дела" особенно выделяется образ экзекутора Живца.

Живец -- это один из самых ревностных и усердствующих чиновников--ехидная, злобная и пакостная личность. У Живца особый нюх на любую гнусность. Чтобы угодить начальству он сразу "догадывается", что от умирающего Муромского пахнет "спиритуозностью". Раболепство уживается в нем с чрезвычайно наглым хищничеством. При "дележе" украденных у Муромского денег он визжит на своего начальника Варравина и, вырвав из его рук пук ассигнаций, снова сгибается раболепски перед ним в "три погибели" и чуть ли не облизывает руку своего хозяина. Вся сила Живца в его жадности. Его бешеная ненасытность придает ему отвагу, решительность и самозабвенную смелость. В сцене "дележа" денег мы видим, как он с отчаянной отвагой схватывается с самим Варравинным и побеждает его в этой знаменательной схватке. Варравин вынужден примириться и признать свое бессилие перед Живцом.

Характеристики "Подчиненностей" Сухово-Кобылин дает в перечне действующих лиц довольно скупое. Чиновников, исполняющих сходные канцелярские функции в "Деле", драматург наделяет созвучными фамилиями: Ибисов--Чибисов, Герц--Шмерц--Шерц. Фамилией Омега /последняя буква греческого алфавита/ Сухово-Кобылин подчеркивает незначимость этого чиновника. Недостаточно усердно выполняющий свои служебные обязанности Омега, добродушен и честен, но он не может влиять на дела просителей и, может быть, поэтому находится на самой низкой ступени служебной лестницы.

Из всех "Подчиненностей" больше всего выделяется образ чиновника Касьяна Касьяновича Шило. Сухово-Кобылин рисует этого чиновника, как протестанта-карбонария, на которого Тарелкин доносит Варравину, как на революционера и мятежника, которого необходимо удалить со службы. Шило наделен положительными чертами. В его общении с чиновниками и просителями открывается его доброе сердце, честность и честь, любовь к жизни и ненависть ко всему происходящему. Шило критически мыслящая личность и, несмотря на тяжелый и тернистый путь, по которому следует этот разночинец, он все же не сойдет с него.

Этой эпизодической фигурой Сухово-Кобылин отразил назревающий протест в недрах чиновничьего мира.

Несомненно пьеса "Дело" глубоко драматическое произведение, драматизм которого основан на том, что бюрократическая машина подчиняет себе судьбы живых людей, а фарс чиновничьего государственного управления влечет за собой трагедию невинных

человеческих личностей.

В своем предисловии "К публике", предпосылаемом драме "Дело", Сухово-Кобылин заявляет, что его пьеса "есть в полной действительности сущее, из самой реальнейшей жизни, с кровью вырванное дело...но если бы кто-либо из уважаемых мною личностей усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий, то я объявлю, что я имею под рукою факты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неверие, что я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел".<sup>27</sup> По содержанию приведенной выдержки из предисловия к "Делу" можно сделать одно заключение, что биографичность этой пьесы, которую автор выстрадал на основе личного горького опыта, неоспорима. Во время длительного судебного процесса по делу убийства Луизы Симон-Деманш Сухово-Кобылин имел возможность ознакомиться до деталей со всеми ступенями судопроизводственного и полицейского аппарата старой дореформенной России — от полицейского участка и до самого Сената, в "апартаментах" и канцеляриях которых ему приходилось иметь дело с сановными лицами и всякого рода чиновниками, действия и образы которых повлияли на создание сюжета "Дела" и героев этой драмы. Многие сцены из виденного и пережитого драматургом были воспроизведены с гротескным преувеличением в этой пьесе. В "Деле" Сухово-Кобылин мастерски сумел отразить борьбу общественных отношений дореформенной России, когда чиновничество играло в ней первенствующую роль, посредством разделения действующих лиц на обособленные группы. Этот период, вся суть которого запечатлена драматургом в "Деле", охарактеризован им в одной из его дневниковых записей: "Общий характер этого периода, то есть

начала царствования Александра Николаевича, состоит в том, что нудуги и язвы России прошли в общее сознание...факты страшного воровства, мошенничества и кражи".<sup>28</sup> Борьбу, брожение, противоречия и поворотные пункты в отношениях и судьбах личностей разных сословий в этот период и его исторические явления Сухово-Кобылин смог воплотить в драматургической форме, создав драму "Дело".

Несомненно пьеса "Дело" глубоко драматическое произведение, драматизм которого основан на том, что бюрократическая машина подчиняет себе судьбы живых людей, а фарс чиновничьего государственного управления влечет за собой трагедию невинных человеческих личностей.

Употребляя сатиру, как оружие протеста, Сухово-Кобылин обличает чиновничество и с помощью гениальных сатирических и гротескных сцен, показывает всю нелепость и жестокость бюрократической машины. Именно в "Деле", несмотря на его трагедийный характер, гротеск Сухово-Кобылина получает сильнейшее развитие. Сцена когда чиновники с кипами бумаг окружают Варравина, под которыми он исчезает с криком: "Вы моей смерти хотите",--гротеск комически отражающий в себе давление бюрократической машины. Князь рассказывающий по "апартаментам" учреждения и пьющий содовую воду для успокоения и очищения желудка после проведенной ночи в одном из клубов; преследование Тарелкина кредиторами и его плаксивая жалоба на существующие условия жизни--в первом случае грубый фарс и гротеск, подчеркивающие трагическое положение Муромского, пришедшего просить князя о рассмотрении дела Лидочки,-- во втором случае, пользуясь гротеском, автор показывает

трагичность судьбы чиновника. Пьеса "Дело" насыщена такими гротескными сценами. Но самый, может быть, гиперболизированный пример гротеска мы видим в седьмом явлении пятого действия в сцене "дележа" денег, которая разыгрывается между Варравинным и Живцом, когда они вырывают друг у друга пачки крупных денежных ассигнаций, принадлежащих, лежащему тут же в предсмертном обмороке, Муромскому. В этой знаменательной сцене Сухово-Кобылиным показаны трагедия Муромского и хищническая суть чиновного мира.

В "Деле", оттеняя и выделяя трагическое посредством комедии и сатиры переходящими в гротеск, Сухово-Кобылин мастерски изобразил не только окружающую жизнь, но и выразил свое мироощущение.

Хотя драматические ситуации пьесы часто очень сильно напряжены и конец пьесы трагичен, тем не менее драматург, с четкой последовательностью и настойчивостью, проводит сквозь всю пьесу сатирическое осмеяние чиновничества. Смех автора едкий, издевательский и уничтожающий, грозно обличает существующий произвол под сенью государственных законов.

Сатирическая драма "Дело" была настолько сильной и едкой критикой на русское судопроизводство, направленной "не в бровь, а в глаз" власти имущим, что цензура вынуждена была наложить на нее запрет. И только тогда, когда Сухово-Кобылин переделал ее до такой степени, что она потеряла почти всю свою сочность, из-за чего драматург вынужден был переменить название пьесы "Дело" на "Отжитое время", цензура дала разрешение на постановку этой пьесы.

## СНОСКИ

- <sup>1</sup> К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 140
- <sup>2</sup> там-же.
- <sup>3</sup> там-же.
- <sup>4</sup> там-же, стр. 141.
- <sup>5</sup> там-же.
- <sup>6</sup> там-же, стр. 142.
- <sup>7</sup> там-же, стр. 144.
- <sup>8</sup> там-же, стр. 146-147.
- <sup>9</sup> там-же, стр. 149-150.
- <sup>10</sup> там-же, стр. 150-151.
- <sup>11</sup> А.В. Сухово-Кобылин, "Дело" (Москва: изд. "Искусство", 1966), д. 1-е. явл. 1-е. 154-155.
- <sup>12</sup> там-же, д. 2-е. явл. 6-е. 199.
- <sup>13</sup> там-же.
- <sup>14</sup> там-же.
- <sup>15</sup> там-же.
- <sup>16</sup> там-же, д. 3-е. явл. 9-е. 223.
- <sup>17</sup> там-же, д. 1-е. явл. 3-е. 165.
- <sup>18</sup> там-же.
- <sup>19</sup> там-же, д. 3-е. явл. 1-е. 207.
- <sup>20</sup> там-же, д. 3-е. явл. 2-е. 208-209.
- <sup>21</sup> там-же, д. 1-е. явл. 3-е. 165.
- <sup>22</sup> там-же, д. 1-е. явл. 1-е. 152.
- <sup>23</sup> там-же, д. 4-е. явл. 3-е. 245.
- <sup>24</sup> там-же, д. 1-е. явл. 5-е. 172-173.



25 там-же, 169-170.

26 там-же, д. 2-е. явл. 5-е. 192-193.

27 там-же, 147.

28 Исидор Клейнер, Судьба Сухово-Кобылина (Москва: изд. "Наука", 1969), стр. 57.

## ГЛАВА 4

### КОМЕДИЯ-ФАРС "СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА"

17 сентября 1857 года, в день своего сорокалетия, подводя предварительные итоги работы над пьесой "Дело", Сухово-Кобылин записал в своем дневнике: "Завязалась мысль новой маленькой пьески "Хлестаков, или Долги",--а уже в октябре того же года автор замечает,--"Написал две сцены из Хлестакова, принялся за "Лидочку".<sup>1</sup> По этим дневниковым записям видно, что драматург работает одновременно над двумя произведениями. "Хлестакову", в это время, Сухово-Кобылин уделяет мало времени и работает над ним очень редко и только урывками, так как основные усилия автора направлены на работу над "Лидочкой" /"Дело"/. И только в 1861 году, во время пребывания комедиографа во Франции в Гайросе, когда "Дело" в основном было закончено, Сухово-Кобылин начинает упорно трудиться над "Смертью Тарелкина".

С осени 1857 года и до весны 1869 года драматург менял несколько раз название пьесы,--"Хлестаков, или Долги", "Великий день", "Расплюевская механика", "Проделки Тарелкина",--и только в 1869 году определилось окончательное заглавие комедии "Смерть Тарелкина".

Работа над новым произведением шла очень медленно и с перерывами. Под датой 22 августа 1862 года Сухово-Кобылин, подводя первые итоги работы над третьей частью трилогии, записывает в своем дневнике:

"Скучно и грустно. Занимался пьесой. Приехал Карцев. Я ему рассказывал содержание третьей

пьесы--очень смеялись. Думаю, она удастся. Вот что теперь написано: начало первой сцены-- сцена складчины. Элементы речи Тарелкина, сцена Тарелкина и Расплюева--явление Расплюева--2-й акт. Следствие, из конца несколько сцен с Охом".<sup>2</sup>

В ноябре того-же года драматург сообщает, что писал: "Проделки Тарелкина"--усиление и отделка сцен Расплюева, гостей и Тарелкина".<sup>3</sup> После этой дневниковой записи Сухово-Кобылин, повидимому, прерывает работу над пьесой, т.к. в дневниках его записи о ней отсутствуют. Только в конце 1864 года вновь начинают появляться заметки об обращении автора к рукописи "Смерть Тарелкина", но они, вплоть до осени 1868 года, носят случайный эпизодический характер и очень редко отмечаются в дневнике драматурга. В ноябре 1868 года Сухово-Кобылин заносит на страницы дневника следующее:

"...явился Оболенский. Я ему прочел весь третий акт. Озаглавил пьесу 'Расплюевская механика'. Таким образом будет так:

|                       |         |            |
|-----------------------|---------|------------|
| Свадьба Кречинского   | комедия | 3 действия |
| Дело                  | драма   | 5 действий |
| Расплюевская механика | комедия | 3 действия |

3 пьесы /с 52 по 68-й/ 11 действий".<sup>4</sup>

В момент этой записи последняя пьеса еще не была закончена и Сухово-Кобылин работает над ее отделкой до марта 1869 года. 9 марта, когда пьеса была уже сдана для типографского набора, драматург "набрел на мысль последнего монолога Копылова об управляющем имением",<sup>5</sup> который он включил в комедию в последнюю минуту. Таким образом работа драматурга над третьей частью трилогии продолжалась около двенадцати лет.

В марте 1869 года Сухово-Кобылин издает одной книгой драматическую трилогию под названием "Картины прошедшего",-- с подзаголовком "писал с натуры",--в которую комедия-шутка "Смерть Тарелкина" вошла, как третья и последняя часть трилогии. Пьесу эту постигла почти такая же участь, как и пьесу "Дело", с той только разницей, что "Смерть Тарелкина" запрещалась для постановки на сцене более тридцати лет.

Сколько силы и энергии, в течение тридцатилетнего запрета пьесы, потратил Сухово-Кобылин в борьбе с органами печати за разрешение для постановки "Смерти Тарелкина" свидетельствуют его дневниковые записи и сохранившиеся письма к друзьям и знакомым. В одном из писем комедиограф выражает свое состояние:

"Каждая из моих пьес есть процесс, который я должен выразить против цензуры и прессы, всякими принудительными подходами".<sup>6</sup>

В письме к своей сестре Е.В. Петрово-Соловово датированном 2 февраля 1892 года, Сухово-Кобылин пишет:

"Третью пьесу Феоктистов не пропускает... Я ее изменил, исправил, сделал новый конец по указанию цензуры, но ничего не помогло. Это так мне было прискорбно, что я почти заболел. Вот уже двадцать с лишним лет, как она запрещена. И представь себе--ровно ничего противуцензурного нет".<sup>7</sup>

Как видно из приведенной выше цитаты, все старания драматурга видоизменить пьесу, даже согласно указаниям цензоров, для того, чтобы она могла увидеть сцену, не увенчалась успехом. В 1892 году в одном из писем к своему другу Сухово-Кобылин писал о положении своих дел:

"...Управление печатью касательно моей третьей пьесы сообщило мне жестокосердое veto Мин. Внут-х Дел. Какая судьба, прожить 75 лет--и не мочь провести на сцену трех пьес..."<sup>8</sup>

Над переработкой третьей и последней пьесы трилогии Сухово-Кобылину пришлось трудиться до последних лет своей жизни, т.к. драматург все старался приблизить эту сатиру на полицейские нравы к цензурно допустимой редакции. 23 марта 1892 года Сухово-Кобылин пишет письмо В.Н. Давыдову и сообщает, что он изменил конец "Смерти Тарелкина", "чтобы выпустить допрос Тарелкина, который особенно возмущает цензуру... Мне кажется, что последняя сцена Оха с доктором достаточно вознаграждает это ощущение допроса и даже лучше, окончательно заканчивает всю Трилогию, видеть которую всю на сцене есть мое предсмертное желание".<sup>9</sup> Но драматургу пришлось прожить еще восемь лет до момента, когда осенью 1900 года вариант "Смерти Тарелкина", озаглавленный "Веселые расплюевские дни", впервые увидел огни рампы. Пьеса настолько была искажена цензурой, что потеряла свою сочность и остроту и не произвела на зрителя надлежащего впечатления. Сокращение первоначального текста "Смерти Тарелкина" было сделано с целью ослабления главной и основной темы пьесы--сатиры на полицию. При этом больше всего пострадала роль Тарелкина.

Сухово-Кобылин был единственным русским писателем, вознамерившимся впервые в истории русской драматургической литературы, высмеять со сцены театра полицию как государственное учреждение. Если "Дело" разоблачало гнусные судебные порядки, то "Смерть Тарелкина" является смелым и едким памфлетом на полицейский произвол--и если в "Деле" на первый план был выдвинут драматургом

конфликт между представителями государственной бюрократии и ее жертвами, то в "Смерти Тарелкина" изображены противоречия, возникнувшие в гуще полицейской бюрократии, после уничтожения жертвы -- смерти Муромского.

По дневниковым записям Сухово-Кобылина, относящимся к работе над "Смертью Тарелкина", видно, что, в основном, метод драматурга не изменился и остался прежним. Отталкиваясь от основного замысла он писал отдельно различные сцены пьесы, набрасывал "элементы речи" действующих лиц, затем все написанное соединял в акты и, когда у него зарождались новые идеи он уклонялся от основного плана, отделял роли, вставлял новые монологи и сцены, а иногда переделывал и отработывал отдельно целые акты.

Интересно то, что в третьей части трилогии нет положительных героев и Сухово-Кобылин не делит героев пьесы на "людей" и "не людей", как он это делал в "Деле". В "Смерти Тарелкина" все герои равны, но не своей человечностью, а гнусной бесчеловечностью, которая доходит у некоторых персонажей пьесы до фантастических размеров. Даже Тарелкин заключает, что "людей нет-все демоны".

В "Смерти Тарелкина" драматург, вооружившись смелой, едкой и гневной сатирой, указывает на отвратительные методы расследования уголовных дел--открывая нам полицейские застенки и показывая пытки жертв, Сухово-Кобылин беспощадно разоблачает и обличает произвол представителей власти--полиции, но не индивидуально, а как целый государственный институт.

В предпосылаемом "Смерти Тарелкина" обращении "К читателю" Сухово-Кобылин говорит, что пьеса имеет "...своим Мотивом последний Монолог Тарелкина в Дrame Дело...". Завершая своим монологом

последний акт "Дела", Тарелкин, после неудавшейся попытки получить с Варравина свой пай, от украденных Варравиним у Муромского денег, приходит в отчаяние, называет себя дураком, ослиной мордой, чучелом, полишинелем и говорит:

"...Ну пойдем...пойдем опять по миру, голым шитые мишурой крытые, отхватывать наш чиновничий пяс...Мечтал вот тут хоть копейку сухую заручить на черный день--нет! нет и нет!! говорит судьба. Зачем ты, судьба, держишь меня на цепи, как паршивую собаку? Зачем круг меня ставишь сласти да кушанья, а меня моришь голодом да холодом? Зачем под носом тащишь в чужой карман деньги, сытость, богатство? Проклята будь ты, судьба, в делах твоих! Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнетет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного! Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой да, надевши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чертов сын".<sup>10</sup>

В начале монолога Тарелкин жалуется на свою судьбу, а потом вдруг неожиданно с горечью проклиная ее и с гневом начинает обвинять и разоблачать всех сильных, сытых и богатых. В этом своеобразном монологе находится именно тот мотив, который проходит сквозь всю пьесу "Смерть Тарелкина", где "особого рода гадина"--озлобленный до крайности Тарелкин выполняет функции главного разоблачителя-предателя--мести ради.

Темой комедии "Смерть Тарелкина" является знакомая уже нам по предыдущим пьесам, страшная власть денег, личные отношения людей в зависимости от нее, из которых одни являются должниками, другие кредиторами и в связи с этим показаны автором, как сборище крупных и мелких хищников, пожирающих беспощадно друг друга,--сильные слабых,--в этой своеобразной борьбе за

существование.

В центре всей композиции пьесы--мертвая схватка двух чиновников судопроизводства Варравина и Тарелкина, за обладание, нечестно приобретенной, крупной суммой денег. В этой отчаянной борьбе Варравин побеждает просчитавшегося Тарелкина.

Подавленный нуждой, истерзанный кредиторами и вогнанный начальством в гроб Тарелкин, решает избавиться от преследований, страданий и долгов. Он решает "умереть", но не обычной смертью, а:

"...Наперекор закону и природе; умру так, как никто не умирал!...Что такое смерть? Конец страданиям, ну и моим страданиям конец!...Что такое смерть? Конец всех счетов! И я кончил свои счета, сольдировал долги, квит с покровителями свободен от друзей!...".<sup>11</sup>

Поводом к необычайному плану избавления от всех преследований послужил Тарелкину случай. Живущий по соседству с Тарелкиным, отставной надворный советник Сила Силич Копылов умер. Тарелкин, получив документ подтверждающий смерть Копылова, решает спрятать бумагу, фактивно умереть как Тарелкин и жить дальше, изменив внешность, под видом и фамилией Копылова. Для этого он, на глазах у публики, переодевается в одежду умершего Копылова, вынимает вставные зубы, надевает парик и бакенбарды и, обращаясь к зрителю, представляется как отставной надворный советник Сила Силич Копылов, не имеющий ни родни, ни детей, холостяк:

"...Родни нет, детей нет; семейства не имею; никому не должен--никого знать не хочу; сам себе господин! О вы, простите вы все!...



Прощайте рыкающие звери начальники,--прощайте Иуды товарищи!...Приятели мои ямокопатели, предатели--прощайте! Нет более Тарелкина.-- Другая дорога жизни, другие желания, другой мир, другое небо!!...".<sup>12</sup>

Тарелкин ставит перед собой дьявольскую задачу. Он должен устроить "...собственную официальную несомненную смерть...". С этой целью он снаряжает куклу из ваты, одевает ее в свой мундир и, для отвода любопытных глаз и большей правдивости, приказывает своей служанке Мавруше положить в гроб протухшей рыбы, чтобы "умерший", "разлагаясь" вонял.

В третьем явлении первого действия мы узнаем, из монолога Тарелкина-Копылова, о его плане отомстить Варравину, для чего Тарелкин украл у своего начальника интимную и компрометирующую переписку и путем шантажа надеется вымануть у Варравина деньги:

"...вся варравинская интимнейшая переписка вот здесь /указывает/, у меня под скртуком!! Он уже ее схватился, ищет и на меня злится! Следовательно при первой вести явится сюда во всей ярости и будет спешить похоронами, чтобы тотчас обыскать мою квартиру--ха, ха, ха!...А-а-а-а! Это ты разбойник вогнал меня живого в гроб! ты уморил меня голодом...Нет тебе пощады...Мы бьемся по смерть. Ценою собственной твоей крови, выкупишь ты эти письма. Или нет! Ценою твоих денег, ворованных денег; денег, которые дороже тебе детей, жены, самого себя. Деньги эти я тихонько, усладительно, рубль за рублем, куш за кушем потяну из тебя с страшными болями; а сам помещусь в безопасном месте и смеяться буду--и сладко буду смеяться, как ты будешь корчиться и корчиться от этих болей. Боже! Какая есть бесконечная сладость в мести...".<sup>13</sup>

Далее приходят, приглашенные на "похороны", бывшие сослуживцы Тарелкина во главе с Варравиним, по приглашению которого устраивается "складчина" на устройство "похорон" умершего. Варравин

старается найти письма украденные Тарелкиным. Приходят "Органы порядка"--квартирный надзиратель Расплюев со своими мушкетерами Шаталой и Качалой. Перед выносом гроба мушкетерами Тарелкин-Копылов произносит напутственную речь над своим же гробом, которая является открытым вызовом Варравину на смертный бой.

В заключительной сцене первого действия Тарелкин--Копылов, в разговоре с Расплюевым, утверждает, что "мертвые не умирают" и оба они приходят к заключению, что человеческая "добродетель в свете не вознаграждается", т.к. у людей волчий сердца. В заключение Тарелкин-Копылов приглашает Расплюева зайти после похорон на поминки и закусить.

Во втором акте "Смерти Тарелкина" действие развивается стремительнее. Если в первом акте все прошло благополучно для Тарелкина, то здесь, на пути его к победе, вырастает целый ряд преград. Появляется любовница Копылова прачка Людмила Брандахлыстова с детьми, о которых Тарелкин ничего не знал. От такого неожиданного оборота дел он приходит в отчаяние и выгоняет "гадную бабу" вон. Обиженная протомоя решает подать жалобу на Тарелкина-Копылова частному приставу.

После ухода прачки появляется целая "сфора" кредиторов за долгами Тарелкина, а с ними Варравин переодетый в капитана Полутатарина. Варравин-Полутатарин приходит с целью разоблачения Тарелкина-Копылова. Он искусно ведет, в присутствии Расплюева, разговор с Тарелкиным, в котором, посредством ложного наговора на "умершего" Тарелкина, вызывает его на опрометчивые высказывания в защиту "умершего". Тарелкин попадает на удочку Варравина. Во время разговора Варравин-Полутатарин обхаживает

комнату Тарелкина и находит его парик и вставные зубы, после чего он дает читать Расплюеву бумагу подтверждающую смерть и погребение умершего в Шлиссельбурге Копылова.

Ввиду того что, по официальным документам, Копылов и Тарелкин умерли и погребены, Варравину удастся убедить Расплюева в том, что они имеют дело с, питающимся человеческой кровью, упырем.

В конце седьмого явления второго действия, под пытками Расплюева и Качалы, Тарелкин-Копылов признается, что он--Тарелкин. Качала и Шатала уводят связанного Тарелкина в участок.

В третьем действии, пытаемый в участке следкой и страдающий от жажды, Тарелкин окончательно признается в подлоге и отдает Варравину украденные у него компрометирующие письма, взамен чего получает формуляр Копылова и свободу.

Пьеса кончается тем, что Тарелкин опять, на глазах у публики, преображается в Копылова и, выйдя на авансцену, предлагает публике свои услуги в качестве опытного в разных делах управляющего имением. После своего монолога Тарелкин-Копылов убегает со сцены. Варравин, в догонку ему, кричит и советует идти в самое пекло, куда его безоговорочно примут на службу.

Сюжет комедии основан на абсурдной логике формально-бюрократического мира, описываемого Сухово-Кобылиным, где вместо людей фигурируют официальные бумаги, а вместо жизни--канцелярское ее изложение и сухие схоластические законы, ибо людей и реальной жизни нет. Так как Тарелкин поменял свои документы на документы Копылова, а тело Тарелкина,--в действительности чучело в гробу,--зарыто законным образом в землю, то в смерти его не

может быть никакого сомнения. Но тут приходит документ об официальном погребении Копылова, в результате чего бумага предъявляемая Тарелкиным оказывается "видом умершим", иными словами--сам Тарелкин уже не человек, а вид умерший. Отсюда и фантастический вывод о "беспаспортном вурдалаке".

Вся пьеса "Смерть Тарелкина" построена Сухово-Кобылиным на реалистичных, ясных, рациональных и очень активных сатирических гиперболах. В этих смелых, острых и дерзких, со стороны драматурга, преувеличениях заключается весь смысл пьесы, в которой гротеск и фантастика подчеркивают, с одной стороны--безумный, фантастический характер законов жизни государственных учреждений, с другой--являются выражением мысли писателя о бесчеловечности чиновников, которые, сося кровь из живых людей, превращаются в настоящих призраков-упырей, орудующих целой шайкой в чиновничьей и полицейской среде. Даже сам сюжет пьесы является острой гиперболой, так как герой ее приходит к фантастическому заключению, что только одна смерть может избавить его от долгов и преследований.

Тарелкин подобно хамелеону меняет свою шкуру, превращается в Копылова, объявляет себя мертвым и сам, стоя над своим гробом, произносит себе самому напутственную речь. Эта речь, по силе сатирического осмеяния и сарказма, является манифестом гнева автора против всей системы породившей Тарелкина и против всего лицемерного, лживого и злодейского сановного мира. Это преувеличение ясно и понятно, смысл его прост: автор отчетливо говорит, что ненавистное ему чиновничество,--жадное, злобное и гадкое,--по сути дела мертво, обречено на гибель; сила его и

могущество обманчивы, внешне, а под этой оболочкой пусто--смерть.

В пьесе интересно то, что умирает именно Тарелкин, зна-  
комый нам чиновник, один из героев драмы "Дело", о котором  
Нелькин говорит, что "лоб у него картонный, мозг у него из папье  
маше--какой это человек?! Это особого рода гадина...". Вот  
эту ненавистную ему гадину,--воплощение заживо мертвого и зло-  
носного чиновничества,--Сухово-Кобылин изображает куклой оберну-  
той ватой, в мундире Тарелкина, мнимого покойника, "протухшее  
тело" которого, "разлагаясь" невыносимо воняет. Характеристика  
Тарелкина, который является собирательным образом чиновничества,  
завершается словами самого Варравина:

"Самая омерзительная жаба ушла в свою нору;  
самая ядовитая и злоносная гадина оползла свой  
цикл и на указанном судьбою месте преткнулась  
и околела!...Умер!... Самая гнилая душа отлетела  
из самого протухлого тела. Как не вонять--по-  
моему, он мало воняет, надо бы больше".<sup>14</sup>

В "Смерти Тарелкина" гнев драматурга направлен не только  
на полицейское управление, но и на покорных и бессильных его  
жертв,--помещик Чванкин, протомоя Брандыхлыстова, купец Попугай-  
чиков, дворник Пахомов,--чья пассивность и покорность перед  
насилием, побоями и издевательством "власть имущих", вызывает не  
сочувствие и сожаление, а негодование и горький смех. Эта покор-  
ность, безволие, ограниченность и полное отсутствие какого-либо  
протеста со стороны страдающих от насилия бюрократии, изображены  
Сухово-Кобылиным, в каждом отдельном случае, не как трагедия  
страдающего человека, а как жуткий грубый и бессмысленный фарс  
имеющий в общественном плане, глубокий трагический смысл.

Одним из лучших образцов сатирической гиперболы является сцена складчины чиновников, сослуживцев Тарелкина. Варравин призывает собравшихся на похороны к совершению доброго дела: "Сделаем христианское дело; поможем товарищу а?". Чиновники соглашаются и Чибисов торжественно произносит: "Итак складчина! Община! Братство!". Ибисов вторит ему: "Так, так!... Доброохотна деятеля любит Бог". Другие говорят: "Прекрасно и тепло!...От общего сердца,...", С миру по нитке--бедному рубашка". Во время этих "чувствительных" высказываний все чиновники пускаются в бегство, но Варравин "припирает двери", удерживает чиновников и говорит, обращаясь к присутствующим: "Господи...мы ведь одна семья--не так ли?...Позвольте, господа, мы вот так это устроим... Ведь на доброе дело вы охотно возмете деньги у другого, то есть в чужом кармане?". На что чиновники дружно, хором отвечают: "В чужом кармане? Охотно, очень охотно". Варравин, проявляя свои организаторские способности, расставляет чиновников попарно и "нежно" велит им взять друг друга легонько за ворот и приказывает: "Теперь возьмите каждый у другого бумажник". Чиновники тащат друг у друга бумажники. Получается шум и свалка, а Варравин с восторгом наблюдает за происходящим. В этой картине он подобен дирижеру хорошо спетого чиновнического хора. Выйдя на авансцену он обращается к публике со словами: "...Эти пожертвования меня всегда сильно трогают",--и прячет собранные деньги. Далее он обращается ко всем присутствующим с благодарственным словом: "Позвольте мне сказать вам мое сердечное, задушевное спасибо. Вы сделали прекрасное дело--вы сделали доброе дело. Меньший брат умирает в нищете--и вы вдруг...Благодарю вас! Я

тронут--я плачу--плачте и вы!".<sup>15</sup> Все чиновники как по мановению дирижерской палочки "плачут" и "обнимают друг друга". Сцену складчины,--сцену всеобщего и взаимного воровства,--иначе назвать нельзя как только апофеозом воровства. Эта необычная сцена--гротеск показана автором с такой выразительностью, что зритель может сделать только один вывод--чиновник гроша не отдаст, но украдет охотно и, в силу сложившихся обстоятельств, украдет даже у самого себя /Омега/. Но этой сильно гиперболизированной гротескной сцены воровства автору мало и он усиливает ее для того, чтобы подчеркнуть сущность происходящего цепью, следующих одна за другой, комических, типа буффонады, мизансцен. Чиновник Омега оставшись без пары с тревогой обращается к нему: "Ваше превосходительство, меня некому за ворот взять!". "Ну, сами себя возьмите",--отвечает Варравин. И Омега послушно "берет сам себя за ворот" и сам у себя тащит бумажник. Но ему некого обнять и он жалуется: "Ваше превосходительство, мне некого обнять!". Варравин "утирая слезу" указывает на Маврушу, служанку Тарелкина и советует: "Ее обнимите". Омега, следуя совету Варравина, обнимает служанку, которая испугавшись кричит: "Что ты, нечестивец, бесстыдник...Что ты?! Отстань...".

Гипербола всей этой комической сцены и весела и зла. Суть ее понятна каждому, благодаря правдивости и простоте сухо-вожобылинской реалистической сатиры, с помощью которой драматург,--показывая мнимую чиновничью отзывчивость и доброту,--восстает против лицемерия, показных "братских" чувств и фальшивой задушевности, под которыми вымогатели скрывают разбой и грабеж.

Анализируя "Смерть Тарелкина" необходимо обратить внимание на, "с кровью из жизни вырванные", лично автором пережитые во время следствия по делу убийства Луизы Симон-Деманш, подлинные художественно преображенные творчеством автора, которые мы находим в пьесе и истории, и которые служат раскрытию сущности полицейских порядков поддерживаемых "держимордами" при помощи "мордобоя", факты. Об этом свидетельствует знаменитая сцена "расплюевской механики" в третьем действии комедии. Установив героев сцены допроса дворника Пахомова вдоль авансцены, считая справа налево от зрителя, в иерархическом порядке--Качала, потом Шатала за ним Пахомов, а перед ними Расплюев, усевшись на стуле, дает знак. По знаку Расплюева--Качала бьет Шаталу, Шатала--Пахомова, который вскидывается на воздух и валится на Расплюева. Все они падают один на другого и катятся по полу. Картина смешная, вызывающая у зрителя смех. Этот прием автора похож на цирковой, но он сделан им не для того, чтобы просто рассмешить публику, а для того, чтобы с помощью "расплюевской механики" показать зрителю, как подобно ей, приводится в движение, вся система власти,--сверху ~~и~~ снизу по иерархической лестнице,--и весь механизм этой власти устремлен на "частное лицо". Частный пристав Ох "привычным жестом" поднимает палку на Расплюева,--Расплюев на Качалу, Качала бьет Шаталу, удар же Шаталы приходится на несчастного дворника Пахомова. Сцена кажется абсурдной, но абсурд именно один из характернейших приемов сатиры. И Сухово-Кобылин чаще всего пользуется такими приемами в "Смерти Тарелкина". В нелепости и абсурде этих сцен показаны драматургом нелепость и абсурд приемов и обычаев полицейских. Сцена



"расплюевской механики" является как бы отражением в кривом зеркале нелепой сущности полицейских порядков того времени.

В "Смерти Тарелкина" удивительно разнообразие художественных приемов Сухово-Кобылина. В сцене допроса купца Попугайчикова Охом и Расплюевым, последний атакует купца и, хлопая грозно по столу всей пятерней, заканчивает свои тирады словами: "Да вы знаете ли, какое дело следим, а? Оборотень, вуйдалак, упырь и мцырь!!--взят!--сидит в кандалах и показывает!! /Опять хлопает./ Так что же вы тут говорите...". Попугайчиков, посмотрев искоса на Расплюева, вынимает сторублевую бумажку и подает Оху. Допрос нелеп по своему содержанию, так как следствие ни на чем не основано и топчется на месте, но тем не менее производит поразительный эффект на Попугайчикова. Подсудимый, ничего не понимает, но смиряется и дает взятку. Этой сценой драматург хотел показать, что для полиции даже внешние формы законного следствия и допроса никакого значения не имеют, ибо у полиции есть возможность идти прямо к существенной цели--вымогательству.

"Смерть Тарелкина" отличается своим жанром от других пьес Сухово-Кобылина. Эти своеобразные черты заметить очень легко. Герои пьесы переодеваются и превращаются в других действующих лиц: Тарелкин-Копылов-Тарелкин-Копылов; Варравин-капитан-Полутатарин. Действующие лица комедии поют куплеты и пляшут--Тарелкин в первом действии, Расплюев во втором. Очень часто герои "Смерти Тарелкина" обращаются с репликами и даже с монологами к зрительному залу. Само действие пьесы развивается очень быстро и стремительно и изобилует очень быстрыми, неожиданными и резкими поворотами--это характерно для водевиля. Но здесь у

Сухово-Кобылина, благодаря гиперболизированному сатирическому содержанию, этот водевиль принимает несколько другие формы и мы можем определить его как сатирический водевиль. Но острая памфлетность "Смерти Тарелкина" и гневная обличительная сила суховокобылинской сатиры изменяет шутивно-развлекательные формы и придает этому водевилю новые и неизвестные, до сих пор, формы. Водевиль обычно построен на легкости обычных любовных сюжетов, приветливости и добродушии тона и рассчитан на игривую и сердечную улыбку или радушный смех, -- чего никак нельзя сказать о "Смерти Тарелкина". В этой комедии чувствуется трагичность; веселость в ней часто сурова; смех гневен и вызывающ; в то время как водевиль обычно отличается беспечностью, легкомыслием и только иногда в нем проступает социальная тематика. Обличительная острота гипербол в "Смерти Тарелкина", разоблачающая пороки общественных устоев, не присуща обычному водевилю. В этом и своеобразии этого нового жанра сатирического водевиля созданного Сухово-Кобылиным.

Нарочитая невероятность сюжета "Смерти Тарелкина", с его переодеваниями и превращениями, пением, пляской, обращениями к публике, объединением двух лиц в одно, характеристиками действующих лиц в перечне их, предпосылаемом пьесе, описанием их фантастического одеяния, грубостью ряда сцен, как например -- Тарелкин-Копылов оказывается мужем прачки Брандахлыстовой; сцена, когда Тарелкин заставляет Маврушу набивать гроб тухлой рыбой -- все это носит характер грубого народного фарса. Поэтому "Смерть Тарелкина" и можно отнести к сатирическому фарсу.

Характер Тарелкина в третьей части трилогии не меняется, за исключением того, что он становится деятельнее, энергичнее, решительнее и что в его характере яснее выступают садистические черты, злорадство и подлость.

После смерти Копылова Тарелкин надевает на себя его личину и это позволяет ему делать то, на что он не мог бы решиться раньше из-за своей трусости. Защитная маска, под которой укрывается Тарелкин, дает ему возможность восстать против Варравина, ибо укрывшись под ней Тарелкин перестает бояться своего начальника.

Тарелкин инициативен, хитер и способен к приспособлению к быстро изменяющимся условиям современной ему действительности, но вследствие экспансивности характера, захлебывающегося в погоне за мечтой о богатстве и смакующего заранее предстоящее блаженство шантажа, -- создав план наступления, -- он упускает особенности характера своего противника Варравина. В этом большая ошибка Тарелкина. В борьбе со своим начальником он вынужден перейти с позиций атакующего на позиции обороняющегося. Более умный, более опытный, более смелый и более ловкий приспособленец Варравин обходит Тарелкина и побеждает его. Но такой как Тарелкин не пропадет. Переменив шкуру, он устроится управляющим имени какого-нибудь помещика типа Муромского, которого он сможет обойти также, как его обошел Варравин.

Образ Варравина в "Смерти Тарелкина" эволюционирован Сухово-Кобылиным только в отношениях Варравина с Тарелкиным. Во всем остальном он сохраняет черты "антихриста действительного

статского советника" из "Дела". Он остается ловким и жестоким лицемером и мастером вымогательских дел. Об его организационных способностях, как начальника, свидетельствует своеобразная "складчина" чиновников, после которой он ловко кладет собранные деньги себе в карман. Чувство хоть какой-либо нравственности для него не существует: "Что-о-о? Нравственное чувство? А что это за настойка? На каких ягодах? Деликатессы какие?", повысив голос говорит Варравин Тарелкину /2-е д., явл. 6/.

"Рыкающий" зверь, хищник-начальник Варравин выходит победителем из поединка с хищником-подчиненным Тарелкиным. Но эта победа досталась Варравину не так легко. Если в "Деле" Варравин играл Тарелкиным, как хотел, показывая свой ум и силу, -- чем подчеркивал глупость и слабость Тарелкина, -- то в "Смерти Тарелкина" он встревожен и боится грозящего ему шантажа, ибо у Тарелкина в руках сильный козырь "...букет, который самому сатане можно поднести в знак любви и уважения". Лишившись бумаг, покинутых обанкротившимся Тарелкиным, генерал Варравин стоит на краю банкротства -- он может лишиться чина, почестей и богатства. Варравин растерян -- один опрометчивый шаг может быть для него катастрофой. Страх заставляет его, в борьбе с Тарелкиным, надеть маску капитана Полутатарина. Весьма примечательно, что оба противника в отчаянной борьбе пользуются защитными масками.

В последней части трилогии образ Расплюева, который со времени "Свадьбы Кречинского" стал квартальным надзирателем, занимает очень важное место. Не случайно Сухово-Кобылин менял название пьесы именуя ее то "Расплюевской механикой", то

"Расплюевскими веселыми днями", то "Расплюевскими красными днями". Во время работы над "Смертью Тарелкина" Сухово-Кобылин старался сохранить образ Расплюева из "Свадьбы Кречинского", о чем драматург писал в своем программном письме Беляеву:

"Вопрос, -- пишет он, -- состоял в том, чтобы выставить его в этом новом и торжествующем моменте и именно так, чтобы он был хотя и торжествующая, -- но старая, русской публике известная свинья, и чтобы этот метаморфоз был логичен, то есть естественен... Далее, -- если задача моя по программе этой выполнена, -- если та расплюевская нота, которую вся Россия в Свадьбе Кречинского облюбовала, изловлена, и между Свадьбой и Днями диссонанса нет, а есть аккорд, согласие, то работа моя кончена благополучно".<sup>16</sup>

Неотъемлемую принадлежность Расплюева в "Смерти Тарелкина" составляет характерное для Расплюевщины сочетание непринужденности, естественности, искренности, низости с отсутствием каких-либо сдерживающих нравственных начал, с глубоким внутренним убеждением, что вся жизнь построена по законам порока и следовательно, порок не только законен, но и единственно возможен.

Должность квартального надзирателя, которую занимает Расплюев, мечтающий всех подвергать аресту, -- произнося знаменитые слова "Все наше! Всю Россию потребуем...", -- заключает в себе огромную силу резкого сатирического обличения, тем более, что образ Расплюева, после "Свадьбы Кречинского", приобрел общую популярность в России и стал нарицательным.

Расплюев, несмотря на скромный чин квартального, очень широко расправляет крылья. Сухово-Кобылин сумел сохранить прежние черты и свойства характера этого героя, но, при этом изменил характер его поведения. В "Смерти Тарелкина" Расплюев активнее,

энергичнее, а черты его характера выступают решительнее и наглее. Он, невероятный трус, чувствует себя храбрецом и упоен своей силой и властью, так как мундир, под которым скрывается этот трус, и принадлежность его к полиции воодушевляют его на невероятные "подвиги" и ухищрения, которыми он чуть ли не бредит. Поймав Тарелкина, он чувствует себя героем, находящимся на вершине блаженства:

"...мне честь--полиции честь--награды--кресты...  
Я Шамяля взял!!!...Кррррест мне--кррррест--георгиевский...Это мое убеждение!...".<sup>17</sup>

Захлебываясь своими выпренными чувствами Расплюев "очумел" говорит Ох и даже думает, что его подчиненный "спятил с ума".

Мечта Расплюева, "самому рассыпать других да свое неудовольствие им высказывать", которую он высказывал еще в "Свадьбе Кречинского", сбылась. Все пороки Расплюева, --жадность, трусость, подлость, обжорство и пр., --становятся на полицейской службе не пороками, а самыми высокими достоинствами. И Расплюев с рвением старается применять их на деле. Его чин дал ему возможность безнаказанно и в свое удовольствие преследовать людей: "чистить зубы", "воспрещать", "требовать цепей и кандалов", "подвергать аресту" и т.п. Расплюев усердствует, он полон перспектив, он готов "свидетельствовать" генерала /Варравина/ он расширяет перспективы:

Расплюев. Будем свидетельствовать, ха, ха, ха!...  
Все наше! Всю Россию потребуем.

Ох /весело смеется и машет руками/. Что ты, что ты!...

Расплюев. Я-а-а теперь такого мнения, что все наше

отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю,--а потому следует постановить правилом,--всякого подвергать аресту. 18

Подлец из подлецов, вышедший из подонков Расплюев, чувствует себя героем и победителем, так как в застенках, где он орудует, все можно делать с людьми очутившимися в них. Их можно избивать /дворник Пахомов/, пытать /Тарелкин/, арестовывать /Брандахлыстова/, заниматься вымогательством /купец Попугайчиков/ и пр., "...меня дрожать будут!...Раболепствовать будут!...", с восторгом орет Расплюев.

Сухово-Кобылин, создав в "Свадьбе Кречинского" такого типа, как Расплюев и определив его в "Смерти Тарелкина" на службу, выражает мысль о том, что вся Россия находится в руках этой "торжествующей свиньи", а торжеством Расплюева автор раскрывает сущность полицейской власти, которой отдана на поток вся страна.

Образ Расплюева,--мастерское драматургическое достижение Сухово-Кобылина,--отличающийся широкой социальной типичностью стал нарицательным и от него протягиваются живые нити ко многим героям произведений русской литературы, как дооктябрьского так и послеоктябрьского периодов.

В "Смерти Тарелкина" только два женских образа--служанка Тарелкина Мавруша и протомоя Людмила Брандахлыстова. Они существуют в комедии только в связи с Тарелкиным, Варравиним и Расплюевым, а поэтому они, в ходе действия всей пьесы, являются "необходимыми колесиками" в ее механизме для усиления гротескности

Сухово-Кобылин изображает их различными художественными средствами.

Эпизодические фигуры чиновников Ибисова, Чибисова и Омеги реалистичны и драматург показывает их довольно утрированно, также как и фигуры четырех кредиторов охарактеризованных довольно скупой, но гротескно, с помощью ремарк в перечне действующих лиц. Кредиторы наделены общей чертой--они потрясены смертью должника, а их индивидуальное выражено комедиографом посредством их реакции по поводу смерти Тарелкина.

Остальные эпизодические фигуры как доктор Унмеглихкейт, Качала и Шатала и др. раскрывают в своем характере то общее, что связывает их со следствием. Хотя они показаны Сухово-Кобылиным только на заднем плане, но они рельефны и составляют вместе живописную картину, помогающую драматургу усилить трагическое существо пьесы. Например, помещик Чванкин вначале чванится, храбрится, протестует, а потом становится угодливым, унижается и готов на все лишь бы вырваться из объятий полиции.

В чертах Чванкина есть некоторое сходство с Муромским. Он, подобно Муромскому, грозит принести жалобу к "подножию престола". Но времена меняются и эти угрозы больше не действуют на полицейских. В результате переживаемых испытаний Чванкин готов делать все с большим удовольствием: "Господа...мое почтение...Если вам угодно меня спросить, то я со всею готовностью..."<sup>19</sup>

Гротескная сцена допроса купца Попугайчикова и его торг по поводу взятки напоминают сцену торга между Варравиним и Муромским в "Деле", но там Муромский был более упорен, в то



время, как купец Попугайчиков покупает свободу за сто рублей.

Доктор Унмеглихкейт показан драматургом гротескно и смешно. Он лечит людей арестованных и пытаемых полицией, но в том, как он лечит власть имущим не интересно, ибо это остается на сомнительной совести самого Унмеглихкейта.

В смелых, острых и дерзких, -- со стороны Сухово-Кобылина, -- преувеличениях и гиперболах заключается весь смысл пьесы, который, автор "Смерти Тарелкина", высказал устами Нелькина в третьем явлении пятого действия драмы "Дело", когда герой произносит:

"...Месть! Великую месть всякой обиде, всякому беззаконию затаю я в сердце!... Нет не затаю -- а выскажу ее всему православному миру! -- На ее угольях накалю я клеймо и влеплю его прямо в лоб беззаконию!!...".<sup>20</sup>

"Смерть Тарелкина" именно является этим клеймом, которое Сухово-Кобылин, накаляя на "угольях" мести в течение почти двенадцати лет, влепил, облеченному в скорлупу законов, подобно кукле Тарелкина в мундире, беззаконию. Но "православному миру" не удалось высказать того что хотел автор, ибо пьеса была запрещена цензурой.

## СНОСКИ

- 1 К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 217-218.
- 2 там-же, стр. 219.
- 3 там-же.
- 4 там-же, стр. 220.
- 5 там-же, стр. 221.
- 6 Исидор Клейнер, Драматургия Сухово-Кобылина (Москва: изд. "Советский писатель", 1961), стр. 257.
- 7 там-же, стр. 258.
- 8 там-же, стр. 263.
- 9 Леонид Гроссман, Театр Сухово-Кобылина (Москва-Ленинград: изд. В.Т.О., 1940), стр. 48-49.
- 10 А.В. Сухово-Кобылин, "Дело" (Москва: изд. "Искусство", 1966), д. 5-е. явл. 11. 265-266.
- 11 А.В. Сухово-Кобылин, "Смерть Тарелкина" (Москва: изд. "Искусство", 1966), д. 1-е. явл. 1-е. 273.
- 12 там-же, стр. 274.
- 13 там-же, д. 1-е. явл. 3-е. 275.
- 14 там-же, д. 1-е. явл. 10-е. 283.
- 15 там-же, д. 1-е. явл. 7-е. 280.
- 16 Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин, стр. 260.
- 17 А.В. Сухово-Кобылин, "Смерть Тарелкина", д. 2-е. явл. 8-е. 313. [Шамиль (1798-1871) третий имам Дагестана и Чечни. Организовав горцев Кавказа, Шамиль, в течение 25 лет, вел войну против России под видом "Священной войны". В 1859 году Шамиль был взят в плен и отправлен в ссылку в Калугу. В 1870 году он был отпущен на богомолье в Мекку, где в 1871 году умер.]
- 18 там-же, д. 3-е. явл. 2-е. 325.
- 19 там-же, д. 3-е. явл. 9-е. 339.
- 20 там-же, д. 1-е. явл. 3-е. 275.

## ГЛАВА 5

### ЯЗЫК ТРИЛОГИИ

Закончив комедию-фарс "Смерть Тарелкина", Сухово-Кобылин пишет к ней примечания, в которых "находит нужным заметить следующее":

"Пьеса по своему шутивому характеру должна играть живо, весело, громко-- *avec entrain* /с увлечением/. Особливо текст должен быть выучен твердо и произносим явственно и рельефно, в противном случае при довольно сложном движении лиц на сцене слова т.е. самая суть дела, могут оставаться для зрителей неуловимыми, так что вместо действительной жизни пред ними будет совершаться известного рода суматоха".<sup>1</sup>

Вышеприведенная цитата, из примечаний автора к пьесе, свидетельствует о том, что драматург придавал огромное значение слову, посредством которого раскрывается художественный смысл произведения, т.к. с реализмом языка связано реалистическое воспроизведение "действительной жизни".

Благодаря выдающейся языковой одаренности и богатому жизненному опыту, Сухово-Кобылин смог придать текстам трех пьес своей трилогии огромную словесную яркость и энергию и выработать для своих героев речь исключительной экспрессии и характерности. Язык драматурга поражает своей меткостью, выразительностью и богатством красок. Особое ощущение слова, которым обладал автор трилогии, приобретает в устах героев выпуклость, силу и звучание в пространстве, почти осязаемое представление о нем, почти зрительное свойство: "Ведь я богат!--воскликает Тарелкин--и слово-то какое

увесистое, точно оно на вате: богат! Приятно!"<sup>2</sup> В этой реплике героя чувствуется рельефность.

У Сухово-Кобылина слово господствует над действием и подчиняет его своему строю. За словами стоит образ человека, ибо сочетание мысли, слова и жеста--своего рода сигнал, вызывающий в сознании зрителя пластический образ данной личности. Драматург мастерски разрешил проблему сценического языка и сумел придать ему максимальную четкость, гибкость, выразительность и живость. Язык его пьес не книжный, а сугубо жизненный, схваченный автором в непосредственной гуще действительности, подслушанный и усвоенный им в крепостных вотчинах, тюремных камерах, полицейских застенках,--где Сухово-Кобылину пришлось сидеть бок-о-бок "с ворами и безнравственной чернью",--в судебных и следственных канцеляриях, в московских клубах, на ипподромах, в спортивных залах, в манежах, в подмосковных усадьбах и кабинетах высокопоставленных лиц. Вращаясь в самых разнообразных социальных пластах и сталкиваясь с их представителями, Сухово-Кобылин уловил интонации и обороты речи, характерные для целых общественных групп--сановной аристократии, помещиков, мещан, купцов, игроков, дворовых, приказных и др.,--которые он вывел в своих пьесах.

Речь трилогии дана автором в живой динамике. Ее лексический и интонационный строй чутко выражает целую гамму человеческих чувств, связанных с различными душевными состояниями героев и переменами в их судьбах. Целые роли героев построены Сухово-Кобылиным на языковом начале, а образы их, как бы, сотканы из своеобразного словесного материала и держатся на характерной речевой основе, что способствует индивидуализации речи отдельных

героев.

Речь помещика Муромского изобилует набором слов и терминами помещного хозяйства, характеризующих землевладельца: "измолот", "навоз", "скотоводство", "гумно", "чернозем", "удобрение", "урожай", "недоимка", "агрономия" и пр. Слова Муромского--"заводина железноделательный"--или его заключение--"Все изобретения; теперь фабрики, машины, пароходы"--соответствуют реалистическому изображению помещика, захваченного, вследствие новых веяний эпохи, рационализаторскими идеями. Речь Муромского образна и содержательна. Будучи озадачен тем, что крестьяне не платят оброка он говорит: "Брюхо на прибыль, а оброк на убыль". Выбирая жениха для дочери, Муромский заявляет: "Кто в долгу, тот мне не зять". Атуевой, которая в своих стремлениях широко жить превышает экономические возможности семьи, Муромский делает замечание: "Широко очень живете... Не ляпнуться бы вам со всего-то маху...". Все эти формы речи очень содержательны и образны. В одном случае, с помощью поговорки, Сухово-Кобылин указывает на взаимоотношения с крестьянами, в другом он дает характер семейных отношений, возникающих на почве материальной заинтересованности сторон.

У Муромского целый словарь излюбленных терминов: "голубушка", "птичка", "кралечка", "праздношатайка", "франдыбаченье", "егозить", "стукотня" и пр., который является образной характеристикой его отношений к лицам, действиям или событиям. В первой половине драмы "Дело" строй речи Муромского, по сравнению со "Свадьбой Кречинского", резко меняется и местами похож на народный сказ:

"Господи батюшко; жил, жил;--хлопотал, трудился; все устроил; дочь вырастил; только бы мне ее, мою голубушку, озолотить да за человека выдать;--и вот налетело воронье, набежали воры, запалили дом, растащили достояние--и сижу я на пепелище, хилый, да вот уголья перебираю..." 3

Но во второй половине пьесы "Дело" язык протестующего Муромского отличается огромной энергией, эмоциональностью и даже ораторской патетикой:

"Нет, чиновник, я в сердце ранен! Дочь я свою защищаю, мою честную дочь, преданную публичному поруганию суда, так вы меня слушайте! Я не виноват, что ваше сановинское сердце любит Анну да Станислава, а детей не любит... Кровь моя говорит во мне, а кровь не спрашивает, что можно сказать и чего нельзя. Я ведь не петербургская кукла, я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я говорю,--она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте!" 4

Образ главного приказчика Муромского Ивана Сидорова характерен своим языком, в котором чувствуется поэтическая народная речь, переплетающаяся с текстом священного писания. Это заметно в его монологе, когда он рассказывает о посещении Крека:

"...Сложились мы все--кому как сила--и сирота и вдова дала--всяк дал; на, говорят, Сидорыч, иди; ищи защиту. Ну, батюшко, я вот в этот самый город и приехал; а про него уже в писании сказано: там убо море... великое и пространное--идеже гадов несть числа!...Прихожу:--живет он в палатах великих, что крыльцо, что двери--Боже мой! Принял; я поклон, говорю: ваше, мол, превосходительство защитите! А он сидит, как зверь какой, суровый да кряжистый; в разговор вошел, а очами-то так мне в пазуху и зазирает..." 5

Афоризмы Ивана Сидорова Разуваева социально остры и по-народному метки: "В лавках, сударь, не торгуют, а в присутственных местах, ничего, торгуют"; "Просители перед властью--как перед хлопкой мухи". Практическая мудрость этого старовера подчеркнута тяжеловесным, но торжественным стилем речи, напоминающей священные тексты Ветхого Завета или Апокалипсиса и речь эта звучит иногда, как проповедь, поучение или наставление: "Вавилонская любодейца от своей чаши споила вас..."; "Цимбалы да пляски--Содом и Гомор..."; "Неокентаврий владеет нами...". Этот церковно-славянский стиль речи служит иногда главной темой обличительной сатиры Сухово-Кобылина и направлен своей остротой на ненавистное автору чиновничество и для обличения существующих порядков. В этих случаях, перегруженный образами и архаизмами язык упрощается и приобретает силу и выразительность:

"...Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь! продана в судах, пропитана в кабаках и лежит она на большой степи неумитая, рогожей укрытая, с перепоя слабая".<sup>6</sup>

Рассказывая о том, как он давал взятку Креку, Иван Сидоров говорит:

"...Вышел, сударь, я--так верите ли: у меня на лбу--то пот, и по вискам--то течет, и с носу--то течет. Воздел я грешные руки: Боже мой! Зело искусил мя еси: Ваалову идолу принес я трудовой рубль, и вдовицы лепту, и сироты копейку и на коленях его молить должен: прими, мол, только, кумир позлащенный, дар мой".<sup>7</sup>

Язык Распльева эволюционирует в зависимости от тех жизненных обстоятельств и условий, в которых он находится. В "Свадьбе Кречинского" его положение, как деклассированного дворянина, подчеркнуто пестротой языка. Здесь в разговорах Распльева чувствуется смесь культурной речи с жаргонными словечками, просторечьями и, даже, библейскими метафорами. Образ этого неудачника, шулера и приживала раскрывается в характернейшей лексике сотканной из жалоб, подобострастия и юмора, потерявшего почву под ногами человека. Слугу Кречинского Федора Распльев называет "бездушником"; вместо "посадить в тюрьму" он говорит "на цепуру", вместо "взять за шиворот" -- "на буксир". Одна из лучших поговорок, которыми изобилует "Свадьба Кречинского", вложена Сухово-Кобылиным в уста Распльева: "Деловой человек -- все равно что ртуть". В "Смерти Тарелкина" низменная животная сущность этого нового полицейского громилы проявляется в его грубой и наглой речи -- торжествующе-хамской и вместе с тем угодливой холуйской: "А что тело? Навоз, потроха одни"; "Качала, Шатала! Съаркань ты мне этого зверя, съаркань!"; "Качай его злодея, да и только. Вы прикажете мне -- я заморю"; "Вот ты у меня, бычье рыло, и будешь знать, когда свидетеля резнуть..."; "Ваше превосходительство, зубами держал. Ей-Богу! Пропадай, мол, мое все; лишь бы начальство было довольным"; "Все наше! Всю Россию потребуем!". Некоторые слова в устах Распльева звучат как поговорка: "Волосы и зубы в паспорте стоят, их колом не выворотишь"; "Всему верь, ибо все возможно".

В "Деле" язык Лидочки Муромской, по сравнению с ее языком



в "Свадьбе Кречинского", изменяется и пополняется--это естественно, т.к. изменяется ее судьба и характер, а в связи с этим его тональность и образ. В начале, когда Лидочка выходит в свет, ее речь не отличается разнообразием. Но по мере того, как общение с внешним миром и события постепенно раскрывают ей глаза на окружающее, также постепенно обогащается и ее речь. В признаниях Лидочки в "Свадьбе Кречинского" звучит морально-нравственная чистота--говорить о "любви" ей, как бы, "совестно" и от этого ей "плакать хочется" и "сердце бьется", "Я не знаю, что это такое" говорит она. Ее скромность, доброта, застенчивость, сентиментальность подчеркивается словами "Я пойду в монастырь"--в сцене, когда Лидочка, плача, упрасивает Атуеву не оставлять ее одну. В драме "Дело" Лидочка показана Сухово-Кобылиным уже повзрослевшей. События, которые повлекли за собой преследование семьи Муромского, соответственно обогатили словарь Лидочки. Характер ее становится решительным и она готова противостоять любым испытаниям, что влияет на ход ее мыслей. В первом явлении четвертого действия Лидочка Муромская говорит: "...вина этой беды не во мне, не в сердце моем; а такая беда не бесчестит, книзу не гнет,--а подымает выше...и на такую гору, где уж ничье жало не язвит...". Этот усложненный ход мыслей подтверждает, произошедшие в характере Лидочки, перемены.

С большим мастерством драматург индивидуализировал речь Кречинского. Выражения употребляемые им характеризуют светского человека, щеголя, картежника и мота, авантюриста и оболъстителя. Моментами речь его звучит, как поговорка, которая, в очень сжатой

форме, дает нам представление о типических отношениях того времени: "Глупый тур вальса завязывает самое пошлейшее волокитство"; "...страсть вызывает страсть...Моя страсть, моя любовь...в испропеленной печи дров ишу". Свое мнение о браке по расчету Кречинский выражает очень метко и образно поговоркой "Если два довольно сложить вместе, в итоге нужды не выйдет". Расплюеву Кречинский заявляет: "Мели воду-то, мели: помолу не будет... У тебя во вранье всегда предел бывает...,--указывая на собственную голову, он говорит,--Мы вот еще в этом кармане ресурсы имеем". Словарь Кречинского изобилует образными выражениями, характеризующими разного рода действия, вместо "схватят" или "поймают" он говорит "сцапают"; вместо "убежать"--"улепетнуть" и т.п. Но словарь Кречинского, как профессионального картежника, не особенно богат и довольствуется только общими оборотами игровой практики: "Ты опять продулся?", "начисто обобрать". Повидимому, исходя из того, что по словарю определяется человек, его профессия, характер, положение в обществе, Сухово-Кобылин сделал это умышленно считая, что профессиональные шулера не станут щеголять в обществе признаками своего темного ремесла, поэтому он разрешил Расплюеву и Кречинскому употреблять "профессиональный" словарь только в разговорах друг с другом или в монологах наедине с собой.

Речь столичной бюрократии в лицах деятелей суда и полиции,--сенаторов, следователей, квартальных надзирателей, приставов, крупных чиновников и даже простых мушкатеров,--насыщена специфическими терминами юстиции, полицейского участка и канцелярий разных учреждений и ведомств, что очень выразительно

характеризует черствость, бессердечье, пустоту и бесчеловечность чиновного мира: "ход делопроизводства", "по фактам следствия", "уголовное совершеннолетие", "онне четырнадцать пунктов из особого мнения", "при рапорте", "заарестовать", "в секретной сидети", "вид", "документ", "главные зачинщики" и прочее.

Речь купеческого сословия передана драматургом только несколькими характерными штрихами. В речи Шебнева также как и в речи Попугайчикова слышатся угодливость и предупредительность-- "наше почтение", "сделайте милость", "сделайте одолжение, прикажите получить". Оба купца употребляют очень много уменьшительных-- "счетов", "занесем в книжечку", "расчетов",--и слов с добавкой почтительного "с" в конце слова-- "конечнос", "ничегос", "торгуемс".

Язык Атуевой разнообразен, изобилует поговорками, выражениями из бытовой речи и испестрен модными, в то время, в обществе французскими словами: "В свете все так: кто глуп, тот и добр; у кого зубов нет, тот хвостом вертит"; "намедни", "пачпорт"; "пехтурой"; "parbleu", "chamant", "комильфо", "бомонд".

Очень характерен и богат язык Федора, этого выдавшего виды слуги-- "мерекаю", "дровяник", "лодеколонь", "картежь", "нечто", и пр.

Обилие синонимов, афоризмов и поговорок свидетельствует об общем богатстве языка Сухово-Кобылина. Разносторонняя деятельность драматурга и его непосредственная связь с современной ему действительностью отражена в словарных средствах языка, которые автор использовал в трилогии. Все пьесы Сухово-Кобылина

изобилуют словами относящимися к разным отраслям человеческой деятельности:

- 1.-сельское хозяйство: "вотчина", "откупщик", "конторка", "счет", "расчет", "приказчик", "ярмарка", "замолотная", "ведомость";
- 2.-земледелие: "жатва", "механика", "машина", "жеребец", "скот", "навоз", "удобрение", "компосты", "плодопеременные севообороты";
- 3.-счетоводство: "сольдировать долги", "продажа", "торг", "счет";
- 4.-правоведение: "очная ставка", "следователь", "стряпчий", "свидетель", "следствие", "присутствие", "просьба", "показание", "закон", "судопроизводство";
- 5.-полиция: "паспорт", "излагать приметы", "рапорт", "подвергнуть аресту", "описать", "преступление", "секретная", "темная", "кандалы", "подписка о невъезде";
- 6.-церковный обиход, церковно-славянизмы, архаизмы: "Бог", "святые угодники", "царство небесное", "сотворение мира", "сатана", "ад", "грех", "владыко", "анафема", "воинство", "перст", "зело", "раба", "нечестивец", "благодетель";
- 7.-философские термины: "разум", "существенность", "советь", "чистота сознания";

Для окраски и выделения разных явлений жизни Сухово-Кобылин придает словам новые оттенки и звучание--"мундиришко", "заводишко", "игралище", "уда", "громадина",--и часто создает новые словообразования или словосочетания--"самдуришь", "подсыл", "потешел", "разлютел"; "рыкающие звери", "сокровеннейшее дно моей души", "бессмертная смерть", "меня дрожать будут".

Для описания характеристик персонажей или их отличительных черт драматург вкладывает в уста своих героев не простые слова, а неожиданные и причудливые сплетения известных слов, употребляя языковые контрасты, превосходную степень, сочетание слов из эпитетов, синонимы и др.:

"плоская наглая глιστα", "ничтожество", "падаль", "паразит", "лютейший злодей", "жесточайшее сопротивление", "злоносная гадина", "рассобачий сын", "злонамеренный" и "ослизлый пот", "бестия", "каналья", "законы новые, люди старые", "упырь"- "мцырь"- "вуйдалак"- "вудголак"- "оборотень".

Драматург употребляет в своей трилогии и другие тропы, которые помогают ему рельефнее выделить чувства героев по отношению к тем или иным событиям-- "великое тело России", "держит знамя прогресса", "рак чиновничества". Словарь героев пополнен иностранными словами, галлицизмами и искажениями слов-- последнее придает языку действующих лиц гротескность-- "эмансипация", "прогресс", "резон", "моцион", "каналья"; "шортово навоз", "это--фрей масон?", "мой не знай", "я ему микстур писуй".

Много места в произведениях Сухово-Кобылина занимает монолог, играющий во всех трех пьесах очень важную роль. С одной стороны он помогает реализовать внутреннее состояние действующего лица, с другой-- имеет экспозиционное значение, т.к. связывает данное лицо с рядом других персонажей, вовлеченных в происходящие события, в действие пьесы. Монолог Кречинского в двенадцатом явлении первого действия "Свадьбы Кречинского" раскрывает нам: план вторжения авантюриста в семью Муромского; двуличие героя; его способность проникать в индивидуальные особенности психологии каждого лица. Последнее отражается не только на его речи, но и на поступках: перед Лидочкой он влюбленный жених; перед Атуевой-- светский человек; перед Муромским-- деловой человек; перед Федором-- барин и т.д. Характерной чертой монологов многих действующих лиц трилогии является их прямое обращение в публику, что иногда похоже на беседу со зрителями. Во время этих обращений

действующее лицо вводит зрителя в курс событий или сообщает ему черты своего характера или других действующих лиц. Есть у Сухово-Кобылина и монологи-рассказы, связанные с условиями развития общества, посредством которых драматург раскрывает нам существо современного ему общества. Таким, например, является рассказ Ивана Сидорова в начале "Дела", в котором он сообщает о своем приезде в город, лет двадцать тому назад, по "правому делу" и как он попал к "капитальнойшей бестии"--Антону Трофимовичу Креку. Для такой же цели служит, в первом явлении первого действия "Дела", письмо Кречинского Муромскому, которое Нелькин читает зрителю. По существу это письмо--монолог, который Нелькин читает--произносит публике, оно завязывает действие, а содержание его является сквозным для всей пьесы, т.к. связывает действующих лиц,--Кречинский-Муромский-Лидочка-Атуева-Нелькин,--и содержит все необходимые элементы развития сюжета.

Мастерское построение диалогов, их ритм, интонация, эпитеты, символы, сравнения и наличие в них завязки диалога, развития, кульминации и вывода в окончании свидетельствуют еще раз об объеме языка драматурга, который он употребляет для изображения характеров людей из разных сфер общества, отражения совершающихся в жизни перемен и отношений и для показа, как эти люди, в ходе событий, способны приспособляться к новым условиям жизни.

Чрезвычайно важным в речах сухово-кобылинских персонажей, насыщенных целой гаммой чувств и страстей, являются знаки препинания, а в текстах--авторские ремарки. Тексты трилогии пестрят восклицательными и вопросительными знаками, точками, запятыми,

двоеточиями, точками с запятой, тире и, в особенности, многоточиями; ремарками: "вслух", "сухо", "мягче", "твердо", "резко", "с любопытством", "улыбаясь", "с иронией", "с испугом", "вздрыгнул", "нежно" и др. Они употреблены автором для более выразительной инвентаризации, интонации и реалистического одухотворения речей действующих лиц, благодаря чему пьесы Сухово-Кобылина, при такой разработке текстов, становятся похожими на своеобразные музыкальные партитуры.

Наблюдая за языком трилогии, многокрасочно расцвеченным лексиконом, характерным для каждого социального пласта общества затронутого драматургом в его "Картинах прошедшего", можно сделать только один вывод--язык Сухово-Кобылина равно как и типические образы героев представляют собой большую своеобразную ценность, не только в области изучения драматургии, но также в области изучения языка эпохи, описываемой драматургом.

## СНОСКИ

<sup>1</sup> А.В. Сухово-Кобылин, Трилогия, под ред. К. Рудницкого (Москва: изд. "Искусство", 1966), стр. 348.

<sup>2</sup> А.В. Сухово-Кобылин, "Дело" (Москва: изд. "Искусство", 1966), д. 5-е. явл. 1-е. 247.

<sup>3</sup> там-же, д. 1-е. явл. 5-е. 168.

<sup>4</sup> там-же, д. 3-е. явл. 9-е. 225.

<sup>5</sup> там-же, д. 1-е. явл. 5-е. 171.

<sup>6</sup> там-же, д. 3-е. явл. 1-е. 207.

<sup>7</sup> там-же, д. 1-е. явл. 5-е. 171-172.



## ГЛАВА 6.

### ИСТОРИЯ ПОСТАНОВОК ТРИЛОГИИ

Из трех пьес трилогии самым большим успехом и популярностью пользуется, не сходящая со сцены русских театров, с момента первых ее постановок и до наших дней, первая часть трилогии--комедия "Свадьба Кречинского". Вторая и третья части ("Дело" и "Смерть Тарелкина"), несмотря на их сценические достоинства, не были признаны широкой публикой, что, отчасти, объясняется долгим запретом их органами царской цензуры, и тем, что, для снятия запрета с пьес, по требованию цензуры, они были переделаны автором настолько, что потеряли всю свою сущность и остроту, из-за чего не могли произвести того впечатления на зрителя, которого ожидал драматург.

Важную и решающую роль в судьбе "Свадьбы Кречинского" сыграли две первые постановки пьесы: одна в московском Малом театре, вторая в Александринском театре в Петербурге.

Закончив, в основном, "Свадьбу Кречинского" в октябре 1854 года, Сухово-Кобылин старался добиться разрешения для ее постановки в Москве в Малом театре. Но вплоть до осени 1855 года, т.е. до момента снятия запрета с комедии, драматург постоянно наталкивался на всевозможные препятствия со стороны цензоров. Уже после первых спектаклей в Малом театре комедиограф записывает в своем дневнике о пережитых им неприятностях. Запись эта свидетельствует также о том, что сама комедия является сознательным выступлением автора против пороков окружающего его общества.

Сухово-Кобылин пишет, что судьба, "протаскивши по грязи", привела его "на сцену московского театра и поставила борцом прямо и торжественно супротив того самого люда, который ругал меня и, как Пилат, связавши руки назад, бил по ланитам".<sup>1</sup>

Побывав на очередной репетиции /24 ноября 1855 года/, Сухово-Кобылин записывает в дневнике свои первые впечатления:

"Утром отправился на репетицию. Садовский и Щепкин превосходны. Воронова плоха. Странное впечатление производит первая репетиция пьесы на автора. Это его роды. То что было внутри, что было в недрах его Я, выходит наружу--становится от него другим--ему чуждым и говорит к нему. Его дитя ожило, взглянуло на свет и дало первый крик. Щепкин во внутреннем восхищении расцеловал меня".<sup>2</sup>

Премьера комедии состоялась 28 ноября 1855 года в Московском Малом театре в 7 часов вечера и была очень крупным событием в жизни театральной Москвы. Рецензент "Санкт-Петербургских ведомостей" /15 декабря 1855 года, № 275/ писал, что в Малом театре "...в коридорах и всевозможных проходах была страшная давка и теснота; на окнах кассы поражала опоздавшего посетителя роковая надпись 'Места все проданы', в самой зале, в ложах и партере шла оживленная и шумная беседа...Театр был полон, несмотря на 7 руб. первый ряд кресел".<sup>3</sup>

В день премьеры роли исполняли: Шумский--Кречинского, Садовский--Расплюева, Щепкин--Муромского, Воронова--Лидочки, Рыкалова--Агуевой, Васильев--Нелькина, Турчанинов--Бека, Никифоров--Щебнева, Дмитриевский--Федора.

Впечатления от этого, знаменательного для Сухово-Кобылина,

вечера были записаны им, довольно подробно, в дневнике. Повидимому драматург не совсем был доволен исполнением ролей некоторыми артистами, т.к. в первом акте "Щепкин был несколько сконфужен--Рыкалова скверна--и я, сидя сзади сестры, считал число палочных получаемых мною ударов...сцена с Нелькиным прошла слабо....--во втором акте,--Федор сказал свой монолог плохо, но внятно..."<sup>4</sup> Но далее, по словам драматурга, игра актеров "двинула публику".

В том же номере "Санкт-Петербургских ведомостей, о которых я упоминал выше, критик, воспроизведя атмосферу премьеры "Свадьбы Кречинского" в Москве, пересказав содержание пьесы и разобрав игру отдельных актеров, заключает:

"...Комедия Сухово-Кобылина--явление утешительное и потому, что она стоит несоизмеримо выше того, что только дано было на сцене в этот сезон...Большое спасибо автору "Свадьбы Кречинского" за то, что он вывел нас на свежий воздух".<sup>5</sup>

В 152-м номере "Московских ведомостей" за 1855 год хроникер писал:

"...«Свадьба Кречинского» вышла на сценические подмостки в то время, когда на них представлялись 'натянутые и уродливые переделки' с французского, доморожденные 'изделия' сшитые 'белыми нитками, без физиономии и характера'. Эти пьесы надоели зрителям, они отталкивали их неправдоподобием, оторванностью от жизни. «Свадьба Кречинского» поразила зрителей правдивостью и обличительной силой своих образов..."<sup>6</sup>

По дневниковой записи Сухово-Кобылина, датированной

7 декабря 1855 года, видно, что успех "Свадьбы Кречинского" рос:

"Ныне 5-е представление--все места взяты. За них в кассе дерутся....Интерес публики идет в гору, все противоречия и критики исчезли".<sup>7</sup>

Такой исключительный интерес публики к спектаклям "Свадьбы Кречинского" и огромный ее успех вызван был не только достоинствами самой пьесы, но и отличной игрой известных мастеров актерского искусства--Садовского, Щепкина и Шумского, о чем свидетельствует целый ряд статей периодической печати того времени, посвященных этим прославленным корифеям русской сцены.

Но несмотря на рост славы и успеха комедии у широкой публики, многие рецензенты и критики, отдавая дань восхищения сценическим достоинствам пьесы, утверждали, что пьеса далека от жизни и действительности и что типы комедии не правдивы и не интересны, а сама пьеса "держится больше на общей почве французской комедии, чем на особенностях нашего быта".<sup>8</sup> Иными словами--пьеса скроена на французский лад и не имеет никакого социального значения.

После успешных спектаклей в Малом театре Сухово-Кобылин намеревается поставить "Свадьбу Кречинского" в Александринском театре в Петербурге. Для этого он даже уже заранее продумал распределение ролей. Драматург хотел, чтобы роли были даны лучшим артистам Александринского театра. Самойлова он намечал на роль Кречинского, Мартынова на роль Расплюева. Но по настоянию директора театров Геденова роль Расплюева была дана артисту Бурдину. Сухово-Кобылин был против этого и дело дошло даже до

самого министра и, на некоторое время казалось бы, разрешилось в пользу Сухово-Кобылина. Но Гедеонов сумел обойти комедиографа и, после целого ряда неприятностей для Сухово-Кобылина, роль Расплюева, все-таки, была поручена Бурдину.

Петербургская премьера "Свадьбы Кречинского" состоялась 7 мая 1856 года в Александринском театре. Сухово-Кобылин не был доволен исполнителями некоторых ролей, но игра артиста Самойлова, который, по словам драматурга, "вывез" комедию, в роли Кречинского понравилась комедиографу. Как благодарность за хорошую игру Сухово-Кобылин дарит артисту кубок с надписью: "За спасение погибавших--таланту В.В. Самойлова. Признательные А.В. Сухово-Кобылин и Кречинский".<sup>9</sup>

В общем отзывы критиков и рецензентов по поводу петербургских спектаклей "Свадьбы Кречинского" были благоприятные. Пьеса пользовалась большим успехом у широкой публики.

Толкование и трактовка пьесы составом труппы Александринского театра отличалась от исполнительского подхода к ней ансамбля Малого театра. Если на сцене Малого театра комедия была показана, как современная сатирическая комедия, то на подмостках Александринского театра она, благодаря усилиям Бурдина и Самойлова, превратилась в занимательную, но лишенную всякой остроты, социальную комедию интриги. Это делало ее совершенно безобидной, для критикуемого автором, высшего света, комедией. Александринская трактовка пьесы "Свадьба Кречинского", носящая чисто развлекательный характер исполнения, поддержанная, сильно пропагандировавшей ее, прессой, быстро распространилась в России и

наложила свою печать на многие последующие постановки этого произведения. Но тем не менее первые постановки "Свадьбы Кречинского" на сценах Малого и Александринского театров, при наличии выдающегося исполнительского состава обеих театральных трупп, принесли заслуженную славу и успех этой комедии и ее автору. На протяжении последующих лет, начиная с момента первых спектаклей "Свадьбы Кречинского" и до наших дней, популярность этой комедии не уменьшалась. Постановки ее, с малыми перерывами, возобновлялись в Малом и Александринском театрах, где главные роли исполнялись лучшими силами русской сцены. Постепенно комедия включается в репертуар театров всех крупных городов России, а затем и в репертуар провинциальных театров и гастролирующих трупп. Во время празднеств по поводу 150-летия русского театра в мае 1900 года в городе Ярославле "Свадьба Кречинского" шла наряду с "Ревизором", "Горем от ума" и "Грозой", в исполнении актеров Александринского театра. В начале 1917 года "Свадьба Кречинского" была поставлена Всеволодом Мейерхольдом в Александринском театре, роли исполняли: Кречинского -- Юрьев и Корвин-Круковский, Расплюева -- Давыдов. Оформление спектакля было поручено художнику Альмендингену.

После Октябрьской революции 1917 года, при Наркомпросе, был организован театральный отдел /ТЕО/, который занимался подбором репертуара для театров:

"В сезон 1918-19 года по заданию ТЕО были составлены рекомендательные списки пьес, в которые вошли лучшие образцы русской и мировой классической драматургии: пьесы

Фонвизина, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского, Сухова-Кобылина, Писемского, Л.Н. Толстого, Чехова, Горького и др. драматургов...".<sup>10</sup>

ТЮ не забывает Сухова-Кобылина и в первую очередь его пьеса "Свадьба Кречинского" идет на подмостках фронтовых театров-агиток:

"В начале 1919 года тысячи артистов петроградских театров выехало на фронт...Внезапавшие на фронт труппы исполняли пьесы классического русского и иностранного репертуара: "На дне" Горького, "Ревизора" Гоголя, "Свадьбу Кречинского" Сухова-Кобылина...".<sup>11</sup>

В сезон 1923/24 года "Свадьба Кречинского" была возобновлена в Малом театре. После этого комедия входит в репертуар многих театров Советской России. Мейерхольд ставит "Свадьбу Кречинского" в Ленинграде в сезон 1932/33 года в театре своего имени. В этой постановке роль Расплюева играл Игорь Ильинский, Кречинского играл известный артист Юрьев, Атуеву--Тяпкина. Спектакль оформлял художник Виктор Шестаков. Показав комедию в Ленинграде, Мейерхольд показывает ее в Москве в мае 1933 года. Московский спектакль Мейерхольда возбудил в театральном мире столицы довольно острые споры. Замысел и подход режиссера к реализации пьесы был не совсем обычным--в пьесу были введены Мейерхольдом "...непредусмотренные драматургом действующие лица. Это были персонажи 'автора спектакля' начиная с 'француженки' /Симон-Деманш, сыгравшей роковую роль в жизни Сухова-Кобылина/, или 'жены Бека с дочерью', и кончая 'содержателем кухмистерской', или неким 'парикмахером Жозефом'!".<sup>12</sup>

Из постановок "Свадьбы Кречинского" в СССР следует упомянуть постановку спектакля художественного руководителя Ленинградского театра Комедии Н. Акимова, который посвятил очень много времени работе над драматургией Сухово-Кобылина. Летом 1966 года новая постановка "Свадьбы Кречинского" была показана в Москве Ленинградским театром Комедии. Н. Акимов показал себя и как постановщик-режиссер и как художник-оформитель спектакля: "Радовала эта постановка и тем,--пишет И. Клейнер в своей монографии "Судьба Сухово-Кобылина",--что Акимов органически соединил здесь различные компоненты в единое целое".<sup>13</sup>

Вторая часть трилогии драма "Дело" не могла попасть после ее написания на сцену, несмотря на ходатайства автора. Наконец в 1882 году, после снятия цензурного запрета, драма увидела сцену. 4 апреля 1882 года "Дело" было поставлено в Малом театре под новым названием--"Отжитое время". В этом спектакле Муромского играл Самарин, Лидочку--Федотова, Атуеву--Медведева, Нелькина--Рыбаков, Ивана Сидорова--Дурново, князя--Греков, Варравина--Правдин, Тарелкина--Андреев-Бурлак, которого по рекомендации автора пригласили для этой роли. Спектакли "Отжитого времени" не пользовались успехом у публики.

31 августа 1882 года "Отжитое время" было поставлено в Александринском театре в Петербурге. Роль Муромского играл Давыдов. Но пьеса не удержалась в репертуаре театра--зритель очевидно не принял ее. Отзывы рецензентов были сочувственными. П.П. Гнедич писал, что, по настоянию цензурных органов, распределение действующих лиц по категориям отсутствовало. Кроме этого из пьесы



были изъяты некоторые монологи и сцены. В 1918 году Гнедич писал, что "...пьеса оказалась еще недоступной большинству публики, воспитавшей свои вкусы на легкой комедии и оперетке семидесятых годов".<sup>14</sup> В ноябре 1900 года "Дело" было возобновлено на сцене московского Малого театра. В сентябре 1916 года драма "Дело" была поставлена в театре Незлобина в Москве при участии лучших артистических сил труппы, но критика нашла, что пьеса "удручающе мрачна".<sup>15</sup> В начале 1917 года Всеволод Мейерхольд показал в Александринском театре "Свадьбу Кречинского" и "Дело". В сезон 1924/25 года "Отжитое время" было поставлено режиссером Н.О. Волконским, который подобно Мейерхольду сделал монтаж спектакля из двух пьес Сухово-Кобылина. Им было взято несколько сцен из "Свадьбы Кречинского", которые составили своеобразный "пролог" к "Делу". В 1927 году режиссер Сушкевич, переработав тексты "Дела" поставил эту пьесу в МХАТе 2. Премьера спектакля состоялась 8 февраля 1927 года. В спектакле интересным было то, что пьеса начиналась первыми сценами второго акта, после чего следовали некоторые явления первого акта. Иными словами--Сушкевич свободно перетасовал некоторые эпизоды пьесы, из которой, кроме целого ряда купюр и сокращений, он решил устранить "Весьма Важное лицо". Роль Муромского в этом спектакле исполнял выдающийся русский актер М.А. Чехов, племянник писателя А.П. Чехова. Спектакль был оформлен художником и скульптором П.А. Андреевым. Критика отметила игру артиста Чехова и его оригинальное трактование образа Муромского.

А.Д. Попов и режиссеры Б.М. Афонин и Д.В. Тункель

возобновили "Дело" в Москве, 21 апреля 1940 года, на сцене Центрального театра Красной Армии. Оформление спектакля было поручено художнику В.Е. Татлину. Спектакль шел по точному тексту Сухова-Кобылина. Вторая Мировая война прервала на время постановки драмы "Дело"

В 1955 году художественный руководитель Ленинградского театра комедии Н. Акимов поставил драму "Дело". Спектакль принес большой успех режиссеру и коллективу исполнителей. Акимов ввел в пьесу особый персонаж "от автора", который дал ему возможность инсценировать в прологе ремарку автора и характеристику действующих лиц. Спектакль начинался парадом всех персонажей, которых режиссер расположил по лестнице, при чем лицо "от автора" представляло публике действующих лиц, и, в конце пролога, бросало в зрительный зал реплику: "мертвые хватают живых!". Распределение персонажей по лестнице и сам пролог напоминали построение судебного процесса в старой России. В первой половине 60-х годов нашего столетия сухово-кобылинское "Дело" было экранизировано в СССР.

Самый долгий цензурный запрет претерпела "Смерть Тарелкина". С момента опубликования этой пьесы /1869 г./ и почти до последних дней своей жизни Сухово-Кобылину пришлось переделывать эту пьесу. И только после тридцатилетнего запрета, "Смерть Тарелкина" впервые увидела свет рампы на сцене Петербургского Литературно-художественного театра /15 сентября 1900 года/, но под названием "Веселые Расплюевские дни". Рецензент газеты "Россия"

писал, что пьеса произвела странное впечатление: "Редко с какой драмы зритель уходил с таким тяжелым чувством, как с этой комедии-шутки".<sup>16</sup> В Александринском театре комедия-фарс "Смерть Тарелкина" была поставлена 23 апреля 1917 года.

После Октябрьской революции "Расплюевские веселые дни" были поставлены режиссером Поповым в Московском драматическом театре, при участии ряда выдающихся актеров русской сцены того времени, в 1918 году. Осенью 1922 года Мейерхольд ставит "Смерть Тарелкина" в Москве в ГОСТИМЕ. Спектакль этот, созданный Мейерхольдом, является, повидимому, единственным в своем роде. Спектакль шел без занавеса и с погашенной рампой. Актеры играли без грима и без париков. Только у одного Тарелкина на голове был клеенчатый черный и белый пузырь. Костюмы были сделаны из синего материала. Мебель на сцене была выкрашена в белый цвет. Во втором и третьем актах почти всю сцену занимала гигантская мясорубка, которая должна была символизировать "механику царского бюрократизма". В конце пьесы Тарелкин пролетал на тросе через всю сцену--в него палили из револьверов. Все было похоже на цирковое представление.

В августе 1924 года "Смерть Тарелкина" шла в театре МГСПС с Горин-Горяиновым в заглавной роли. Режиссер Сушкевич поставил третью часть трилогии Сухово-Робелина в ГИТИСе. Малый театр ставит комедию в апреле 1936 года /режиссер Дикой/. В январе 1936 года Эраст Гарин ставит "Смерть Тарелкина" в коллективе Московского театра Киноактера. Спектакль пользовался большим успехом у публики. Роль Тарелкина играл сам Гарин. В конце

1966 года "Смерть Тарелкина была" экранизирована.

За границей пьесы Сухово-Кобылина не пользовались успехом. Все заграничные постановки ограничились только несколькими спектаклями.

В 1887 году "Свадьба Кречинского" была поставлена в Константинополе в русском посольстве; в 1900 году драма "Дело" была показана в польше, в Кракове; в 1902 году "Свадьба Кречинского" шла в театре "Ренесанс" в Париже; в 1921 году "Свадьба Кречинского" была поставлена в Праге, в Чехословакии, согласно указаниям артистов Московского Художественного Театра; в 1962 году спектакли драмы "Дело" шли в театре "Новы" в Лодзи, в Польше, в постановке режиссера Богдана Корженевского и, наконец, в 1966 году комедия "Свадьба Кречинского" шла на сцене театра "Комеди Франсез" в Париже в постановке Н. Акимова.

## СНОСКИ

- <sup>1</sup> К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 51.
- <sup>2</sup> там-же, стр. 53-54.
- <sup>3</sup> там-же, стр. 55.
- <sup>4</sup> там-же.
- <sup>5</sup> Исидор Клейнер, Судьба Сухово-Кобылина (Москва: изд. "Советский писатель", 1961), стр. 98.
- <sup>6</sup> там-же, стр. 99.
- <sup>7</sup> Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин, стр. 60.
- <sup>8</sup> там-же, стр. 68.
- <sup>9</sup> Клейнер, Судьба, стр. 100.
- <sup>10</sup> "1917-1934", т. 1, Очерки истории Русского Советского драматического театра, под ред. Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, П.А. Маркова, Б. И. Ростопского (в трех томах; Москва: изд. Акад. Наук, 1954), стр. 27-28.
- <sup>11</sup> там-же, стр. 36.
- <sup>12</sup> Клейнер, Судьба, стр. 117.
- <sup>13</sup> там-же, стр. 124.
- <sup>14</sup> там-же, стр. 102.
- <sup>15</sup> Леонид Гроссман, Театр Сухово-Кобылина (Москва-Ленинград: изд. В.Т.О., 1940), стр. 115.
- <sup>16</sup> там-же, стр. 124.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На титульной странице прижизненного издания трилогии /1869/ под заглавием "Картины прошедшего" Сухово-Кобылин ставит подзаголовок "Писал с натуры А.В. Сухово-Кобылин", а затем помещает эпиграф на немецком языке "Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an. Hegel. Logik", который сам переводит русской поговоркой "Как аукнется так и откликнется". Подзаголовок, эпиграф-- философское изречение Гегеля--и его русский перевод являются своеобразным "предисловием" к трилогии, которое в очень сжатой форме говорит о том, что произведения составляющие ее являются отражением отношений драматурга к жизни, на которую он смотрит через "призму" философских концепций Гегеля и воспроизводит ее по принципам "гоголевской школы", ибо поговорка "Как аукнется так и откликнется" является, как бы парафразой эпиграфа "На зеркало неча пенять, коли рожа крива", предпосылаемого Гоголем "Ревизору". В послесловии, которым Сухово-Кобылин завершает свой драматургический триптих, комедиограф повторяет "предисловие", но уже в более развернутом виде:

"Если бы, за всем этим, мне предложен был вопрос: где это я, так-таки, такие картины видел?...то я должен сказать положа руку на сердце: Нигде!!!...и-езде.... Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an. Как аукнется так и откликнется".

Своим послесловием автор еще раз подтверждает, что трилогия является

не делом его фантазии, а отражением, виденных им лично, жизненных явлений и фактов. Каждая из трех пьес по-разному выражает отношение Сухова-Кобылина к жизни и к русской действительности.

Воодушевленный гражданским негодованием, автор смело выступает против чиновнического произвола, взяточничества, бесчинства, насилия, беззакония, издевательства полиции и против глумления над личностью, употребляя для этого едкую обличительную сатиру. Типы его трилогии--авантюрист и подлец Кречинский; Расплюев, нахлебник Кречинского, делающий карьеру полицейского "держиморды" и торжествующий над всей Россией хам; генерал Варравин, "представитель" беззакония, в образе которого автор запечатлел чиновнический произвол и насилие; Тарелкин, сообщник и "соратник" Варравина, гад петербургского чиновничьего болота--это типы тех мерзких хищников, чиновников, сановников и псевдо-либералов, идущих, подобно Тарелкину "вперед прогресса", либо, подобно Расплюеву, готовых "всякого подвергать аресту" и даже "всю Россию потребовать".

Характерной для отношений автора к сановному дворянству и чиновничеству является одна из дневниковых записей Сухова-Кобылина, в которой он запечатлел описание въезда в Москву Александра Второго для коронации /17 августа 1856 года/. Царя сопровождала родовитая аристократия, двор, Сенат, Синод, генералитет и Государственный Совет. В этой записи драматург дает своеобразную характеристику правящей Россией верхушки, чем предвещает характеристики Важного лица, князя и генерала Варравина из драмы "Дело":

"В два часа началось шествие...Потом депутации государевы. Черкессы, бухарцы, киргизы, калмыки, грузины, гурийцы и, наконец, знатное русское дворянство верхом. Рядом с этими

вольными народами, с этими крепкими натурами, сильными энергическими лицами тащились бесшляпные, гладкорожие, жирные и худые подловидные, изнеженно-гнилые русские дворяне и два Робер Макера 2 — Андрей Борисович Голицин и Владимир Сергеевич Голицин... Впереди их ехал государственный совет и придворные чины в золотых каретах. Четыре кареты были нагружены государственным советом и министрами. Сколько в этих четырех золоченых ящиках было сосредоточено грязи, гнили, подлости и совершенных и имеющих быть совершенными интриг... таким образом государство предстало опять в своем чисто военном и дворцовом занятии".<sup>3</sup>

Сухово-Кобылин равно как и Гоголь испытывал ненависть к чиновничеству и поэтому враждебно относился к государственному устройству России, т.к. считал, что оно основано на произволе и угнетении человеческой личности, благодаря чему обречено на гибель. Эту мысль, являющуюся результатом наблюдений над окружающим, он облек в философскую форму и высказал в одном из писем Н.В. Минину, датированном 1897 годом:

"Разумное сильно, а неразумное слабо, а потому всякое рациональное устаивает, растет и бесконечно крепнет, а иррациональное малится, слабеет, исчезает. Нам современная чиновничья Россия иррациональна, а потому, надо полагать, не устоит и скоротечно прейдет..."<sup>4</sup>

Отрицая судопроизводственную и полицейскую бюрократию Сухово-Кобылин не был ни революционером ни, даже, либералом. Монархического строя он не отрицал и даже идеализировал личность российского монарха. В одном из писем к своему другу Н.В. Минину он уточняет свое отношение к России и к русской действительности:

"Я относительно России пессимист. Я ее люблю, жалею, но хую. Мне она всегда была мачехой,



но я ей был хорошим трудящимся сыном".<sup>5</sup>

Еще в самом начале своего творческого пути, после неудачного визита у губернатора Закревского, по своим судебным делам, и после визита у актера Шумского, по делам "Свадьбы Кречинского", Сухово-Кобылин запечатлел в одной из дневниковых записей гневное и пристрастное состояние своей души, где чувствуются истоки его двух последующих пьес:

"Первые вести о решении дела и о комедии. Странная судьба--в то время как, с одной стороны, пьеса моя становится мало-помалу в ряд замечательных произведений литературы, возбуждая всеобщее внимание, подлейшая чернь нашей стороны, бессовестные писаки судебного хлама собираются ордою клеймить мое имя, законом охраняемое, клеветой. Богом, правдою и совестью оставленная Россия--куда идешь ты--в сопутствии своих воров, грабителей, негодяев, скотов и бездельников?".<sup>6</sup>

Пьесы трилогии объединены между собой общностью ряда действующих лиц, сюжет каждой пьесы развивает сюжет и мотивы предыдущего произведения. Завязка "Дела" находится в завершительной сцене "Свадьбы Кречинского". "Дело", в котором фигурируют герои "Свадьбы Кречинского", начинается письмом Кречинского. В пьесе "Смерть Тарелкина", завязка которой находится в заключительном монологе Тарелкина в драме "Дело", судьбы героев--Варравина, Тарелкина--продолжаются и, знакомый нам по "Свадьбе Кречинского", Расплюев представлен в "торжествующем моменте". Все три произведения трилогии объединены общей темой протеста против насилия, взяточничества, произвола и беззакония. Тема эта раскрывается легким юмором и высмеиванием моральной и духовной пустоты высших кругов столичного общества

со всеми его недостатками, пороками и нелепыми условностями.

В "Деле" тема протеста заостряется и превращается в негодование, вызванное наглостью чиновнического произвола и насилия над личностью. И наконец в "Смерти Тарелкина" протест достигает гневного сарказма. Здесь Сухово-Кобылин рисует картины грубого полицейского произвола и бесчинства, происходящего в застенках и "секретных" частных домов и полицейских участков. Все три части трилогии объединены также общим стилистическим единством, т.к. им свойствен общий сатирический принцип изображения действительности.

Гиперболизированные, иногда, образы персонажей пьес имеют своих жизненных прототипов и частично наделены чертами их характеров. Муромский имеет много биографических черт отца драматурга; Нелькин наделен биографическими чертами самого автора; Атуева, своими стремлениями, напоминает мать Сухово-Кобылина Марию Ивановну; прототип Кречинского--авантюрист игрок и кутила--Николай Павлович Голохвастов и т.д.

Для протеста и обличения пороков бюрократии судопроизводства и полицейских учреждений, Сухово-Кобылин вооружается острой и уничтожающей сатирой, которой он бесжалостно клеймит носителей хищничества и порока. Смех драматурга горек и бескомпромиссен. В его смехе нет снисхождения никому. Применяя сатиру для художественного раскрытия образов и жизненных явлений, драматург пользовался, умеренно, сознательными преувеличениями--гиперболами. Его комедия и сатира характеризуются сильной драматической напряженностью, часто переходящей, в своего рода, драматический гротеск.

Новаторство и особенности творчества Сухово-Кобылина

закljučаются в том, что он впервые в истории русской драматургии и театра применил и использовал в своей трилогии все виды сценического искусства, из-за чего перед искусствоведами, театроведами и режиссерами всегда вставал спорный вопрос--определение жанра произведений этого своеобразного драматурга. Его трагическая комедия, по сути дела, является комической трагедией. На первый взгляд это кажется абсурдом, "нелепостью", но именно эта "нелепость", которую мы находим в сочетании жанровых определений, управляет сухово-кобылинским театральным действием. Такие же "нелепости" присущи жизненным явлениям и часто влияют на судьбу той или иной человеческой личности. Эта, свойственная только Сухово-Кобылину, композиция открывает комическую сторону изображения, а затем обнажает трагедийную сущность положения действующего лица.

Содержание жизни влияет на характер литературного жанра, который определяется действительностью той или иной эпохи или времени. Здесь очень к стати древнее римское изречение "*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*" --меняется жизнь, а в ней меняются тоже и люди,--следовательно, вместе должна меняться форма их изображения. Ярким примером этого является и художественная практика Сухово-Кобылина.

В "Свадьбе Кречинского" драматург отдает дань существовавшим в то время жанровым традициям. Пользуясь традициями водевиля, которые автор использует во всей трилогии, и развивая реалистические традиции своих предшественников, а в особенности традиции "гоголевской школы", Сухово-Кобылин старается выявить свою творческую индивидуальность. Об этом свидетельствуют "Дело" и "Смерть Тарелкина".

По своему жанру "Дело" является социально-психологической драмой публицистического характера, насыщенной трагедийным началом. И несмотря на это именно в "Деле" гротеск Сухово-Кобылина получает самое сильное развитие, которое является не только средством изображения жизни, но также средством мировоззрения самого автора. Особенности творческого метода Сухово-Кобылина заключаются именно в том, что его комедийная и сатирическая струя, переходящая в гротеск, была глубоко драматичной, ибо комедиограф-драматург смешным подчеркивал серьезное, комическим оттенял трагическое.

В "Смерти Тарелкина" Сухово-Кобылин показал то, чего еще не было в русской драматургии. В этой пьесе автор трактует вопросы жизни и смерти с философской точки зрения, применяя и сочетая в этом произведении такие средства искусства, как гротеск, шарж, пародия, бурлеск, цирк, водевиль и др., где внешний комизм подчеркивает глубокий трагизм жизненных противоречий, для обличения которых драматург использовал жанры политического фарса и сатирического памфлета.

В С.С.С.Р. сатира Сухово-Кобылина получила глубокое признание:

"Она служила и служит советскому театру надежным и острым оружием в борьбе против различных пережитков прошлого: против бездушной казенщины, против самоуправства, беспринципности и других пороков, дающих себя знать и в наши дни".<sup>7</sup>

## СНОСКИ

<sup>1</sup> А.В. Сухово-Кобылин, Картины прошедшего (Москва: изд. Университетской типографии--Катков и Ко., 1869), стр. 513.

<sup>2</sup> Робер Макер -- тип робкого пройдохи из популярной мелодрамы "Постоялый двор в Адре". Образ Робера Макера создал на французской сцене известный актер Фредерик Леметр.

<sup>3</sup> И. Гликман, А.В. Сухово-Кобылин и его Трилогия (Ленинград: изд. Гослитиздат, 1958), стр. 12-13.

<sup>4</sup> там-же, стр. 13.

<sup>5</sup> Исидор Клейнер, Судьба Сухово-Кобылина (Москва: изд. "Наука", 1969), стр. 89.

<sup>6</sup> там-же, стр. 35.

<sup>7</sup> К. Рудницкий, А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества (Москва: изд. "Искусство", 1957), стр. 330.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Сочинения А.В. Сухово-Кобылина

- Сухово-Кобылин, А.В. Картины прошедшего: Писал с натуры. Москва: изд. Университетской типографии--Катков и Ко., 1869.
- \_\_\_\_\_. Орывки из дневника Сухово-Кобылина и письмо Н.А. Некрасову. См. статью "Орывки из дневника и письмо Н.А. Некрасову". Литературное наследство, т. 51-52. Под ред. И. Айзенштока. Москва: изд. А.Н. СССР, 1949.
- \_\_\_\_\_. Трилогия. Под ред. Л.П. Гроссмана. Москва-Ленинград: ГИЗ, 1927.
- \_\_\_\_\_. Трилогия. Под ред. И. Гликмана. Ленинград: Гослитиздат, 1959.
- \_\_\_\_\_. Трилогия. Под ред. К. Рудницкого. Москва: изд. "Искусство", 1966.

### Литература о Сухово-Кобылине А.В. Монографии:

- Гроссман, Л.П. Театр Сухово-Кобылина. Москва-Ленинград: изд. В.Т.О., 1940.
- Клейнер, Исидор. Драматургия Сухово-Кобылина. Москва: изд. "Советский писатель", 1961.
- \_\_\_\_\_. Судьба Сухово-Кобылина. Москва: изд. "Наука", 1969.
- Рудницкий, К. А.В. Сухово-Кобылин: Очерки жизни и творчества. Москва: изд. "Искусство", 1957.

### Статьи:

- А.,И. "Семинарист у Сухово-Кобылина". Вестник Европы, № 12 (дек., 1912), 1123-1128.
- Боборыкин, П.А. Не-заглавленная статья. См. т. 1: За пол века, стр. 285-291, в кн. Воспоминания. Москва: изд. "Художественная литература", 1965.
- Богуславская, З. "Творчество А.В. Сухово-Кобылина и его фальсификаторы". Театр, № 1 (1950), 68-81.
- Глаголев, Аркадий. "Социальный смысл творчества Сухово-Кобылина". Новый мир, № 12 (1929), 242-251.

- Гликман, И. "А.В. Сухово-Кобылин и его трилогия". Трилогия.  
(Вступительная статья.) Ленинград: Гослитиздат, 1959.
- Голомбиевский, А. "Драма в жизни писателя". Русский Архив, № 12 (1910), 243-290.
- Голяков, И.Т. "А.В. Сухово-Кобылин". Суд и законность в русской художественной литературе 19 века. Москва: изд. Московского университета, 1956.
- Гроссман, Л.П. "Преступление Сухово-Кобылина". Новый мир, № 11 (1926), 128-148.
- \_\_\_\_\_. "Преступление Сухово-Кобылина". Новый мир, № 12 (1926), 124-142.
- \_\_\_\_\_. "А.В. Сухово-Кобылин: Жизнь, личность и творчество". Трилогия. (Вступительная статья.) Москва-Ленинград: Гос. изд., 1927.
- Злобина, М. "Заметки о драматургии Сухово-Кобылина". Новый мир, № 9 (1967), 239-251.
- Кашин, Н.П. "Библиографический обзор изданий А.В. Сухово-Кобылина и литературы о нем". Трилогия. (стр. 553-559.) Москва-Ленинград: Гос. изд., 1927.
- Лотман, Л.М. "А.В. Сухово-Кобылин". Русские драматургии. Под ред. Б.С. Мейлаха. Ленинград-Москва: изд. "Искусство", 1962, с. 17-.
- Милонов, Н. "А.В. Сухово-Кобылин". Писатели Тульского края. Тула: Тульское книжное издательство, 1963.
- Рудницкий, К. "А.В. Сухово-Кобылин и его сатира". Трилогия. (Вступительная статья.) Москва: изд. "Искусство", 1966.
- \_\_\_\_\_. "Сценическая история трилогии". Трилогия. (Заключительная статья.) Москва: изд. "Искусство", 1966.
- Сахновский, В.Г. "Театральная судьба трилогии Сухово-Кобылина". Трилогия. (Статья на стр. 541-552.) Москва-Ленинград: Гос. изд., 1927.

#### Вспомогательные источники и пособия:

- Анненков, Юрий. "Всеволод Мейерхольд". См. Дневник моих встреч, т. 2: Цикл трагедий. Нью Йорк: изд. Международное литературное содружество, 1966.

- Амфитеатров, А.В. "А.В. Сухово-Кобылин". Очерки истории русской литературы. Прага: Слово, 1922.
- Венгеров, С. "Сухово-Кобылин Александр Васильевич". Энциклопедический словарь, под ред. К.К. Арсеньева и Ф.Ф. Петрушевского. Том 32, кн. 63. С-Петербург: изд. "Издательское дело" Брокгауза и Ефрона, 1901.
- Горчаков, Н.А. История советского театра. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1956.
- Евреинов, Н.Н. История русского театра. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955.
- Зюграф, Н.Г. Малый театр. Москва: изд. А.Н. СССР, 1960.
- Залесский, В. "Судьба актера условного театра". Театр, № 5 1937, 103-105.
- Кропоткин, П. Идеалы и действительность в русской литературе. Буэнос-Айрес: изд. "Сеятель", 1935.
- Лотман, Л.М. Островский и русская драматическая сатира. Москва-Ленинград: изд. А.Н. СССР, 1961.
- Луначарский, А.В. Русский дореволюционный и советский театр: О театре и драматургии. Ленинград-Москва: изд. "Искусство", 1958.
- Муратова, К.Д. История русской литературы 19 в.: Библиографический указатель. Под ред. Муратовой. Москва-Ленинград: изд. А.Н. СССР, 1962.
- Плетнев, Р.В. "Конспект лекций по нормативной стилистике". Торонто: издание слушателей (На правах рукописи.), 1960.
- Ростоцкий, В. Маяковский и театр. Москва: изд. "Искусство", 1952.
- "Сухово-Кобылин А.В.". История русской литературы. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Москва: изд. "Наука", 1964.
- "Сухово-Кобылин А.В.". Литературный энциклопедический словарь. Под ред. А.В. Луначарского. Москва: Гос. изд. худож. лит., 1939. Том 11.
- "Сухово-Кобылин А.В.". Театральная энциклопедия. Под ред. П.А. Маркова. Москва: изд. Советская энциклопедия, 1965. Том 4.
- Тхоржевский, Иван. "Мнимые почвенники--А.В. Сухово-Кобылин". Русская литература. Париж: изд. "Возрождение", 1946.



Штейн, А. Критический реализм и русская драма 19 в. Москва: Гос. изд. худож. лит., 1962.

Эльсберг, Я. Наследие Гоголя и Щедрина и советская сатира. Москва: изд. "Советский писатель", 1954.

Юрьев, Я. Записки. Москва-Ленинград: изд. "Искусство", 1963.

Источники на английском языке:

Curran, Michael A. "Sukhovo-Kobylin's Смерть Тарелкина." Studies Presented to Roman Jacobson by His Students. Edited by Charles E. Gribble. Cambridge, Massachusetts: Slavica Publishers Inc., Brandeis U., October 11, 1966.

Kropotkin, P. Russian Literature. Convent Garden: London-Duckworth & Co., 1905.

Roberts, Spencer E. Untitled review of The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin, by A.V. Sukhovo-Kobylin, as translated and with a critical introduction by Harold B. Segel. Slavic and East European Journal, vol. XIV, no. 3 (Fall 1970), pp. 377-379.

Slonim, Marc. Russian Theatre from the Empire to the Soviets. New York: Collier Books, 1961.

Sukhovo-Kobylin, Alexander. The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin. Translated and with a critical introduction by Harold B. Segel. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1969.

Varneke, B.V. History of the Russian Theatre (Seventeenth through the Nineteenth Century). New York: The McMillan Co., 1951.

Yeshov, Peter. Comedy in the Soviet Theatre. New York: Frederick A. Praeger, 1956.

Источник на французском языке:

Chevalley, Sylvie (archiviste-bibliothécaire à la Comédie Française, Paris). Correspondance personnelle avec Monsieur G. J. Adrianow -- le 10 Novembre, 1970.