

## Содержание

ISSN 2587-8190

<b>Артем Трофимов.</b> Композиционные особенности прозаических панегириков в честь Полтавской победы (на материале творчества Стефана Яворского и Феофана Прокоповича) . . . . .	223
<b>Хэн Фу.</b> «Энхиридион» Эпиктета: переводы А. Д. Кантемира и Г. А. Полетики . . . . .	239
<b>Мария Начинкова.</b> Записки Бориса Райского и роман И. А. Гончарова «Обрыв» . . . . .	248
<b>Алексей Балакин.</b> Вокруг завещания И. А. Гончарова . . . . .	264
<b>Мария Асташенкова.</b> Сборник М. В. Крестовской «Уголки театрального мирка» как пример русской театральной прозы 1880-х годов. . . . .	288
<b>Анастасия Полумордвинова.</b> Любовь-игра, любовь-рок и любовь-смерть в лирической повести В. Я. Брюсова «Декадент» . . . . .	302
<b>Дмитрий Зайцев.</b> Натуралистический нарратив о неврастении и дегенерации и русский символистский роман: О влиянии сборника А. В. Амфитеатрова «Психопаты» на роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» . . . . .	320
<b>Андрей Устинов.</b> Мстислав Добужинский и русская кабаре-культура: Антрепризы Бориса Пронина I. «Привал комедиантов» в Петрограде . . . . .	331
II. «Странствующий энтузиаст» в Москве. . . . .	363
<b>Дмитрий Цыганов.</b> От культа Ленина к культу Сталина: Стратегии деперсонификации ленинского образа в некрологической лирике в связи с его вытеснением сталинским quasi-мифом . . . . .	384
<b>Анастасия Христенко.</b> О природе визуального кода в романе Ю. К. Олеши «Зависть» . . . . .	404
<b>Максим Щавлинский.</b> «Жизнь Арсеньева» и «Жизнь Бунина» как способ сознательной спекуляции на биографии . . . . .	423
<b>Екатерина Буханова.</b> Судьба текста в романе А. Битова «Преподаватель симметрии» . . . . .	437
<b>Анастасия Именных.</b> Два варианта романа В. П. Астафьева «Прокляты и убиты»: К истории публикации . . . . .	451
<b>Указатель имен</b> . . . . .	463
<b>Содержание шестнадцатого тома</b> . . . . .	479

Тираж 500 экз.

### Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),  
А. С. Пахомова (редактор), А. Ю. Балакин,  
Е. А. Глуховская, О. В. Макаревич, А. А. Чабан

### Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.  
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

2020 XVI (3-4)

Летняя школа по русской литературе

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



2020 (3-4)



международная летняя школа  
по русской литературе

Выходит 4 раза в год  
Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель  
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. И. Ю. Виницкий (Принстон, США)  
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)  
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)  
Д. ф. н. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)  
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

ПИ № ФС 77 – 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2587-8190 = Letná škola

С 30 ноября 2017 года журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

© Авторы статей, 2020

© «Летняя школа по русской литературе», 2020

## Contents

<b>Artyom Trofimov.</b> Composition features of the panegyrics in honour of the Victory at Poltava (based on Stefan Yavorsky's and Feofan Prokopovich's works) . . . . .	223
<b>Heng Fu.</b> <i>Enchiridion</i> of Epictetus: Translations of Antiochus Cantemir and Grigorij Poletika . . . . .	239
<b>Mariia Nachinkova.</b> Boris Rayskiy's sketches and Ivan Goncharov's novel <i>The Precipice</i> . . . . .	248
<b>Alexey Balakin.</b> Notes on Ivan Goncharov's Testament. . . . .	264
<b>Mariya Astashenkova.</b> M. Krestovskaya's digest <i>Corners of the Theatrical World</i> as an example of Russian theatrical prose of the 1880's. . . . .	288
<b>Anastasia Polumordvinova.</b> Love as a game, love as a fate and love as a death in Valery Bryusov's lyrical novel <i>Decadent</i> . . . . .	302
<b>Dmitry Zaytsev.</b> Naturalist narrative about neurasthenia and degeneration and the Russian symbolist novel: Influence of the A. V. Amfiteatrov's collection <i>Psychopaths</i> on Fyodor Sologub's novel <i>The Petty Demon</i> . . . . .	320
<b>Andrei Ustinov.</b> Mstislav Dobuzhinsky and the Russian Cabaret Culture I. <i>The Comedians' Camp</i> in Petrograd . . . . .	331
II. <i>The Peripatetic Enthusiast</i> in Moscow . . . . .	363
<b>Dmitry Tsyganov.</b> From the «Lenin» cult to the «Stalin» cult: Strategies of depersonificating the image of Lenin in obituary poetry due to its later elimination by the Stalin quasi-myth . . . . .	384
<b>Anastasiia Khristenko.</b> The nature of the visual code in Yury Olesha's novel <i>Envy</i> . . . . .	404
<b>Maxim Shavlinsky.</b> <i>The Life of Arseniev and The Life of Bunin</i> as a way of deliberate speculate on biography . . . . .	423
<b>Ekaterina Bukhanova.</b> The fate of the text in Andrey Bitov's novel <i>The Teacher of Symmetry</i> . . . . .	437
<b>Anastasiia Imennykh.</b> Two versions of Victor Astafiev's novel <i>Damned and Killed</i> : Notes on the publication history. . . . .	451
<b>Index</b> . . . . .	463
<b>Content of the volume</b> . . . . .	479

### Editorial Board:

Alexey Balakin, Aleksandra Chaban, Elena Glukhovskaja,

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),

Olga Makarevich, Aleksandra Pakhomova

### Editorial address:

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.

Phone number: (812) 449-52-50. E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

МАРИЯ АСТАШЕНКОВА  
(Москва)

## СБОРНИК М. В. КРЕСТОВСКОЙ «УГОЛКИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИРКА» КАК ПРИМЕР РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРОЗЫ 1880-х ГОДОВ

Статья посвящена сборнику М. В. Крестовской «Уголки театрального мирка» (1885). Центральная тема повестей, входящих в этот сборник, — пагубное влияние театральной среды на жизни и судьбы людей. Как показано в статье, проблемы, поднятые в сборнике, — пошлость и разврат театрального закулисья, бесчувственность артистов и их глухота к проблемам друг друга, беззащитность актрис — были актуальны для русского театра в период создания повестей.

**Ключевые слова:** М. В. Крестовская, история русского театра, закулисье, М. Г. Савина, П. А. Стрепетова.

**Информация об авторе:** Мария Фрэнковна Асташенкова, магистрант Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Москва, Россия.

**E-mail:** mariastash@yandex.ru

### **M. Krestovskaya's digest *Corners of the Theatrical word* as an example of Russian theatrical prose of the 1880's**

The article is devoted to the M. Krestovskaya's collection *Corners of the theatrical world* (1885), which is consist of the novels *Isa* and *Lelya*. The central topic is the harmful influence of the theatrical environment on the lives and destinies of people. As shown in the article, the problems, raised in the collection (the vulgarity and depravity of the theatrical backstage, the insensitivity of artists and their deafness to each other's problems, the defenselessness of actresses etc) were very relevant for the Russian theater during the creation of stories.

**Keywords:** M. V. Krestovskaya, history of Russian theater, backstage, M. Savina, P. Strepetova.

**About the author:** Mariya Astashenkova, master student at Lomonosov Moscow State University. Moscow, Russia.

E-mail: mariastash@yandex.ru

DOI 10.26172/2587-8190-2020-3-4-288-301

Развитие русской прозы и рост общественного влияния театра в николаевское царствование привел к возникновению особого квазижанра<sup>1</sup> — театральной прозы. Он включает произведения, сюжет которых так или иначе связан с театром. Поскольку театр был неотъемлемой частью культурной жизни XIX столетия,<sup>2</sup> упоминания о нем в художественной литературе встречаются очень часто, однако не любой текст, в котором встречается описание спектаклей или актеров, можно считать театральным. Понятие «театральная проза»<sup>3</sup> применимо только к тем текстам, сюжет которых в значительной степени посвящен описанию театрального быта, судьбы актеров или околотеатральной среды.

Кроме того, влияние театра на прозу проявляется и на формальном уровне организации текста. У произведений драматического рода литературы есть определенные черты (специфический хронотоп, при котором время и место в пьесе выстраиваются в соответствии с возможностями театра отразить все временные и физические перемещения персонажей; связанная с ним замкнутость пространства; преобладание диалогов над повествовательной речью и др.), которые при проникновении в романную поэтику формируют «театральность» определенного эпизода прозаического произведения.

---

<sup>1</sup> Термин «квазижанр» по отношению к театральной прозе мы используем потому, что произведения о театре обладают набором устойчиво повторяющихся черт (динамичность сюжета, большое количество диалогов, сниженная роль монологов и авторских отступлений и др.), но, в то же время, говорить о корпусе «театральных» текстов как о жанровом объединении не позволяет разнородность тематик и художественных приемов, используемых авторами.

<sup>2</sup> См. об этом, например: *Лотман Ю. М. Искусство жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)*. СПб., 1994. С. 180–209.

<sup>3</sup> Данный термин представляет собой более широкое понятие по отношению к терминам «театральный роман», «театральный текст» и т. д., активно используемым специалистами по взаимодействию литературного и театрального видов искусств.

К 1880-м годам корпус текстов, посвященных теме актерского мастерства, жизни и быту актерского сословия, был уже весьма обширным. В него входили, в частности, такие произведения, как романы А. И. Чуровского «Примадонна» (1835) и А. А. Соколова «Театральные болота» (1867), повесть А. И. Герцена «Сорока-воровка» (1846) и др.).

Одной из представительниц русской театральной прозы периода 1870-х — начала 1890-х годов была М. В. Крестовская. До того, как стать писательницей, она готовилась к поступлению на сцену в качестве артистки и некоторое время успешно выступала в частных театрах.<sup>1</sup> Однако по примеру своего отца, известного романиста В. В. Крестовского, она выбрала путь литератора, дебютировав в 1886–1887 годах на страницах «Русского вестника» со сборником повестей «Уголки театрального мирка» (1885) и повестью «Ранние грозы» (1886). Знание закулисного мира, особенностей взаимоотношений между актерами, — всего того, что скрыто от глаз обычного зрителя, — помогло ей реалистично и детально изобразить сцены театральной жизни.

В театральных произведениях Крестовской часто поднимаются такие проблемы, как невозможность избежать того пути, который человеку навязывают против его воли: проблема выбора, долга, чувства и разума и т. д. Важную роль в творчестве писательницы занимает проблема соотношения реальности и актерской игры.

Стоит отметить, что Крестовская — одна из первых русских писательниц, обратившаяся к квазижанру театральной прозы. До нее женская литература о театре была представлена преимущественно мемуарами артисток: «Картины прошедшего. Записки русской артистки» А. Е. Асенковой (1857), «Воспоминания» А. Н. Каратыгиной (1880), «Горести и скитания» М. Г. Савиной (1883) и др. Несмотря на то, что жанр мемуаров не относится к фикциональному, важно обратить внимание на то, что женская литература начала осваивать тему театра задолго до Крестовской. Задача нашего исследования заключается в том, чтобы посмотреть,

---

<sup>1</sup> Агапкина Т. П. Крестовская Мария Всеволодовна // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1994. Т. 3. С. 145–146.

какие проблемы, актуальные для актрис второй половины XIX века, нашли отражение в сборнике Крестовской. Для этого сопоставим ее художественные произведения с мемуарной прозой М. Г. Савиной и П. А. Стрепетовой, поскольку эти тексты дают наиболее полное представление о специфике жизни и творчества актрисы, карьера которой развивалась во второй половине XIX века.

Сборник Крестовской «Уголки театрального мирка» составляют две повести, «Иса» и «Леля», каждая из которых посвящена судьбе юной актрисы. Принципиально важным является то, что писательница сфокусировалась на психологии женщин, посвятивших себя театру: особенности профессии показаны через призму острых чувств самих артисток и их близких. Так, в центре повести «Иса» — психологическое состояние юной актрисы; в «Леле» на первый план выведены переживания мужа главной героини, который наблюдает, как театральная среда медленно губит молодую артистку, но поделать с этим ничего не может. Вопрос о пагубном влиянии артистической среды на женскую психику был очень актуальным ко времени создания сборника, как показывают мемуары актрис.

Тема пагубности закулисной обстановки — центральная в повести «Иса». Главная героиня, юная актриса, которой не исполнилось еще восемнадцати лет, родилась в артистической семье. Ее мать, «изящная, надушенная и красивая»<sup>1</sup> Вера Михайловна, была примадонной в театре, куда Иса также поступила служить. Она не испытывала сильных чувств к дочери, никогда не пыталась сблизиться с ней: «Мать очень мало обращала внимания на нее внимания; она была слишком занята и сценой, и собственной жизнью» (с. 188), а впоследствии и вовсе начала воспринимать свою дочь как соперницу, став ее главным врагом в закулисном мире. Автор подчеркивает противоестественность конкуренции между матерью и дочерью: «Иса видела, что мать <...> не спускает с нее пристального взгляда, и этот преследующий ее взгляд

---

<sup>1</sup> Крестовская М. В. Иса // Крестовская М. В. Вне жизни. Уголки театрального мирка. 3-е изд. М., 1904. С. 143. Далее текст повестей цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках в тексте.

мучил ее. Она чувствовала, что мать глядит на нее какими-то особенными, недобрыми глазами, и не понимала, чего ей от ней нужно» (с. 214).

Дополнительно усиливает противопоставление артисток и описание манеры их игры. Вера Михайловна считала, что сценическая игра должна быть выверенной и точной, а не правдоподобной и естественной, что в описываемые времена, как подчеркивает автор, было уже устаревшим подходом: «От сцены требовали простых лиц, правды и простоты, а Вера Михайловна так привыкла к французской школе и ее мелодрамам, что в простых, безэффектных пьесах она просто терялась и порой, не понимая роли, не могла справиться с самыми легкими типами» (с. 157).

Актерская игра Исы была прямо противоположной. В начале повести ее партнер по сцене, известный актер Кирсанов, репетируя с Исой сцену из пьесы, хочет добиться от нее более ярких, сильных эмоций: « — Вот что, милая барышня, вы слишком, слишком... гм!.. как бы вам это пояснить нагляднее... слишком уж спокойны! понимаете? очень холодны! В вас жизнь спит <...>. Если бы в вашей игре проявлялось больше страстности, огня, вы бы имели гораздо больше успеха... Вы подумайте, милая деточка, об этом; ведь, право, жаль: если бы не это ледяное спокойствие, из вас могла бы выработаться прекрасная актриса» (с. 135). По мере того как Иса все больше проникалась чувствами к Кирсанову — единственному человеку из ее окружения, который относился к ней по-доброму, — ее игра становилась вдохновенней, проникновенней и естественней. Первый раз это оказалось заметно во время спектакля: «Когда первый акт кончился, к ней стали подходить артисты, говоря, что она была очень естественна и правдива, Иса невольно смущалась, сознавая источник этой естественности» (с. 144). Когда она начала испытывать глубокие чувства к партнеру по сцене, ее талант раскрылся и о ней заговорили как о гениальной актрисе. В спектакле, когда юная артистка, забывшись на сцене и позабыв текст, не видя зала и не помня саму себя, заменила слова своей роли на единственное слово «Люблю!», она произвела настоящий фурор. Уже на следующий день все газеты писали только о ней (с. 198).

Стоит упомянуть о важной для понимания этой коллизии истории из жизни русского театра середины XIX века, которая не была забыта публикой и пятьдесят лет спустя. В 1830-е — 1840-е годы среди театралов остро обсуждался вопрос о двух типах актерского мастерства: «школы переживания» и «школы представления». Кульминацией спора стал 1837 год, когда П. С. Мочалов — главный представитель «школы переживания» — и В. А. Каратыгин — главный адепт «школы представления» — почти одновременно выступили в роли Гамлета. «...благодаря Мочалову, мы только теперь поняли, что в мире один драматический поэт — Шекспир, и что только его пьесы представляют великому актеру достойное его попрание, и что только в созданных им ролях великий актер может быть великим актером», — писал Белинский, очевидно отдавая предпочтение игре Мочалова.<sup>1</sup>

Игру Исы, таким образом, можно было бы отнести к «школе переживания», тогда как Веру Михайловну по праву можно считать представительницей ушедшей в прошлое «школы представления». В повести за внешним конфликтом матери-актрисы и ее талантливой юной дочери скрывается многократно поднимавшийся вопрос о двух типах игры актера, хотя Крестовская пришла в литературу спустя несколько десятилетий после периода истории русского театра, когда происходила смена приоритетов в понятии актерской игры. Характерно, что, подчеркивая схематичность и неестественность Веры Михайловны, Крестовская не делает акцент на том, что «школа представления» — единственно верный путь развития русского театра, как рассуждали многие критики и театралы. Напротив, сюжет повести и психологизм, с которым писательница изображает внутренние терзания Исы, говорят о том, что Крестовская видела и пагубную сторону чрезмерного «погружения» в сценический образ.

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 309 (впервые: Московский наблюдатель. 1838. Ч. XVI. Март. Кн. 1. С. 98–114; Март. Кн. 4. С. 277–301; Апрель. Кн. 1. С. 401–464).



Ракурс, выбранный Крестовской для раскрытия этой проблематики, отличается своеобразием. Напрямую историческая тема столкновения разных актерских школ не поднимается: к ней отсылают образы матери и дочери. Последняя, по сути, не обучалась сценическому мастерству и не имела ни малейшего понятия о том, какая игра ценится критиками и зрителями и что значит — «играть хорошо». Слава о ней пошла после того, как она в порыве чувств забыла о том, что находится на сцене, и полностью слилась со своим персонажем. Получается, что в момент успеха она не играла, а была собой. Крестовская показывает, что отличительная особенность «школы переживания» в том, что ее представителем может стать каждый, кто обладает талантом или способностью глубоко чувствовать.

Позднее о способах перенесения на сцену естественных переживаний будет подробно писать К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой». Ко времени создания повести «Иса» эта тема только начинала осваиваться, спорадически упоминаясь в различных текстах, в том числе, и художественных. К примеру, А. Н. Островский раскрывает ее в комедии «Без вины виноватые» (1881–1883): в ней актриса Кручинина бесподобно играет роль матери героя, исполнитель роли которого оказывается ее реальным сыном, — сама Кручинина считала его давно погибшим.

Эта тема поднимается и в воспоминаниях актрис середины XIX века. К примеру, Стрепетовой в юном возрасте было сложно отделять сценическую игру от реальной жизни: на сцене это помогало ей прочувствовать образ, который она воплощала, но и сильно изматывало психологически.<sup>1</sup>

Мотив противостояния двух подходов к артистической игре приобретает в повести Крестовской трагическое звучание. Поскольку для Исы, талантливой, но неопытной актрисы, чувства изображаемых ею героинь оказались такими же, какие она испытывала в реальной жизни по отношению к партнеру по театру, сценическая и личная жизнь оказались для нее неразрывно связаны. Когда в реальности она

<sup>1</sup> Гаевская М. Ю. Пелагея Стрепетова. Роковой талант. М., 2005. С. 42–43.

испытала горькое разочарование в Кирсанове, в ее сознании родилась ассоциация ее судьбы и судеб героинь, которых она играла. Осознание этой связи приводит героиню к самоубийству: «Она поспела только к последним сценам, где Кирсанов узнает, что любимая им девушка утопилась. И ей казалось, что эти слезы, это страдание принадлежит не той Оле, о которой он говорит теперь на сцене, но ей, Исе, одной Исе. Вдруг раздался холодный, гордый голос ее матери, и все очарование Исы мгновенно разрушилось. Со звуком этого голоса ей припомнилась опять вечерняя сцена, и Иса с глубокой болью вспомнила, что все эти слова Кирсанова не более как роль, что он опять играет, и если играет так правдиво и искренно, то только благодаря таланту, а не любви. Да, он плакал не о ней, а о какой-то Оле, которая утопилась... Утопилась?.. Иса быстро приподняла голову. Зачем это ей сегодня, именно сегодня пришлось проходить по тому мосту? Зачем сегодня утром она остановилась у его перил, глядя на мутную, бурливую воду, свободно протекавшую под мостом? Неужели и тут судьба? (с. 184)

Крестовская поднимает тему опасности соединения жизни и актерской игры. В «Исе» отчетливо звучит мысль о том, что сцена и жизнь для актера не должны смешиваться: необходимо четко отделять роли и все события пьес от частной жизни. Эта идея находит истоки в театральных спорах более раннего времени. Так, говоря о представителях «школы переживания», критики и авторы нередко отмечали, что чересчур глубокое погружение в образ может приводить к тому, что артист будет «забывать», когда он играет на сцене, а когда живет реальной жизнью. В частности, критики много писали о полном погружении в роль Мочалова. Одним из первых подметил эту способность знаменитого артиста Белинский: «Для него существует не идея целой драмы, но идея одного лица, и он, понявши идею этого лица объективно, выполняет ее субъективно, — писал критик в 1838 году. — Взявши на себя роль, он уже — не он, он уже живет не своею жизнью, но жизнью представляемого им лица; он страдает его горестями, радуется его радостями, любит его любовию; все

прочие актеры, играющие вместе с ним, становятся на это мгновение его друзьями или его врагами, по свойству роли каждого. И, боже мой, сколько средств требует сценическое дарование! <...> он не русский, не москвич, не Мочалов в эту минуту, а Гамлет или Отелло, чувствующий в своей душе все раны их души».<sup>1</sup>

Об этой угрозе писала в личном письме Савина: «Я отправлена сценой. Если бы мне не пришлось „умирать“ на сцене хотя бы раз в месяц — я умерла бы на самом деле».<sup>2</sup> Об этом же упоминала в своих мемуарах Стрепетова, которую за кулисами, после сильнейших эмоциональных потрясений на сцене, буквально подхватывали под руки, чтобы она не упала без чувств: «Хорошо или дурно я поступала, не могла себе дать отчета, я никогда ни над чем не задумывалась».<sup>3</sup>

Обобщим: к 1880-м годам проблема чрезмерно глубокого погружения в роль обозначилась в театральной сфере как проблема. «Проживание» ролей может быть по-настоящему опасно для жизни — эту мысль Крестовская, вслед за многими актерами и критиками, подметила в преддверие появления системы Станиславского, в основе которой лежит идея полного слияния актера со сценическим образом.<sup>4</sup>

Другая важная тема театральной прозы Крестовской — разврат закулисного мира, ослабление и утрата личных и кровных связей. Ису губит не только разочарование в Кирсанове: прежде всего она страдает от того, что у нее нет ни одного близкого человека, который бы любил и по-

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. С. 306.

<sup>2</sup> *Савина М. Г.* Письмо (адресат неизвестен) // ЦГИА. Ф. 689. № 214. Л. 7–8.

<sup>3</sup> *Стрепетова П. А.* Минувшие дни. Из воспоминаний актрисы // Стрепетова П. А. воспоминания и письма / Подг. к печати М. Д. Прыгунов. М.; Л., 1934. С. 397.

<sup>4</sup> «Мы, актеры, <...> не умеем делать что-то, чтобы <...> образы и страсти роли, сами собой создавались в нас интуитивно. Когда это создается, тогда результаты получаются наилучшие и наивысшие, <...> — внутренний образ сливается с внешним, один порождает и поддерживает другой, их связь не разъединима» (*Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 427

нимал ее. Мать, Вера Михайловна, воспринимала Ису как соперницу по сцене и не испытывала к ней теплых чувств. Ее образ вбирает в себя много отрицательных черт типичной актрисы: пошлость, вульгарность, неспособность к сочувствию, — однако именно неспособность радоваться успеху дочери предстает как наиболее отрицательная из них. Мотив плохих отношений между матерью и дочерью-артисткой для театральной прозы также был не нов. В частности, о жестоком обращении матери-актрисы писала и Савина, отмечая, что та не питала к дочери никаких теплых чувств: «Никогда не пойму, за что меня мать так не любила! Кроме пощечин, брани, упреков в ничегонеделании, я ничего от нее не видела, и с каждым годом было все хуже».<sup>1</sup>

Мотив глухоты к чужим страданиям — один из ключевых в изображении закулисного мира. Именно он часто встречается во многих художественных произведениях как наиболее яркая черта театрального быта. Можно вспомнить повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник» (1872–1873), в которой Иван Флягин рассказывает, как в театре, где он недолгое время служил, один актер издевался над молодой актрисой; рассказ И. Л. Леонтьева-Щеглова «Кожаный актер» (1889), в котором главный герой, незаменимый в театре человек, жил в крайней бедности, до которой никому не было дела.

Эта проблема становится одной из центральных в повести «Леля». Сюжет повести таков: молодая замужняя женщина случайно попадает на подмостки уездного театра, где ее талант сразу замечают и предлагают поступить на сцену в другой город. Для тихой, семейной Лели это предложение означает долгую разлуку с родными, что очень мучает ее. Тем не менее, она соглашается. Ее муж страдает от предстоящей разлуки, но не может отговорить ее от этого шага, так как видит, сколько счастья приносит Леле игра на сцене. Образ жизни актрисы быстро увлек Лелю: из Киева, в который она была ангажирована, она вернулась

---

<sup>1</sup> Савина М. Г. Горести и скитания: (Записки, 1854–1877). Письма. Воспоминания. 2-е изд., доп. Л., 1983. С. 30.

другим человеком. Дом, семья, которые раньше были для нее смыслом жизни, наскучили, ее нестерпимо тянуло на сцену. Вот как описывает преобразование жены рассказчик, от лица которого ведется повествование: «В каждом взгляде ее, в каждом поступке, в каждом слове даже, хотелось отыскать мне что-нибудь, что помогло бы мне разгадать и понять все. Иногда я заставлял ее за какими-то письмами, афишами, старыми вырезками из газет. В ее альбоме появилось много новых, незнакомых мне лиц; я видел, как часто рассматривала она их, задумывалась над ними, некоторым улыбалась, на других подолгу глядела, точно что-то вспоминая. Чьи это лица, что они для Лели? Какие это письма? Все это уголки прошлой жизни Лели, которые она бережно хранит, пряча от меня, и о которых постоянно думает» (с. 342).

Похожие душевные мучения испытывала и Стрепетова, которая даже с подорванным на сцене здоровьем не могла жить без театра. Ее семейная жизнь также не складывалась, ведь подолгу жить обычной спокойной жизнью, заниматься детьми актриса не могла: «Такой образ жизни способствовал впоследствии частым нервным срывам и истерикам, которые она устраивала своему начальству <...> и родным дома. Тихий домашний уют и размеренная спокойная жизнь были не ее стихией».<sup>1</sup>

В самом начале повести Крестовской появляется мотив разврата в актерской среде. В городе, где жила Леля со своей семьей, будущую актрису предупреждали об опасностях, которые могут ждать ее на ее новом поприще. Как бы предчувствуя свое падение, Леля хотела поклясться мужу в верности, но тот остановил ее, сказав, что доверяет жене. После каждой гастроль Леля возвращалась домой все с меньшей охотой, однако страдая от осознания того, что театральная жизнь поглотила ее и она не может вырваться из порочного круга. Спустя много лет, объясняясь с мужем, она признается ему в измене. Он будет готов все простить жене, предложит

---

<sup>1</sup> Гаевская М. Ю. Пелагея Стрепетова. Роковой талант. С. 305; См. также: Грозная А. Неистовая Пелагея // Санкт-Петербургские ведомости. 2019. № 196.

ей уехать и никогда больше не возвращаться в театр. Но это уже будет невозможно.

Эта повесть примечательна и тем, что в ней находит осмысление популярный в конце XIX столетия «женский вопрос».<sup>1</sup> Позиция автора довольно оригинальна: на общем фоне стремления к равноправию, желанию женщин строить карьеру Крестовская показывает, к каким последствиям может привести свобода женщины в условиях российской действительности конца XIX века. Атмосфера в актерской сфере в этом смысле наиболее показательна: актеры были одним из самых защищенных слоев общества, можно сказать, заложниками сложившейся в театральной среде обстановки. К примеру, если знатный зритель проявлял интерес к артистке, то зачастую это означало, что он фактически имел на нее все права. Стрепетова вспоминала, как неоднозначно отреагировало общество на ее резкий отказ одному из петербургских франтов: «Похвалы повергли меня в крайнее недоумение. Я не постигала, что было героического в моем самом обыкновенном поступке, чтобы вызвать такой восторг и такие похвалы общества. Позже я поняла, что меня не столько хвалили, сколько удивлялись мне. Своим поступком я проявила, оказалось, качества, совсем не полагавшиеся мне как актрисе по ритуалу общественного шаблона».<sup>2</sup> Сама артистка, на тот момент молодая и неопытная, была в ужасе от того, что нормальным считалось принять ухаживания назойливого поклонника.<sup>3</sup>

Далеко не всегда актрисы имели возможность защитить себя: историй о назойливых ухаживаниях поклонников зафиксировано довольно много<sup>4</sup>. Однажды влюбленный

---

<sup>1</sup> Тема «женского вопроса» в России второй половины XIX века подробно исследована в работах: *Тишкин Г. А.* Женский вопрос в России, 50-60-е гг. XIX в. Л., 1984; *Карченкова Т. А.* Женский вопрос в российской публицистике второй половины XIX века: Дисс. ... канд. ист. наук. Омск, 2004; *Варламова Д. В.* Женский вопрос в журналах М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха»: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2017 и др.

<sup>2</sup> *Стрепетова П. А.* Жизнь и творчество трагической актрисы. М.; Л., 1959. С. 173–174.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Первушина Е. В.* Петербургские женщины XIX века. М.; СПб., 2013. С. 448–468.

в знаменитую артистку В. Н. Асенкову кавказский князь сумел проникнуть в ее покои, но не застав там актрису, изрезал от негодования ее мебель кинжалом;<sup>1</sup> другой безуспешный поклонник Асенковой, некий князь Волков, однажды кинул в окно ее кареты зажженную шутиху. К счастью, актриса не пострадала, а незадачливого поклонника быстро задержали.<sup>2</sup> Как и повесть Крестовской, подобные случаи показывают, что в обществе того времени эмансипация женщин воспринималась как явление чужеродное.

Возвращаясь к сборнику Крестовской, отметим, что обе повести, входящие в него, заканчиваются трагически. Иса умирает, Леля умирает нравственно. Чувствуя это и страдая, она просит мужа сказать их сыну, что «умерла его мама» (с. 143). Таким образом, сборник Крестовской занимает значимое место в ряду произведений театральной прозы XIX века: в двух повестях автору удалось осветить основные проблемы театрального закулисья.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агапкина Т. П.* Крестовская Мария Всеволодовна // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1994. Т. 3. С. 145–146.
2. *Алянский Ю. Л.* Варвара Асенкова: Докум. повесть о судьбе рус. артистки в восьми главах и двух письмах автора героине. Л., 1974.
3. *Варламова Д. В.* Женский вопрос в журналах М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха»: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2017.
4. *Гаевская М. Ю.* Пелагея Стрепетова. Роковой талант. М., 2005.
5. *Грозная А.* Неистовая Пелагея // Санкт-Петербургские ведомости. 2019. № 196.
6. *Карченко Т. А.* Женский вопрос в российской публицистике второй половины XIX века: Дисс. ... канд. ист. наук. Омск, 2004.
7. *Лотман Ю. М.* Искусство жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 180–209.
8. *Первушина Е. В.* Петербургские женщины XIX века. СПб., 2013.
9. *Тишкин Г. А.* Женский вопрос в России, 50-60-е гг. XIX в. Л., 1984.

<sup>1</sup> *Алянский Ю. Л.* Варвара Асенкова: Докум. повесть о судьбе рус. артистки в восьми главах и двух письмах автора героине. Л., 1974. С. 126.

<sup>2</sup> Там же. С. 169–171.

## REFERENCES

1. *Agapkina T. P.* Krestovskaya Mariya Vsevolodovna // Russkie pisateli. 1800–1917: Biograf. slovar'. M., 1994. Vol. 3. P. 145–146. (In Russ.)
2. *Alyanskij Yu. L.* Varvara Asenkova: Dokumentalnaya povest' o sud'be russkoj artistki v vos'mi glavah i dvuh pis'mah avtora geroine. L., 1974. (In Russ.)
3. *Gaevskaya M. Yu.* Pelageya Strepetova. Rokovoj talant. M., 2005. (In Russ.)
4. *Groznaya A.* Neistovaya Pelageya // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 2019. № 196. (In Russ.)
5. *Karchenkova T. A.* Zhenskij vopros v rossijskoj publicistike vtoroj poloviny XIX veka: Diss. ... kand. ist. nauk. Omsk, 2004. (In Russ.)
6. *Lotman Yu. M.* Iskusstvo zhizni // Lotman Yu. M. Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka). SPb., 1994. P. 180–209.
7. *Pervushina E. V.* Peterburgskie zhenshchiny XIX veka. SPb., 2013. (In Russ.)
8. *Tishkin G. A.* Zhenskij vopros v Rossii, 50-60-e gg. XIX v. L., 1984. (In Russ.)
9. *Varlamova D. V.* Zhenskij vopros v zhurnalakh M. M. i F. M. Dostoevskikh «Vremya» i «Epokha»: Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. M., 2017. (In Russ.)