

З.К. Кусаева

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ
К.Л. ХЕТАГУРОВА – ДРАМАТУРГА**



Владикавказ 2009

**Отсканировано
в ноябре 2014 года
специально для эл. библиотеки
паблика «Бæрзæфцæг»
(«Крестовый перевал»).**

**Скангонд æрцыд
2014 азы ноябры
сæрмагондæй паблик «Бæрзæфцæг»-ы
чиныгдонæн.**

<http://vk.com/barzafcag>

Учреждение Российской академии наук
«Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований
им. В.И. Абаева ВНЦ РАН и Правительства РСО–Алания»

З.К. КУСАЕВА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ
К.Л. ХЕТАГУРОВА – ДРАМАТУРГА**

Владикавказ 2009

ББК 63.3(2)

К 98

К 98 Кусаева З.К. Художественный опыт К.Л. Хетагурова – драматурга: Монография / Учреждение РАН СОИГСИ им. В.И. Абаева. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2009. 208 с.

Научный редактор – Салагаева Зоя Мироновна, засл. деят. науки и техники РСО-Алания, засл. деят. науки и техники РФ, доктор филол. наук, профессор

Рецензенты:

Джусойты Нафи Григорьевич, засл. деят. науки РСО-Алания и РЮО, главный научный сотрудник и заведующий отделом осет лит. и фолькл. ЮО НИИ, докт. филол. наук, почетный профессор СОГУ;

Фидарова Римма Японовна, докт. филологических наук

В монографии освещается совокупность факторов духовной и социокультурной деятельности К. Л. Хетагурова, оказавших доминирующее воздействие на драматургическое творчество писателя, а также производится многоаспектный анализ пьесы «Дуня», включая проблемы генезиса, жанрового своеобразия и интертекстуальности.

Книга предназначена специалистам филологам, деятелям театрального искусства, читателям, интересующимся художественным творчеством К.Л. Хетагурова и вопросами литературоведения.

ББК 63.3 (2)

ISBN 978-5-91480-045-8

© ИПО СОИГСИ, 2009

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА I. ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА К.Л. ХЕТАГУРОВА	7
1.1. Вопрос женского образования как проблема времени второй половины XIX века	9
1.2. Творческая история пьесы «Курсистка»	22
ГЛАВА II. ГАРМОНИЗАЦИЯ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ПЬЕСЫ К.Л. ХЕТАГУРОВА «ДУНЯ»	49
2.1. Интеграция словесного и изобразительного видов искусств в драматургии К.Л. Хетагурова	50
2.2. Воздействие музыкальной семантики на трансформацию жанра пьесы «Дуня»	61
ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО К.Л.ХЕТАГУРОВА – ДРАМАТУРГА	83
3.1. Сущность драматического конфликта в сюжетном действии пьесы «Дуня»	83
3.2. Индивидуализация языка героев как средство создания драматического характера	92
3.3. Поэтика имен в пьесе Коста Хетагурова «Дуня».....	103

ГЛАВА IV. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ОПЫТА К.Л.ХЕТАГУРОВА.....	110
4.1. Реминисценции в пьесе «Дуня»	112
4.2. Роман И.В. Омуревского «Шаг за шагом» и пьеса «Дуня» в аспекте интертекстуальности.....	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	136
ПРИЛОЖЕНИЕ	146
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	181
ИЛЛЮСТРАЦИИ	197

*Светлой памяти дорогих моих родителей
Коцьева Константина Георгиевича
и Мистуловой Бэлы Сосланбековны
посвящаю*

ВВЕДЕНИЕ

Драматургическое творчество Коста Левановича Хетагурова (1859-1906) на протяжении длительного периода не получало адекватного литературоведческого осмысления. Отсутствие исследовательского интереса предопределялось традиционным подходом к его драматическим произведениям, которые принято было считать периферийной областью литературного творчества Коста. Тенденциозность видения данной проблемы объяснялась тем, что автором была создана лишь одна завершенная пьеса – «Дуня» (1902), которой предшествовала комедия «Курсистка» (1890), являющаяся первым вариантом пьесы. Существующие фрагменты драматических произведений («Чердак», «Поздний рассвет», «Когда я нахожусь в церкви») представляют собой небольшие наброски, по которым сложно определить перспективу художественного мышления автора. И все же в культурном пространстве драматургический опыт Коста является безусловной художественной ценностью и важной составляющей всей творческой системы художника. Незавершенные произведения К.Л.Хетагурова представляют собой эскизно очерченные модели, но они не выбиваются из общей гаммы литературного наследия и показательны в аспекте поиска творческой личностью своего идеала. Являясь неотъемлемой частью его целостной художественной системы, незавершенные пьесы должны стать предметом специального, более глубокого и всестороннего научного анализа. В данном исследовании внимание концентрируется на изучении отдельно взятого произведения – пьесы «Дуня».

Преимущество изучения отдельно взятого произведения словесного искусства неоднократно отмечалось уче-

ным-теоретиком литературоведения Г.М. Фридендером.¹ Специфика подобного анализа открывает возможности, недоступные литературоведческим исследованиям других типов, и позволяет учесть все многообразие образующих это произведение компонентов и гармоничность внутренних связей между ними.

Художественный опыт Хетагурова-драматурга заслуживает внимания как сфера творческой деятельности повышенной сложности. Этим и обусловлен интерес к данной проблеме.

Драматургическое творчество К.Л.Хетагурова рассматривается в трудах ученых: А.П. Семенова, Е. Тлатова, Д.Мамиева, Н.Г. Джусойты, А.А. Хадарцевой, А. Цаголовой, Г. Апресян, К.Ц. Гутиева, З.М. Салагаевой, Т.А. Епхиева, Р.З. Комаевой, В.А. Блажко, Г.И. Кусова, Е.А. Газдановой, З.Х. Тедтовой. Статьи и комментарии исследователей представляют безусловную научную значимость. Однако драматургия Хетагурова остается одним из недостаточно разработанных аспектов его духовного наследия и характеризуется самым низким «коэффициентом» изученности. Основываясь на изысканиях своих предшественников, благодаря которым появился научный интерес к столь важной составляющей художественного творчества Коста, автором данной монографии произведен многоаспектный анализ пьесы «Дуня», включающий проблемы генезиса, жанрового своеобразия, художественного мастерства и интертекстуальности.

Материалом для исследования послужили фонды Научного архива Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева: автографы черновых вариантов пьесы «Курсистка», воспоминания современников о К.Л. Хетагурове, фотокопия цензурного экземпляра пьесы «Дуня»; эпистолярное наследие, публицистика, живописные полотна художника, а также русскоязычные поэтические произведения 1886-1893 гг.

¹ Фридендер Г.М. О некоторых проблемах поэтики сегодня // Исследования по поэтике и стилистике / Под ред. В.В.Виноградова, В.Г.Базанова, Г.М.Фридендера. – Л., 1972. – С. 11-18.

ГЛАВА I.

ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА К.Л. ХЕТАГУРОВА

Коста Хетагуров и проблемы драматургии – малоизученная и актуальная тема в многогранной деятельности великого писателя. Являясь неотъемлемой частью духовного наследия художника, она представляет собой значительный историко-литературный и теоретический интерес.

Аналитическое сопоставление творчества Хетагурова с мастерством лучших представителей русской классической литературы, изучение поисков писателем новых средств художественной выразительности позволяют углубиться в творческую лабораторию автора и ясней представить его идейно-эстетические позиции, его понимание связей между художественной литературой и театром. Создавая адекватно художественный облик эпохи, Коста Хетагуров стремился к поиску и воплощению новых форм воздействия искусства слова на культурную и интеллектуальную жизнь человека. Активная театральная деятельность Коста демонстрирует его понимание важной роли театра в постижении высоких нравственных и просветительских ценностей.

Внимание Хетагурова к драме, одному из жанров демократической литературы, рассчитанному на большую аудиторию, а потому обладающему возможностью воспитательного воздействия на самый широкий круг людей, не случайно.

Известный английский драматург Бернард Шоу, осознавая всю важность предназначения театра, заме-

тил: «...театр призван быть фабрикой мысли и Храмом Восходящего человека, если он хочет сыграть эстетически действенную роль».¹

Это высказывание Шоу вполне созвучно с представлениями Хетагурова о высокой роли театра. И именно в осуществлении этой благородной задачи драматург видел назначение своих литературных произведений.

Войти в художественный мир Коста Хетагурова – значит понять закономерность его рождения, осмыслить процесс типизации и индивидуализации характеров, постичь движение эстетической мысли драматурга – от замысла к воплощению. В этой связи чрезвычайно важно исследовать творческую историю его драматических произведений, определить все побудительные мотивы, способствующие возникновению и осуществлению идеи.

Чтобы осмыслить фундаментальные основы мировоззрения драматурга и показать, как складывалась структура образов в пьесе «Дуня» («Курсистка»), определив, какими прочными нитями это произведение связано с эпохой, необходимо подробное ознакомление с эпистолярным наследием, рукописями поэта, публицистикой и воспоминаниями современников Коста. Особое внимание следует уделить анализу истории создания пьесы «Дуня» и первой ее редакции – комедии «Курсистка» в свете определения роли тех или иных прототипов в создании тех или иных характеров.

«Интерес к театру возник у К.Хетагурова в юные годы в период обучения в Ставропольской гимназии. Современники Коста сохранили воспоминания о его деятельном участии в театральных постановках. Юный поэт прекрасно декламировал стихи. Его талант проявился на сцене и в ролях Карла Моора в спектакле «Разбойники», Ивана Грозного в пьесе Алексея Толстого «Смерть Иоанна Грозного».²

¹ Шоу Б. О драме и театре. – М., 1963. – С. 571-572.

² Гутнев К.Ц. К.А.Хетагуров. Собр.соч. Т.2. М.: Художественная литература, 1974. С.296-298.

Об увлечении театром и ярком сценическом даровании К.Хетагурова рассказывает в своих воспоминаниях современница поэта – Надежда Шарапова-Прошинская: «Шла пьеса «Пчела и Трутни». Коста играл роль бедного забытого судьбой труженика-пчелы, и играл очень недурно, не отличался от заправских артистов».¹

К.Л.Хетагуров был известен и как режиссер-постановщик, о чем свидетельствует одно из газетных сообщений тех лет: «В понедельник, на масленицу, предстоит интересный спектакль, устраиваемый г.Хетагуровым с участием его самого в главной роли и, так сказать, «сливок» нашего товарищества, пойдет «Кручина» соч. Шпажинского».²

Театральная деятельность К.Хетагурова проявилась и в организации любительских спектаклей во Владикавказе, Екатеринодаре, Ставрополе и Пятигорске.



1.1. Вопрос женского образования как проблема времени второй половины XIX века

Пьеса Коста Хетагурова «Курсистка» создавалась в период глубокого социального кризиса в России, совпавшего с обострением вопроса о женском образовании. Эти условия определили почву для небывалого подъема и расцвета драмы. Русская литература ответила на эти исторические перемены появлением целой плеяды писателей, отдавших дань драматургии, в числе которых представлен как последователь русской классической традиции и Коста Леванович Хетагуров.

¹ ОРФ СОИГСИ, ф. К.Х., оп. 1, п. 11, д. 2, л. 1.

² Газета «Северный Кавказ», №16 от 25 февраля 1888 г.

Существовала ли закономерность в том, что переходные процессы в социальной психологии были ознаменованы нарастанием драматического начала? Безусловно. Однако возможность генерирования новых смыслов происходила далеко не сразу и не безболезненно. Отвергая предшествующие стереотипы, испытанные каноны художественного этикета, сфера социальной психологии переходила в экстатическое состояние. Само по себе социокультурное состояние, уже утратившее прежнее целостное основание, но еще не нашедшее нового, сохраняло напряженный драматизм психики и сознания.

Главное отличие художественного драматизма переходной эпохи от драматизма устойчивого этапа развития культуры состояло в том, что первый олицетворял тип драматизма, вышедшего из-под контроля художника. Это был драматизм не сознательного художественного напряжения, не целенаправленного «искусства нагнетания», построения сюжета и т.д., а драматизм разбившейся формы, интуитивно ищущий и обретающий свои новые возможности.

Новое понимание источника противоречивости бытия рождало новые приемы его художественно-драматического воплощения в традиционных жанрах искусства.

Во второй половине XIX века внимание прогрессивной общественности привлек к себе вопрос о женском образовании. Лучшие представители ученого мира, работавшие в столичных и провинциальных высших учебных заведениях, энергично боролись за предоставление женщинам свободного доступа к этим очагам культуры. Сами женщины проявили большую инициативу, но им пришлось столкнуться с серьезными препятствиями как в лице бюрократов, занимающих ответственные посты в министерстве народного просвещения, так и в лице собственных родителей, считавших, что мечта о высшем об-

разовании для девушки – опасное вольнодумство. Очень часто девушки, стремясь получить образование, оставляли свои семьи, обрекая себя на одиночество и материальные лишения. Но они не отступали перед трудностями во имя великой цели.

Своеобразие поэтики пьесы «Дуня» заключается в глобальности затрагиваемых проблем, которые объективно отражают нравственно-психологическое состояние общества второй половины XIX в.

Проблема женского образования была обострена отсутствием единомыслия в среде просвещенной части российского общества. В.Стасов, родная сестра которого являлась участницей и даже отчасти руководителем женского движения 60-х годов, на основании ее записок изложил в хронологическом порядке события того периода. «Итак, русские женщины не уныли. Невзирая на все самые тяжкие, удручающие обстоятельства, среди которых не оставалось уже, казалось бы, ни одной голубой плоскости, голубого неба с солнцем и не было уже ни единого маленького луча света надежды для их дорогого дела, они все-таки не утратили веру в него и с непобедимым фанатизмом продолжали идти напролом».¹

Женское движение в России поддерживалось и западными учеными. Философ Д.С.Милль обратился к петербургским женщинам со словами благодарности и восхищения в письме от 18-го декабря 1868 года.

Деятельное участие в организации Высших женских курсов приняли профессор Бекетов (ботаник), Кеслер, Наранович; графы Михаил и Николай Ростовцевы, князь Голицын и др. Но противоречия в обществе обострялись. Известен суровый взгляд Л.Н.Толстого, осудившего курсы. Многие утверждали, что «так называемый женский

¹ Стасов В. Книжки Недели. 1896 // Розанов В.В. Религия и культура. – Т. 1. – М.: Правда, 1990. – С. 130.

вопрос есть только пена, взбившаяся из общественного недомыслия». В.В. Розанов рассматривал женский вопрос, идущий из тенденции не «сравниваться» с мужчиною, но из тенденции «твердо и выпукло» поставить свое женственное, особое «я», и потребовать, чтобы цивилизация, грубая и слишком «обще»-человеческая, несколько остановилась и задумалась, прежде чем сломить и окончательно загрязнить это хрупкое и нежное «я».¹ В.В. Розанов рассматривал женский вопрос в пользу сохранения «домашнего очага», «женственности», соблюдения вечных в природе, но в искусственной цивилизации могущих быть разрушенными, черт «материнства», «семьянинки», «хозяйки дома».²

К.Л. Хетагуров предложил универсальное решение противоречий в обществе. Он дарит героине своей пьесы личное счастье и благословляет на путь просвещения. Автор позволяет Дуне быть причастной к культурным ценностям современной жизни, выражая тем самым собственное гармоничное видение мира.

Тема женского образования представляла собой предмет острой полемики и нашла отражение в литературе. Она четко прослеживается в романе Ф.М. Омулевского «Шаг за шагом», довольно популярном в кругах прогрессивной интеллигенции того времени. Эту способность на подвиг, самоотверженность и страстный порыв к свободе утверждал в своих произведениях А.Н. Островский и многие другие писатели.

Желание Коста найти опосредованные связи между окружающим предметным миром и теми смыслами, которые художник стремился передать через свое произведение, порождало ответное стремление читателя к познанию своих богатых внутренних возможностей, по-новому

¹ *Розанов В.В.* Женщина перед великою задачею // *Розанов В.В.* Религия и культура. – М.: Правда, 1990. – С. 220.

² Там же.

провоцировало его воображение, помогало соединять прежде несоединимое, воспринимая искусство не просто информативным, а пробуждающим мысль, соответствующую уровню культурного самосознания эпохи.

В драматическом произведении Коста актуализируется доминирующий мировоззренческий контекст эпохи – вопрос о положении женщины в обществе. «В решении женского вопроса Коста Хетагуров становится продолжением традиций Чернышевского, Добролюбова, Некрасова».¹ К.Л.Хетагуров видел свою задачу в том, чтобы выразить идеальное положение женщины в мире и художественными средствами воплотить формы ее присутствия в этом мире. «Воссоздание идеального положения человека исходит из убеждения в том, что при любых условиях автор должен находить и утверждать положительные полюса действительности, изображая мир более возвышенным, чем он есть на самом деле».² Но Коста не стал идеализировать реальность и дезориентировать читателей, погружая их в иллюзорное состояние. Драматург воссоздал всевозможные формы присутствия человека в мире, вовлекая в искусство и негативные стороны (противоречия общественные, семейные), существующие как компонент реальной действительности .

Необходимо отметить, что либеральные реформы 60-70-х годов, ускоренное развитие экономики в пореформенный период, подъем общественного движения – все это дало новый стимул развитию культуры, определило многие ее приоритеты и способствовало распространению просвещения. Выдвижение на передовые позиции разночинной интеллигенции усиливало их прогрессивную общественную роль; располагало к появлению новых тем и стилей. Уровень грамотности населения в порефор-

¹ *Салагаева З.М.* Коста Хетагуров и осетинское народное творчество. – Орджоникидзе, 1959. – С. 8.

² *Кривцун О. А.* Эстетика. – М., 1998. – С. 163.

менный период значительно возрос: если в начале 60-х годов лишь 6% общей численности населения России было грамотно, то в 1887 г. – уже 21%. И в том же году, с открытием Высших женских (Бестужевских – по имени основателя) курсов, появилось высшее женское образование. Возможно, слушательницей именно Бестужевских курсов стала Дуня – главная героиня пьесы Коста Хетагурова, когда, покинув свой дом, отправилась в Петербург.

Интерес к образованию был чрезвычайно велик и в осетинском обществе. Уже в первой половине XIX века в Осетии обсуждался вопрос о женских учебных заведениях. Священник и инспектор Владикавказского духовного училища Аксо Колиев на свои средства открыл для осетинских девочек начальную школу, преобразованную позже в Ольгинское трехклассное училище.

«Организация женского образования в Осетии становилась возможной, благодаря, прежде всего, демократической по характеру традиционной культуре осетин».¹

Из начальной женская школа Аксо Колиева по своей программе стала прогимназией. И к 80-м годам XIX века в Осетии в семи женских учебных заведениях обучалось 196 девочек. Начальные школы были вновь преобразованы в церковноприходские в связи с проведением в России контрреформ в 80-х годах XIX века.

Начальником терской области С.В.Кахановым, особо свирепствующим своими реакционными мерами, была предпринята попытка закрытия осетинской женской школы во Владикавказе. 5 января 1891 г. по распоряжению экзарха Грузии ее закрыли. Это событие глубоко взволновало владикавказскую интеллигенцию, и 16 ее представителей обратились к великой княгине Ольге Федоровне, имя которой носила школа, и обер-прокурору Святейшего си-

¹ Блиев М. М., Бзаров Р. С. История Осетии. – Владикавказ: Ир, 2000. – С. 303.

нода Победоносцеву с протестом против закрытия школы. Инициатором протеста явился Коста Хетагуров.

В середине января Хетагуровым было написано обращение, в котором автор признал «в высшей степени нецелесообразным» закрытие женской школы в г.Владикавказе. Переживая всеобщую боль, Коста писал: «Нет глубже горя в народной жизни, как горе незаслуженного наказания. Нет ничего ужаснее бури, которая совершенно неожиданно по какому-то стихийному капризу пронесится над неповинной страной и бесцеремонно разрушает то, над чем было потрачено много труда, энергии и материнской заботы. Такое горе постигло Осетию, такая буря сорвала вывеску с имени ее императорского высочества Осетинской женской школы в г.Владикавказе, которая была открыта для осетинских детей в 1862 г.»¹ Прошение было написано довольно эмоционально и убедительно. В нем указывалось, как во все время своего существования школа пользовалась любовью и доверием осетин. Выражая искреннее разочарование случившимся, автор отмечал: «У целого народа отнять единственный источник женского образования, лишить его будущих сельских учительниц, благовоспитанных сестер, жен и матерей».²

Видя, что настроения недовольства среди владикавказской интеллигенции приобретают острый характер, администрация Терской области и экзарх Грузии согласились отменить решение о закрытии Ольгинской школы. Школу открыли. Но, к сожалению, борьба за ее существование для всех участников протеста, во главе с Костой Хетагуровым, завершилась наказанием в административном порядке.

¹ *Хетагуров К.* Собр. соч. в 5-ти томах. – Т. I. – Владикавказ, 2000. – С. 373-374 (Все последующие ссылки даны по приведенному изданию с указанием тома и страницы).

² Там же. – С. 376.

Историю закрытия Ольгинской гимназии подробно описал известный исследователь биографии и творчества Хетагурова А.Малинкин. В своей монографии «Коста Хетагуров» автор указал: «Царское правительство стремилось задушить всякое проявление национальной культуры. Поэтому для Каханова был важен повод для репрессий против осетинской интеллигенции. Закрытие школы и протест осетин как раз и создали благоприятные для горской администрации возможности, чтобы расправиться с наиболее видными деятелями»¹.

В данном конфликте позиция Коста давала властям дополнительный мотив особенно жестокого отношения к нему. В первых числах июня 1891 г. Хетагуров был выслан из Владикавказа в административном порядке за пределы терской области, по месту жительства отца в сел. Лаба. В числе пострадавших в результате расправы, учиненной генералом Кахановым над группой осетинской интеллигенции, оказался и священник Александр Цаликов. До попытки защитить женскую школу Цаликов успешно шел вверх по лестнице церковной иерархии. Будучи молодым священником, он был вызван архиереем из селения Ардон и назначен служить в кафедральный собор Терской области. В осетинской женской школе Цаликов служил законоучителем. Известные обстоятельства изменили его судьбу. Каханов настаивал на лишении его сана. Но церковные власти перевели А.Цаликова в Осетинскую церковь, а затем священник вместе с дочерьми вынужден был переселиться в Пятигорск с понижением на сверхштатную должность. Преследование Цаликова носило политический смысл, и непосредственным поводом для этого служила его личная дружба с Коста Хетагуровым, ярко проявившаяся в совместной борьбе за существование осетинской женской школы.

¹ Малинкин А. Коста Хетагуров. – Орджоникидзе, 1939. – С. 31.

Вспоминая об этом периоде, Елена Цаликова, одна из дочерей священника, писала: «Этот период нашей жизни – ужасный, доносы на отца сыпались – даже вспоминать страшно»¹.

Но семья Цаликовых все же полюбила Пятигорск. Они прожили здесь до конца своих дней, активно участвуя в культурно-просветительной и общественной жизни города. Александр Цаликов служил законоучителем в Евдокимовской женской гимназии и церкви при богадельне Зипалова. Дочери преподавали в церковноприходской школе Пятигорска.

Степень широты исторического видения К.Л.Хетагурова обуславливала возможность одновременного сосуществования разных форм его таланта в искусстве слова, и Коста продолжил борьбу за развитие образования в Осетии, нашедшую отражение в публицистической деятельности. Историю закрытия Ольгинской школы он описал в статье «Маленькая история», опубликованной в газете «Северный Кавказ» (№7 от 23 января 1897 года).

В статье автор рассказал о возникновении школы, о ее неизмеримой пользе, вносимой в развитие просвещения в Осетии, и о грубом и печальном факте закрытия этого учебного заведения. Коста определял Ольгинскую школу, «безусловно, лучшим учреждением просветительской деятельности», насаждающей «в отдаленных уголках горной Осетии неувядаемые зародыши просвещения». Довольно остро он поднимал вопрос о количестве осетинок в числе учащихся: «Пока школа помещалась в центре осетинской части Владикавказа, в ней преобладающим большинством были осетинки. Когда же в 1886/87 учебном году ее перевели на совершенно противоположный конец города, число осетинок значительно уменьшилось, так что при посещении школы их императорскими величест-

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. X. оп. 1, п. 41, д. 239, л. 3.

вами в 1888 г. из 89 всех учащихся осетинок было всего 36...»¹.

Положение изменилось после выражения протеста против закрытия школы, о чем и отмечалось в статье: «... протест все-таки вызвал благоприятные результаты: школа была возвращена осетинам во всем ее первоначальном составе и даже переведена в прежнее свое помещение, в осетинскую часть Владикавказа»².

Важно отметить, что Коста являлся постоянным сотрудником газеты «Северный Кавказ», с момента приезда в Ставрополь из Кубанской области в 1893 году по завершении первой ссылки. Ставропольский период жизни поэта, охватывающий около пяти лет, характеризуется активной культурно-просветительной и плодотворной творческой деятельностью. «Однако главной для Коста была работа в газете «Северный Кавказ», которой он придавал исключительно важное значение для осуществления своих литературных замыслов, а именно: превращения газеты в орудие против колониальной политики царизма, его ставленников и местной городской знати».³

Газета была основана в 1884 году в Ставрополе, ее вдохновителем был известный правовед Г.Н.Прозрителев. Издательством и редактированием занимался присяжный поверенный Д.И.Евсеев. На страницах газеты печатались произведения русских классиков, статьи о великих деятелях русской культуры. Но перед редакцией встал вопрос о недостаточно глубокой осведомленности в особенностях быта кавказских народов. Общественность весьма волновали явления жизни северокавказских народов, но газета была не способна ответить требованиям читателей, теряя тем самым свою значимость. «Перед редакцией газеты встал вопрос о подыскании такого сотрудника, который

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 4. – С. 76.

² Там же. – С. 87.

³ Калоев Б. А. Вторая Родина Коста. – Владикавказ: Ир, 1999. – С. 41.

мог бы не только информировать читателей о событиях в соседних многонациональных областях но и анализировать их правдиво, литературно и убедительно. Такой сотрудник редакцией был найден в лице К.Л.Хетагурова, известного еще с 1888 года читателям газеты под литературным именем «Коста»¹.

Работа в газете «Северный Кавказ» была значительным событием в жизни К.Л.Хетагурова. О своем пребывании в Ставрополе в письме к А.А. Цаликовой от 6 декабря 1898 года поэт писал, вспоминая, прежде всего, о газете, каждую строчку которой он «переживал всеми фибрами души»².

Публицистическая деятельность Коста Хетагурова, как было отмечено, являлась прежде всего орудием в борьбе поэта за распространение просвещения в Осетии. Наряду с упомянутой статьей Хетагуров осуществил ряд публикаций, посвященных значению женского образования. В их числе статьи «Развитие школ в Осетии» («Северный Кавказ», №9, 1901 г.) и «Женское образование в Осетии» («Санкт-Петербургские ведомости», №246, 1901 г.).

В статье «Женское образование в Осетии» обращает на себя внимание ее заключительная часть, где Коста с нескрываемым оптимизмом отмечал: «При новой постановке духовно-нравственной, учебно-воспитательной и материальной жизни школ, Осетия будет обогащаться все новыми труженицами на народной ниве, любящими матерями и опытными хозяйками. Пожелаем же от чистого сердца, чтобы этот неизмеримо дорогой для всех осетин рассадник женского просвещения больше никогда не подвергался никаким покушениям со стороны недругов, а цвел бы, расширяясь и распространяя в са-

¹ *Кравченко Г. И.* Коста Хетагуров (Жизнь и деятельность). – Орджоникидзе, 1961. – С. 132-133.

² *Хетагуров К.* Указ. соч. – Т. 5. – С. 89.

мых затаенных уголках Кавказа, «разумное, доброе, вечное»¹.

Коста Хетагуров не случайно определяет проблему женского образования как стержневую в пьесе «Дуня». Эта столь важная по значению тема, переплетаясь с рядом биографических обстоятельств и творческих устремлений автора, в литературной интерпретации преобразуется в яркие сцены с увлекательными драматическими решениями. Подобный ход мысли драматурга находится в полном согласии с его общественными и нравственно-гуманистическими идеалами.

Просветительские взгляды Коста были отражены в его творчестве еще задолго до участия поэта в борьбе за существование Ольгинской гимназии. Мысль о роли образования наглядно прослеживается и в наброске незавершенной пьесы «Когда я нахожусь в церкви», написанной Хетагуровым в период обучения в Петербургской Академии художеств. В пьесе одна из героинь, девушка Кошер, утверждает, что «...всеобщее образование только и может искоренить ...зло».² Примечательно высказывание В.Корзуна о драматурге: «Как просветитель он будет выражать твердую веру в силу (даже переоценивая ее) человеческого разума, ратовать за всестороннее познание действительности и призывать молодое поколение: «Чтите науки, любите искусство».³

Таким образом, писатель предстает перед нами как человек отнюдь не изолированный от общественных процессов и пришедший в драматургию с определенной идейно-эстетической позицией.

В драматических произведениях К.Л.Хетагурова особенно ощутимо влияние русского реализма XIX века. Этот период в его творчестве характеризовался и поис-

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 4. – С. 278.

² Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 3. – С. 495.

³ Корзун В. Коста Хетагуров. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 20.

ками собственного стиля в драматургии. Развивая художественные традиции А.Н.Островского, А.С.Грибоедова, А.П.Чехова, он избирает сюжетной основой для своих пьес воспроизведение процесса драматического пробуждения героя, находящегося в узком круге человеческого бытия («Дуня», «Чердак», «Поздний рассвет»). В какой мере он использовал художественный опыт своих предшественников, какую роль сыграла русская классическая традиция в становлении его драматургического таланта – эта важная проблема пока изучена недостаточно и будет рассматриваться нами в дальнейшем исследовании творчества писателя.

Коста Хетагуров с живейшим интересом следил за социальными переменами, происходящими как в России, так и в родной Осетии. Его глубоко волновала тяжелая судьба горянки. Но героини его драматических произведений – русские женщины: Анна из пьесы «Курсистка», Дуня – героиня второй редакции пьесы, Наташа – персонаж драматической поэмы «Чердак» и т.д. Мы позволим себе не согласиться с мнением ученого А.А.Хадарцевой, определившей, на наш взгляд, не вполне верную причину выбора Хетагуровым русского языка для создания своей пьесы: «Его пьеса «Дуня», – утверждала она, – написана на русском языке, что, по-видимому, объясняется отсутствием национального театра...».¹

Национального театра в Осетии в то время действительно не было. Во Владикавказе существовал только Русский театр, открывшийся 1 апреля 1871 года, рассчитанный на 400 зрителей. Возможна ли была постановка спектакля на осетинском языке на сцене русского театра, нам не известно. Но во Владикавказе, как и во многих городах, было несколько любительских театров, где успеш-

¹ *Хадарцева А.А.* История осетинской драмы. – Орджоникидзе: Ир, 1983. – С. 46.

но осуществлялись постановки произведений русских и зарубежных авторов. Значимым событием в культурной жизни Осетии явились пьесы, появившиеся вслед за «Дуней» Хетагурова в 1902-1903 годах. Это пьеса «Æдули» В.И.Гурджибекова и пьеса «Уæрæседзау» Е.Ц.Бритаева, написанные на обоих диалектах осетинского языка и неоднократно ставившиеся на любительских сценах Осетии. Следовательно, использование автором русского языка для создания своих драматических произведений не было обусловлено беспокойством за их сценическую жизнь. Совершенно очевидно, что Коста поселил своих героев в Петербурге не случайно, поскольку культурно-исторические условия петербургской действительности представлялись ему наиболее реалистичными для воплощения намеченного замысла.

Важно отметить, что понятия женского образования и женской независимости в Осетии были далеко не тождественны. Если вопрос о просвещении уже был остро обозначен, то проблема женской эмансипации на данном историческом этапе была не актуализирована. Соответственно, поступок, совершенный героиней пьесы, для женщины-горянки второй половины XIX века был неприемлем, и, по всей вероятности, не был бы воспринят осетинским обществом, для которого также были не характерны события, происходящие в пьесе.

Хетагурову была близка петербургская действительность. Он прекрасно изучил быт и нравы русского народа, и выбор русского языка был связан, прежде всего, с системой ценностей художника. Умение чутко распознать как сословную, так и социальную принадлежность человека и присущий ему речевой стиль позволило мастеру создать драматические образы в полном соответствии с реальностью.

Коста был поэтом двух культур, двух языков, являющихся для него одинаково родными. Его произведения – образец блестящего билингвизма. Показательны в этом смысле: сборник русскоязычных стихотворений, ряд драматических поэм и многочисленные прозаические произведения, также созданные автором на русском языке. И фантазия «Дуня» пьеса яркая, самобытная, перекликающаяся с самыми знаменательными событиями второй половины XIX столетия, явилась одним из его творений, с которым художник входил в русскую культуру.

Драматург воплощает свой замысел, обратившись к жизни русского общества, но в страстном желании Коста изменить судьбу близкой его сердцу горянки, угадывается попытка вывести осетинскую женщину из состояния «патриархальной идиллии»¹ и пробудить в ней стремление к просвещению.



1.2. Творческая история пьесы «Курсистка»

Пьеса «Дуня» была написана в двух редакциях. Первый вариант – комедия-шутка «Курсистка», датированная 1890-ым годом, и второй, отредактированный автором вариант произведения, – фантазия в 4-х действиях «Дуня» (1902 г.). Пьеса впервые была опубликована в газете «Северный Кавказ» в 1893 году. А первое отдельное издание осуществилось в 1902 году во владикавказской типографии З.И.Шувалова. Цензурный экземпляр этого издания находится в Государственной театральной библиотеке им.А.Д.Луначарского в Санкт-Петербурге.

Соглашаясь с мнением видного ученого Н.Г.Джусойты,

¹ *Абаев В.И.* Коста Хетагуров и его время. – Тбилиси, 1961. – С. 53.

следует отметить, что пьеса по своей проблематике, по общему настроению и авторской позиции примыкает к наброскам поэмы «Чердак», а также к незавершенным пьесам «Поздний рассвет» и «Когда я нахожусь в церкви». «Все эти произведения, – отмечал Н.Г.Джусойты, – относятся к петербургскому периоду творческой деятельности поэта, по своим идейно-художественным данным, по материалу, по впечатлениям, легшим в их основу. Если бы даже хронология их написания (она нам неизвестна) не укладывалась в границах 1881-85 годов, все равно эти произведения составили бы единый цикл, определенный этап в творческом развитии поэта»¹.

Надо сказать, воссоздание хронологической картины без наличия достоверных сведений – задача сложная. Но тщательное изучение материалов, имеющих непосредственное отношение к драматургической деятельности К.Л.Хетагурова, а также анализ ранее недостаточно освещенных фактов его биографии, позволили нам наиболее точно определить время создания пьесы «Курсистка» и период написания второго ее варианта – пьесы «Дуня». Исследование творческой истории пьесы «Дуня» невозможно без всестороннего изучения общественно-исторических условий, в которых создавалось художественное произведение, и ряда факторов социокультурного и биографического характера.

Как уже было отмечено, название первой редакции пьесы Хетагурова – «Курсистка». Обратимся к истории ее создания и проследим творческую эволюцию пьесы. Главное, что привлекает внимание, имя главной героини; в первом варианте пьесы автор назвал ее Анной. Во второй редакции своего произведения Хетагуров назвал героиню именем Дуня, что соответствует и заглавию пьесы. Причины, побудившие автора к подобным изменениям, и привлекли

¹ Джусойты Н. Коста Хетагуров // Комедия «Дуня». – Сталинир. 1958. – С. 37.

внимание исследователей. Примечательно и то, что редактирование пьесы не повлекло за собой изменений в характере конфликта и композиции произведения.

Вероятно, это обстоятельство не было бы таким заметным, если бы имя Анна не являлось столь волнующим для самого художника.

На жизненном пути Коста повстречались две самых ярких и значимых в его судьбе женщины, две Анны: Анна Яковлевна Попова и Анна Александровна Цаликова. Обе эти удивительные женщины на разном этапе жизни писателя волновали его чувства и вдохновляли мастера на создание прекрасных поэтических и живописных произведений. Существовало мнение, что прообразом Анны Сомовой – героини пьесы «Курсистка» – могла быть Анна Александровна Цаликова. Надо отметить, что высказываемое предположение не является безосновательным. Поводом для подобных утверждений могло послужить то обстоятельство, что семья Цаликовых сыграла существенную роль в сценической судьбе пьесы «Дуня». Обратимся к фактам.

По приезду в Пятигорск (1891) Александр Цаликов с дочерьми Еленой, Юлианной и Анной поселился в доме Сеферова Варлама Назаровича, владельца магазина мануфактурных товаров на Эмировской улице. В том же доме вместе с семьей Цаликовых проживали супруги Лыщинские, Михаил Анзельмович, полковник, командир Осетинского конного дивизиона, и его жена, Марья Петровна. Супруги были энергичными и талантливыми людьми. Они активно участвовали в культурной и общественной жизни города. Марья Петровна устраивала любительские спектакли, праздники цветов и пр., а Михаил Анзельмович был к тому же и музыкантом. Он создал в Пятигорске любительский драматический кружок, поставивший в зале гостиницы Шульгина пьесу «Муза», в которой А.А.Цаликова и Коста,

приехавший в Пятигорск 10 августа 1898 года, играли главные роли.

Именно Марья Петровна Лыщинская, в бытность в Петербурге, по поручению К.Хетагурова 19 января 1899 года обратилась в Петербургский драматический цензурный комитет с прошением: «Прилагая при сем фантазию в 4-х действиях «Дуня», сочинение Коста, напечатанную в 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69 номерах газеты «Северный Кавказ», покорнейше прошу цензурный комитет разрешить ее к постановке на сцене. Местожителство имею: Петербург, Литейный проспект, №20, кв. 3. Мария Лыщинская».¹

3 февраля 1899 года полковник Лыщинский зашел в цензурный комитет и взял пьесу «Дуня» для снятия копии. 13 февраля того же года М.П.Лыщинская «в дополнение к прошению от 19 января 1889 г.» препровождает в Петербургский цензурный комитет пьесу в двух экземплярах с просьбой разрешить ее к постановке.

Сам Коста безмерно переживал за судьбу своей пьесы. В письме к Е.А.Цаликовой от 9 марта 1899 года из Петербурга он писал: «Никак не могу добраться до цензурного комитета и навести справки о судьбе моей бедной «Дуни»».²

18 февраля, благодаря ходатайству М.П.Лыщинской, драматическая цензура разрешила пьесу к представлению, а 10 апреля канцелярия главного управления по делам печати направила «дозволенную драматической цензурою к представлению на сцене пьесу под названием «Дуня» проживающей в г.Пятигорске по Эмировской улице, в доме Сеферова жене полковника Марии Петровне Лыщинской»³.

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 5. – С. 557.

² Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 5. – С. 101.

³ Кравченко Г.И. Коста Хетагуров. Орджоникидзе, 1961. – С. 243-244.

Находясь в Петербурге, Коста в письме от 8 мая 1899 г. А.И.Цаликову выразил благодарность М.П.Лышинской за заботу о его пьесе: «За мою бедную «Дуню» я очень рад. Большое спасибо Марье Петровне за ее великие хлопоты за нее».¹ Но постановке пьесы не суждено было осуществиться сразу, поскольку поэт был сослан в Херсонскую губернию. Из Пятигорска в Херсон Коста Хетагуров выехал 25 мая 1899 г., а вернулся 6 марта 1900 г.

За десять месяцев тяжелой, полной лишений ссылки он вел активную переписку, создал немало поэтических произведений, пронизанных печальными мыслями об одиночестве, написал несколько живописных работ. По-прежнему волновала его и судьба пьесы «Дуня». В Херсоне предполагалась ее постановка. Об этом Коста упомянул в письме к А.А.Цаликовой от 14 ноября 1899 г.: «Бываю иногда в театре, хожу во второй ряд назло надменному соседу. Антрепренер берет мою «Дуню» поставить на бенефис своей жены. Труппа очень порядочная, сборы постоянно полны и потому можно будет судить, насколько «Дуня» пригодна для сцены».²

К сожалению, подробности постановки пьесы в Херсоне не известны.

Заслуживает внимания и то обстоятельство, что в период Херсонской ссылки Коста его пьесу выразила желание поставить на пятигорской сцене Жмакина Антонина Карловна, художница, педагог, общественная деятельница и устроительница различных культурно-просветительных мероприятий в Пятигорске. Но Хетагуров решил отложить постановку пьесы до своего возвращения, указывая на это в письме к Ю.А.Цаликовой от 22 ноября 1899 г.: «Жмакина просит «Дуню». Стоит ли посылать? Если бы Анна Александровна участвовала в роли Дуни – я бы тогда послал с великим удо... нет, лучше мы сами

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 5. – С. 121.

² Т. 5. – С. 283.

ее поставим, когда приеду. А тем временем я ее повидаю здесь у заправских актеров».¹

Желание Коста видеть Анну Цаликову исполнительницей главной роли своей пьесы, помимо личных симпатий к ней, объяснялось еще и другой причиной. Она, по единодушному признанию современников, пользовалась в Пятигорске славой хорошей драматической актрисы. Увидев на сцене молодую Цаликову, антрепренеры предлагали ей серьезные контракты на участие в гастролях по театрам России.

Как однажды Анну выручило актерское мастерство, описал Г.Кусов в книге «Вокруг Коста»: «В новой казенной гостинице города имелся вместительный зал, который снимали пятигорские театралы-любители. В одном из спектаклей участвовала Анна Цаликова, своей игрой покорившая молодого, недавно переведенного в Пятигорск прокурора. В антракте, когда прокурор преподнес Цаликовой коробку конфет, она не растерялась и обратилась с просьбой разрешить посетить в тюрьме Гуго Дзасохова. Прокурор не сумел отказать, и Анна не только посетила земляка, но постепенно добилась, чтобы арестованного революционера отпустили к ним домой пообедать. Положение было необычное: пока Дзасохов обедал, за дверью стоял жандарм».²

Анна Цаликова была первой исполнительницей роли Дуни на любительской сцене в городе Пятигорске. Осуществлена постановка была уже после возвращения Хетагурова из ссылки.

История о начале сценической жизни пьесы «Дуня» была рассказана в воспоминаниях Елены Цаликовой. Она писала, что Коста жил в доме Борисовских. Упомянула Елена и о М.А.Лыщинском, которого к этому времени на-

¹ Т. 5. – С. 288.

² Кусов Г. Вокруг Коста. – Орджоникидзе: Ир, 1979. – С. 234.

значили командиром в осетинский дивизион, и о его жене, Марье Петровне, охарактеризовав ее как некрасивую, но очень умную женщину.

«...Мы очень подружились, – писала Елена, – и вот однажды Анюта говорит: «Устройте, Коста, новоселье, а то все у нас, да у нас... скучно... Он и устроил. Привезли наше пианино – были все осетины. Лыщинский со Жмакиной дали чудесный концерт, много играли, даже танцевали и кончили ужином. Вернулись домой в 1 час ночи. Затеяли поставить «Дуню».¹

Далее Е.Цаликова рассказала о том, что в Пятигорске в то время не было театра, использовали большую комнату со сценой, находящуюся в гостинице Лейцингера на Теплосердной улице.

«Электричества не было, вот и пришлось вести даже рампы свои – улица немощенная грязь – кое как довели. Публики – масса, все знакомые, после 3-го акта вызывают автора, а 4-го нет, – бегу ищу и вижу, катается со смеху Коста на ковре. Правда Борисовский был великолепен, говорю – идите – вызывают автора... вышел – кончили и приехали домой в 2 ч. ночи».²

Продолжив свои воспоминания, Елена поведала и о том, что Анна долго не соглашалась играть роль Дуни и просила Коста изменить конец пьесы, поскольку по пьесе Дуня бросает родителей и выходит замуж. Анна Александровна говорила: «Почему женщина должна непременно выходить замуж?» Коста при этом до умору хотел. Споры иногда завязывались горячие».³

Очевидно, речь шла об одном из двух спектаклей, поставленных в Пятигорске, где роль главной героини исполняла Анна Цаликова. Мы можем с уверенностью

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х., оп. 1, п. 41, д. 239, л. 5.

² Там же.

³ Цаликова Е.А.. Воспоминания о Коста // Коста Хетагуров. Сборник памяти великого осетинского поэта. – М.: Худ. лит., 1941. – С. 223.

сказать, что именно эта постановка пьесы является первой, в то время как первым принято считать спектакль, поставленный силами любителей 25 февраля 1901 года также в Пятигорске. Сохранилась программа спектакля, в которой указано, что роль главной героини пьесы Дуни Сомовой исполняла В.А.Следковская. Программу сохранила А.Я.Попова, которой она была прислана Коста Хетагуровым вместе с приглашением на спектакль. Анна Яковлевна писала об этом: «В 1901 г., 19 февраля, получила из Пятигорска от Коста приглашение и программу на благотворительный спектакль в пользу Общества распространения образования среди горцев Терской области, назначенный на 25 февраля. Ставили его произведение-фантазию в 4-х картинах «Дуня».

Предполагалось и концертное отделение. Приглашение это было подписано (сколько б лет не прошло, все тем же постоянным) – неизменно преданный Ваш Коста».¹

Постановка пьесы «Дуня» на профессиональной сцене впервые состоялось лишь в 1939 году во Владикавказском Русском театре. «Спектакль открывал первую страницу юбилейных работ памяти народного поэта Осетии».² Режиссерами спектакля были А.Т.Поселянин и молодой артист Иван Проскурин. Исполнительницей роли Дуни в дни юбилейных торжеств явилась Н.К.Колесова, а с нового сезона 1939-1940 годов ее стала играть молодая актриса А.А.Кирикова. С умной иронией, с трезвым критическим отношением к своим героям создали сценические образы: П.И.Донецкий – Ивана Кузьмича Сомова, И.Ф.Проскурин – бывшего оперного артиста Андрея Михайловича Суйкова, А.С.Яралов – художника Мазилова, И.Т.Приз – литератора Перышкина, Ю.П.Федоров – музыканта Трубадурова,

¹ ОРФ СОИГСИ, Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 40, л. 2. Попова А. Я. Воспоминания о давно минувшем, но вечно живом.

² *Проскурин И.* Большая и ответственная работа // 70 лет Орджоникидзевского русского драмтеатра. Однодневная газета юбилейного комитета. 16 сентября 1939.

С.И.Волгина (мачеха), Е.И. Серова (подруга Дуни Надя Воробьева), Н.Г.Матеосова (квартирная хозяйка).

«Спектакль получился исключительно красочный, сделанный умно и в оптимистических тонах...».¹

Успех, сопутствующий первой постановке пьесы «Дуня» на профессиональной сцене, способствовал продолжению сценической жизни произведений К.Л.Хетагурова. После летнего перерыва, в октябре 1939 года Владикавказским Русским театром была поставлена инсценированная А.Г.Поселяниным поэма Коста «Фатима».

Все вышесказанное, бесспорно, является важным источником для исследования пути развития драматургического творчества Коста Хетагурова. Но эти факты имеют отношение к пьесе «Дуня», т.е. ко второму варианту произведения, тогда как предметом более тщательного анализа для нас является история возникновения его первой редакции. Мы не нашли подтверждения существующему мнению о причастности Анны Цаликовой к истории создания системы образов пьесы. Дальнейшее исследование данной проблемы позволит нам продолжить изучение истоков драматургии Хетагурова и раскрыть ценностные ориентиры, составившие основу его жизненного пути и послужившие импульсом для развития художественного творчества.

К сожалению, сведений для прямого ответа на некоторые вопросы мы не имеем. Но существуют довольно интересные косвенные данные, которые позволяют нам утверждать о влиянии тех или иных фактов на создание пьесы Коста «Курсистка».

При изучении материалов газет того периода обращают на себя внимание сообщения о выставке картины Хетагурова «Святая Нина, равноапостольная просветительница Грузии», которая была организована художником в период с 28 ноября по 6 декабря 1887 г. во

¹ *Апресян Г.* Старейший театр на Кавказе /// Литвиненко М., Плиева Ж., Гусанов И. Русский театр в Осетии. – Орджоникидзе: Ир, 1971. – С. 126.

Владикавказе. Упоминал об этом событии и А.Малинкин, который писал: «Автор использовал народную легенду Грузии, имеющую в основе глубоко-христианский характер, но, в отличие от официального церковного толкования образа Нины, придал ей облик живого, полного цветущих сил и любви, человека».¹

Нина была написана во весь рост юной девушки. Владикавказский корреспондент газеты «Северный Кавказ» сообщал: «Вся фигура, все принадлежности костюма поражали изумительной натуральностью».²

Любопытно мнение посетителей выставки о картине Коста, переданное в фельетоне «Кое-что из Владикавказа», опубликованном в той же газете. Здесь высмеивались высказывания представителей некоторой части владикавказской публики, не сведущей в живописи, но со свойственной ей важной манерой пытающейся рассуждать о произведении художника. Но наше внимание привлек диалог между элегантно одетой пожилой женщиной и девицей лет шестнадцати:

«– Мама, посмотри, какая прелесть! – восторженно воскликнула девушка.

– Ах, Оля, мы здесь не одни, держи себя скромней, – тихо, но наставительно проговорила дама.

– Но, мама, посмотри какие у нее божественные глаза!

– Что ж тут удивительного? Это – святая!

– Автор этой картины наверное влюблен, мама?...».³

Автор действительно был влюблен. И слова девушки, которые она произнесла следом, о том, что «лучшие произведения художников и поэтов нарождались именно в те минуты, когда автор был влюблен»,⁴ оказались providескими.

¹ Малинкин А. Указ.соч. – С. 24.

² Ляцедов А.И. Газ. «Северный Кавказ», №97. – Ставрополь, 1887, 10 декабря.

³ Там же. №102.

⁴ Там же.

Кто же была возлюбленной Коста? И почему Святая равноапостольная Нина, изображенная на картине, так напоминала реальный и вполне конкретный образ человека? Впрочем, и в написанной Коста в тот же период картине «Скорбящий ангел» (1888 г.) настолько отчетливо угадывался конкретный человек, что она не была куплена ни одним церковным настоятелем. «Сходство было до того разительно передано, что около картины днями стояла владикавказская публика, толкая на все лады, и купить ее – вполне интимную вещь художника – никто, конечно, не решался».¹ В продолжение этого высказывания Махарбек Туганов писал о живописной работе Хетагурова «Скорбящий ангел», раскрывая таким образом мир интимных чувств поэта: «... эта картина, как и многие другие, для Коста являлась... определенной формой выражения в собственных цветах живописи пережитого им в те годы чувства глубокой любви и привязанности к известной красавице А.Я.Поповой».²

Впервые Хетагуров увидел Анну Попову зимой 1886 года, когда, оставив учебу в Петербургской Академии художеств, приехал во Владикавказ. Художник был очарован девушкой.

Попова – дочь состоятельных владикавказских армян – была в то время гимназисткой. Коста не сразу решился на знакомство с ней. Узнав о том, что Анна является подругой его кузины, Веры Сухиевой, поэт попытался с помощью Веры намекнуть ей о своих чувствах.

Вспоминая об этом много лет спустя, Попова писала: «И вот Коста стал ее (Веру Сухиеву-Аликову – двоюродную сестру свою) и других осаждать с просьбой посодействовать знакомству, но, к сожалению, благодаря разности положения в обществе, окружающие находили невоз-

¹ Туганов М. Литературное наследие. – Орджоникидзе: Ир, 1977. – С. 185.

² Там же. – С. 184-185.

возможным, «недостижимым», это знакомство... Они, да и я сама, как это не печально, находились под тягостными давлениями и принуждены были подчиняться нелепым общественным взглядам и предрассудкам, царящим в то жестокое время».¹

Личные переживания поэта были глубоко драматичны – сословные предрассудки препятствовали счастью молодых людей. Но поэт не терял надежды и 21 мая 1886 г. написал ей письмо, пронизанное осуждением «подавляющего действия общественных предрассудков».

«Лица, которые стоят между мной и Вами, заражены этими предрассудками до мозга костей. Они (как говорит Шиллер) «исказили свою здоровую природу безвкусыными условиями» и потому делают всякое свободное движение неиспорченной души положительно невозможным. Не бесчеловечно ли это?..»² – обращался Коста к Анне. Впоследствии его негодование, направленное против сословных предрассудков, выразилось в комедии «Курсистка», но Аня, героиня пьесы, в отличие от возлюбленной драматурга, найдет в себе силы бороться со своей средой и связать судьбу с человеком, пусть и не «благородного сословия», но обладающим самыми высокими моральными качествами. Обращаясь в письме к любимой девушке, Коста продолжал: «Вот уже почти пять месяцев, как я впервые увидел Вас на бульваре, и, подчиняясь голосу сердца (совершенно не зная еще, кто Вы такая), готов был пожертвовать Бог знает чем, чтоб иметь возможность хоть одну минуту побеседовать с Вами. В то время Вы, вероятно, и не подозревали, что какой-то оборванец-осетин, мозоливший всем глаза на бульваре, только затем и просиживал там по целым дням, чтобы обменяться хоть одним взглядом с поработившей его незнакомкой. Все

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 40, л. 2.

² Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 5. – С. 7.

мои желанья, все мои мысли сливаются в одно: «Аня, Аня! Я хочу во что бы то ни стало познакомиться с тобой!»¹.

Коста надеялся на взаимность симпатий. Он страстно умолял Анну о встрече, взывал к справедливости и состраданию. К посланию прилагалось стихотворение, которое автор просил хранить до тех пор, пока, по его словам, «Вы не захотите сгладить из своей памяти воспоминания о злосчастном знакомом незнакомце»².

Письмо с вложенным посвящением «А.Я.П. Да, я уж стар...», согласно воспоминаниям самой Поповой, было обозначено 21 мая, т.е. в день Святого Константина (день ангела Коста), и было сохранено ею.

ДА, Я УЖ СТАР..

*Да, я уж стар... Ты смотришь боязливо
На впалые глаза, глубокие морщины.
Мой горб рисуется в рубище некрасиво,
На плечи падают лохмотьями седины...*

Да, я уж стар...

*Но ты пойми – я в пору малолетства
Жестоко был лишен безжалостной судьбой
Священной радости ликующего детства:
Играть под звуки песни матери родной...*

Да, я уж стар...

*Но знай, как я, безумно расточая
Цвет юности в пыли научных мелочей,
Сгубил ее, людей и жизнь не зная,
Не встретив никогда сочувственных очей.*

Да, я уж стар!..

*Но ты пойми, как целый век напрасно
Вокруг себя друзей и братьев я искал,*

¹ Там же. – С. 7-8.

² Там же. – С. 11.

*Как сиротой страдал я век безгласно,
Как, жизни не вкусив, я жить уж перестал.
Да, я уж стар!..*

*Да, я уж стар... Ты смотришь боязливо
На впалые глаза, глубокие морщины...
Мой горб рисуется в рубище некрасиво...
На плечи падают лохмотьями седины.¹*

Впоследствии посвящение было отредактировано автором и опубликовано в газете «Северный Кавказ» в №52 от 2 июля 1889 г. с подписью «Коста».

Письмо Коста Хетагурова к Анне Поповой начиналось с напоминания слов Пушкина, написанных пером Татьяны к Онегину: «Я к Вам пишу – чего же боле?» Подобно тому, как Пушкин обращался к формам письма и монолога – исповеди, как важным приемам, помогающим убедительно раскрыть переживания героев, Коста передал свои мысли и чувства, обращаясь в письме к любимой девушке.

Очевидно, Хетагуров искал слова, более соответствовавшие его чувствам, связанные с романтической мечтой об идеальном будущем. Но поэт не забывал о предпочтениях среды, в которой жила Анна Попова. Именно эти условности не позволяли ей сделать решительный шаг навстречу судьбе. Анна писала об этом в своих воспоминаниях о поэте: «Коста тогда был просто свободным художником без положения, без определенных занятий; в то время, как это и не прискорбно, на все это обращали большое внимание. Вдобавок, Коста в те годы ходил в синей блузе... Что шокировало тоже, понятно»².

Но влечение поэта к девушке усиливалось, и интимные переживания Коста не могли не отразиться в его творчестве. По свидетельству Поповой, «5 мая 1887 года Коста подбросил в окно акростих: «Ах, с каким безграничным

¹ Т. 2. – С. 245.

² ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 40, л. 2.

восторгом, дитя». Это поэтическое послание, посвященное ей, послужило вступлением к поэме «Фатима».

Знакомство Коста с Анной все же состоялось в 1887 году. В ее воспоминаниях «О давно минувшем, но вечно живом Коста» можно прочесть следующие строки: «Он подходил и провожал меня до дома. И вот в эти мимолетные встречи мы вели дружеские с ним беседы: о жизни, о людях, о осуществлении новой, лучшей жизни»¹.

Характеризуя образ Поповой, Махарбек Туганов писал, что она была красива не только наружностью, а «была необыкновенно образована, развита. Одна из первых окончила курс Владикавказской женской гимназии и всецело разделяла взгляды Коста на порядки тогдашней общественной жизни».²

По мнению Туганова, именно первая встреча Хетагурова с Поповой вдохновила художника на создание картины «Скорбящий ангел», где вся обстановка и образ ангела с терновым венком изображены не случайно. Слезы на глазах ангела и печаль на лице свидетельствуют о трагизме взаимоотношений Коста и Анны.

В сознании художника настолько значимой была фигура Анны Поповой, что с ней было неразрывно связано все его творчество того периода. Глубокие переживания, порой печальные, а порой восторженные и страстные звучали в поэтических произведениях Коста. Скрепленные силой его таланта, высокие чувства поэта к своему идеалу обретали более возвышенные формы и поражали мастерством и гениальностью.

Именно эти обстоятельства объясняют причину возникновения такого общественного внимания к картине Хетагурова «Святая Нина».

Немалый интерес представляют собой воспоминания Розы Иосифовны Адамовой – родственницы Александра

¹ Там же, л. 4.

² Туганов М. Указ. соч. – С. 186.

Григорьевича Бабич, в доме которых жил Коста в 1886 и 1889 годах. Р.И.Адамова писала: «Большая картина Хетагурова «Св. Нина – просветительница Грузии» была выставлена в тогдашнем клубе, наше ДКА. В «Терских Ведомостях» было объявление: – выставка картин художника Хетагурова. Представлена молодая женщина, в белом хитоне с распущенными волосами, молитвенно сложенными руками, молящаяся у креста, моделью, кажется, служила Тереза Попова, племянница его пассии А.Я.Поповой».¹

Как выяснилось, Анна сама не позировала художнику. Подробности этого обстоятельства нам не известны. Мы можем только предположить, что причиной послужили все те же сословные предрассудки, либо нежелание самой Поповой позировать художнику.

По свидетельству Розы Иосифовны Адамовой, в одну из поездок на пикник, которые они иногда устраивали, Коста с большим чувством и порывом прочел свое произведение «Се человек». Навернувшиеся слезы на глазах поэта позволили им судить об «избыточно сентиментальной натуре Коста», и что причиной тому служил женский образ, который он «идеализировал и лелеял в своих мечтах». По мнению Адамовой, Попова красотой не блистала, а «прельстила его душевными качествами».

«Когда мы его спрашивали, что, собственно, ему нравится в ней, он отвечал: «она похожа на мою мать», которую, по его словам, он горячо любил».² Роза Иосифовна рассказала, что Коста часто ходил к дому Поповых (ныне ул. Ч.Баева, 11. – З.К.) и «Аничка», как они ее тогда называли, выходила, и они часами просиживали в «роще». «Он был вхож в семью ее, вполне интеллигентную, но как считалось тогда патриархальную. На это смотрели так, что

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 65, д. 254, л. 3-4.

² ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 65, д. 254, л. 9.

Коста это бедняк, не обеспеченный человек, не имеющий общественного положения и значит ей не пара. И так эта любовь, как первое неудовлетворенное чувство, горьким осадком легло на его и без того наболевшее сердце».¹

«Наболевшему сердцу» поэта предстояли еще немалые испытания.

Семья Анны Поповой, обеспокоенная увлечением поэта, отправила девушку в Тифлис. Это событие глубоко потрясло Коста. Всю горечь разочарования от разлуки с возлюбленной он выразил в стихотворении «Многоточия», написанном в день отъезда Анны 17 сентября 1887 года:

*... Не разгоняй аккорд могучий песнопенья,
Не разрушай алтарь и жертвенник святой
Чистилища души и храма вдохновенья, –
Вернись, несчастная... Безумная, постой!..²*

В разлуке с любимой влечение Коста к Анне возрастало с невероятной силой. Вдохновленный чувствами к своей неизменной музе, он создавал бессмертные произведения, отражавшие глубокие личные переживания поэта. Коста отправлял стихи с нежными посланиями по почте. Сама Попова вспоминала, что 9 марта получила от него по почте поздравление со Святым Христовым Воскресеньем, подписанное «Казак с Гуляй-Поля». А также девиз в стихах: «За равенство, братство и свободу».

Анна вернулась во Владикавказ весной 1888 года. Любовь поэта к девушке, вопреки ожиданиям ее семьи, разгоралось с большей страстью. Но возрастала и печаль, омрачавшая его надежды. И эта смена настроений и внутренняя борьба выразились в новых поэтических формах. Коста создает ряд прекрасных лирических стихотворений: «Прости» (1889), «Да, я люблю ее» (1889) и др. Стихотворение «Да, я люблю ее» поражает умением

¹ Там же.

² Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 2. – С. 12.

автора искренне передать высокие и чистые переживания, которые переполняли его благородное сердце. Оно преисполнено идеалами самопожертвования во имя бескорыстной и всепоглощающей любви:

*...Нет, я люблю ее, как символ воплощения
Доступных на земле божественных начал,
Добра и истины, любви и всепрощенья, –
Люблю ее, как жизнь, люблю, как идеал.¹*

В 1889 году Анна Попова переехала жить в Гори. К этому периоду Коста уже приступил к созданию пьесы «Курсистка». В.Корзун определил годы работы над первоначальным вариантом пьесы: «В 1888 году, – отметил он, – Коста начинает работать над комедией «Курсистка» (на русском языке) и в 1890 году заканчивает ее»².

Время завершения работы над пьесой указывается также и в воспоминаниях современников драматурга. Об этом сообщал бывший ученик Владикавказской мужской гимназии, впоследствии врач, Климентий Константинович Топуридзе. Воспоминания, озаглавленные «Два года дружбы с Коста», были записаны ученым Васо Цабаевым. Топуридзе, будучи гимназистом, снимал квартиру у некоего Балталона, где также жил и К.Хетагуров. Они часто встречались за столом и между ними завязались дружеские отношения. «Коста, – вспоминал Климентий Константинович, – часто мне и моим товарищам, которые собирались у меня на квартире, читал свои стихи. Мы Коста, шутя, называли Шекспиром, что ему неприятно бывало, т.к. он так высоко ценил Шекспира, что претендовать на его имя считал кощунством»³. По словам Топуридзе, «приблизительно в 1890-91 году в обществе своих друзей Коста читал одну маленькую свою пьесу, название кото-

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 2. – С. 42.

² Корзун В. Коста Хетагуров. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 38.

³ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 39, д. 183, л. 47.

рой было имя какой-то русской девушки (Возможно, это был первоначальный вариант «Дуни» – В.Ц.). Эту пьесу наша молодежь хотела поставить на домашней сцене, даже роли были распределены, но по каким-то причинам постановка не была осуществлена»¹.

Предположение Васо Цабаева о том, что это был первоначальный вариант пьесы «Дуня», на наш взгляд, совершенно справедливо. Но Топуридзе отмечал, что пьеса была названа именем русской девушки. Поскольку вторая редакция пьесы была написана Хетагуровым несколько позднее, а имя героини в первой редакции было – Анна, то соответственно, пьеса, которую читал Коста гимназистам в 1890 году, не могла именоваться «Дуня». Мы можем только предположить, что автор изначально озаглавил пьесу «Анна», а впоследствии – «Курсистка», учитывая еще и тот факт, что, по свидетельству Корзуна, «Коста работал над пьесой и после своей высылки из Владикавказа в 1891 году»².

В этой связи особый интерес представляет время пребывания Коста Хетагурова в Ставрополе, поскольку исследование данного периода жизни поэта позволяет раскрыть ряд важных вопросов, освещающих проблему творческой истории пьесы «Дуня». Одной из значимых задач для нас является определение побудительных мотивов, способствующих переименованию пьесы «Курсистка», а также изменению имени главной героини. Надо отметить, что это обстоятельство, равно как и редактирование автором текста пьесы, не повлияло ни на характер конфликта, ни на композиционный строй, ни на стиль и идейно-тематическую линию произведения. Что же способствовало решению автора все же видоизменить пьесу? Мы попытаемся ответить на этот вопрос, исполь-

¹ Там же, л. 48.

² Корзун В. Указ. соч. – С. 39.

зую имеющиеся у нас материалы. Однако мы не можем не упомянуть, что в освещенный нами период жизни поэта состоялось его знакомство и с Анной Цаликовой – девушкой, к которой Коста также питал возвышенные и нежные чувства. Но роль личности Анны Цаликовой в создании образа героини пьесы Коста «Курсистка» смещается на второй план, поскольку период создания пьесы предшествовал знакомству К.Хетагурова с семьей Цаликовых.

Основанием для подобного утверждения служат также воспоминания Елены Цаликовой – сестры Анны, которая описала обстоятельства знакомства семьи Цаликовых с Костой Хетагуровым. «В 1889 г. в городе уже появился Коста. Когда он бросил академию, то приехал во Владикавказ и жил у родственников по матери, они были нам двоюродные сестры, а сестра их отца – священника Сухиева была мачехой Коста...».¹ Как известно, Хетагуров к этому времени завершал работу над пьесой. Очевидно, Елена Цаликова приводит дату своего знакомства с Костой, поскольку из Петербурга Хетагуров уехал летом 1885 года, отправившись к отцу в с.Георгиевско-Осетинское, а во Владикавказе «появился» в начале 1886 года.

В других рукописях Елена Цаликова пишет, что в 1890 году, когда она окончила гимназию, а Анна училась в 6 классе, они уговорили отца перейти на квартиру в дом Коченовых, на Терской улице, поскольку строительство их дома затягивалось. «В один прекрасный день, – вспоминала она, – отец сообщил мне, что Коста очень просит уступить ему комнату, т.к. получил выгодный заказ от одного учреждения – нарисовать портрет Александра III во весь рост и, что в его комнате этого нельзя и он теряет выгодный заказ и т.д. ...– это было в январе месяце»². Далее Цаликова поведала о том, что Коста стал заметно

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп.1, д. 298, п. 41, л. 3.

² ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 41, д. 239, л. 1.

интересоваться Анютой и, когда ухаживания усилились, ему пришлось отказать в квартире. Любопытны также следующие воспоминания Елены: «...когда Коста переходил к нам, то он ухаживал за А.Я.Поповой, мы это знали, и потому приняли участие в нем и дали комнату»¹.

Упомянула Елена еще раз о знакомстве с поэтом: «Впервые мы встретились примерно в 1889 году, когда жили во Владикавказе на Терской улице, в доме Коченова. Он к тому времени уже писал стихи и занимался рисованием»².

Это был период, когда Коста расстался с Анной Поповой, казалось бы, навсегда. Их любовь оказалась подвластной воле людей, но чистое и открытое сердце поэта, с присущими ему страстными порывами, нуждалось в источнике вдохновения. И Коста с готовностью на самопожертвование вновь полюбил. Судьба и на этот раз оказалась к нему не благосклонна. Коста не нашел сочувствия и в душе Анны Цаликовой. Прекрасные и нежные чувства, которые способно испытать лишь благородное сердце, выразились в удивительных поэтических произведениях и живописном портрете Анны Цаликовой. Но подобно тому, как не схожи были чувства, испытываемые к двум этим женщинам – А.Поповой и А.Цаликовой, отличались также и живописные работы художника – по мастерству, по технике исполнения.

Махарбек Туганов, сопоставляя картины Хетагурова, писал: «В сравнении с портретом Анны Поповой портрет Анны Цаликовой много слабее»³.

Влечение Коста к Анне Поповой было наполнено всепоглощающей страстью, безумством, отчаяньем, искренностью и преклонением перед своим идеалом. Все эти переживания, а также чувство нежной заботы о возлюб-

¹ Там же, л. 2

² Цаликова Е.А. Указ. соч. – С. 220.

³ Туганов М. Указ. соч. – С. 167.

ленной отразились в стихотворении «Да, я люблю ее...» (1889. С.К. №44, 4 июня), которое мы частично цитировали. Но чтобы почувствовать накал любви поэта, необходимо прочитать этот текст полностью.

*Да, я люблю ее, но не такую страстью,
Как объяснять себе привыкли вы любовь,
Я не влеку ее к обманчивому счастью,
Волнуя сладостным напевом ее кровь...*

*...Нет, я люблю ее, как символ воплощения
Доступных на земле божественных начал,
Добра и истины, любви и всепрощенья, –
Люблю ее, как жизнь, люблю, как идеал;*

*Как трон свободных дум без гордости надменной,
Как свет познания, как мавзолей искусств,
Как храм поэзии, мечтою окрыленной,
И как чистилище ума, души и чувств.*

*Да, я люблю ее по долгу, по призванью,
Награды за любовь не требуя себе. –
Как раб, приветствуя ее посильной данью,
Я награжден, вполне признателен судьбе.*

*Я счастлив, что люблю, – любви одной покорный,
Под знаменем ее пойду на смертный бой,
Пойду на суд толпы холодной, дикой, вздорной
С спокойной совестью, с ликующей душой...¹
И если я порой мучительно страдаю,
И если я не сплю из-за нее ночей,
То разве я тогда ребячески желаю
И слез, и ласк ее задумчивых очей?*

*Нет, я боюсь, боюсь, что в жизнь едва вступая,
Она доверчиво отдастся ей во всем,
И прикоснется к ней незримо ложь людская,
Которой осквернить святыню нипочем.*

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 2. – С. 41.

*Вот, вот чего боюсь, что душу мне терзает,
Она доверчива, наивна, молода,
А жизнь заманчиво зовет и соблазняет,
Боюсь, что разлюбить могу ее тогда...*

Несколько иные мотивы звучат в стихотворении, посвященном А.Цаликовой, – «Я отживаю век, ты жить лишь начинаешь...» (СК, №53, 8 июля 1893 г.). Оно пронизано горечью разочарования от неразделенной любви. Вместе с тем, в нем слышны более спокойные, лиричные интонации. От предыдущего произведения оно отличается также и по силе темперамента.

*...Зачем мы встретились? Зачем душой разбитой
Я полюбил тебя, как друга, как сестру?
Ведь я допил бокал, а твой, едва налитый,
Стоит нетронутым на жизненном пиру...¹*

Глубокие переживания, связанные с чувствами к Анне Цаликовой, не смогли пересилить любовь поэта к своей неизменной музе. Она не угасла в душе Коста и в годы разлуки с Анной Поповой. Поэт продолжал надеяться на то, что его возлюбленная соединит с ним свою судьбу. 10 апреля 1893 года из Ставрополя в г.Гори, Тифлисской губернии, где проживала Анна, он пишет ей письмо. Поэт признавался в том, что с момента их первой встречи он ни на минуту не забывал ее. Коста попытался обсудить взаимоотношения с Анной, предложив ей «...незапятнанную совесть, честное имя, любящее сердце и трудовую жизнь»; автор писал: «и если найду в ответ,

*– Один лишь звук, лишь миг участия,
то за них я жизнью заплачу»².*

Удивительно созвучны слова Коста, обращенные к Анне, с репликой Ани из пьесы «Курсистка». Убеждая Попову со-

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 2. – С. 97.

² Там же. Т. 5. – С. 24.

единить с ним свою судьбу, он писал: «Посмотрите кругом себя – чем люди живы? Неужели же вы хотите походить на тысячи наших дам, всю жизнь прозябающих на шелковых подушках и не имеющих никакого другого призвания, как постоянное удовлетворение своих мизерных, а подчас даже пошлых страстишек при полном бездействии ума и сердца. Поймите, дорогая Анна Яковлевна, что это самые несчастные создания в мире, никакие богатства и никакие почести не замаскируют их духовного убожества»¹.

На осмысление этих же ценностей автор ориентирует и героиню пьесы «Курсистка», отражая их в диалоге Анны с Марьей Павловной, женой отца и ее подругой Надей Воробьевой, когда, насмехаясь над «грязным и оборванным» Лаптевым, спросили Анну, не собирается ли она за него замуж?

Марья Павловна. Что же вам мешает?

Аня. Моя неопытность, неумение трудиться.

Воробьева. Нищих не хотят плодить.

Аня. Да, правда. Не хочу сидеть на шее мужа. Надо сначала поработать над собой, приучить себя к труду...

Марья Павловна. Что ж ты собираешься делать, чему поучиться?

Воробьева. Пола мыть, белье стирать, стряпать. Ха-ха!

Аня. Да, если придется, то и это надо уметь...

Марья Павловна. Мило, очень мило! Тогда на что же было твое благородное воспитание и 8 классов гимназии?

Аня. На то, мама, чтобы правильно понимать цель существования человека.

Марья Павловна. «Правильно». Значит, по-твоему, цель существования человека в стирке белья?

Аня. И в этом, мама. Да... во всем, что не противно

¹ Там же. – С. 26.

чести. Если мы не подготовлены к более серьезному, то даже и добросовестная стирка белья дает нам право на жизнь... Мы не должны бояться труда. Напротив, должны избегать безделья, которое сделало женщин самыми несчастными существами в мире¹ (Действие первое, явление XI. С. 371-372).

Во второй редакции пьесы реплика Дуни отличается более эмоционально-экспрессивными оттенками. Называя женщин, ведущих праздный образ жизни, «несчастливыми существами в мире», она говорит:

«...Не гнушаемся служить в лучшую пору нашей жизни приятным развлечением для наших мужей, а то даже и для целой сотни безнравственных кутил, – разницы никакой. Как то, так и другое гадко, пошло. Как то, так и другое имеет в основе позорное безделье»² (Действие первое, явление XI. С. 200).

Аналогичные мысли в репликах Анны Сомовой и в письмах поэта к своей возлюбленной свидетельствуют о генетической связи художественного образа героини пьесы с реальной Анной Поповой. Совершенно очевидно, что Коста, идеализируя образ Анны Сомовой, пытался изменить ситуацию во взаимоотношениях с Анной Поповой. Показательно, что даже фразу «Бедность не порок», произнесенную Сомовой в пьесе, Хетагуров перенес в свое письмо к возлюбленной, которое было подписано словами: *«...Ваш, всецело и неизменно*

Ваш Коста»³.

Ответа на свое проникновенное и искреннее послание поэт ждал не долго. В письме от 26 апреля 1893 г. из Тифлиса Анна Попова лаконично и сдержанно сообщала: «(Все, что произошло, мне очень неприятно, больно...). Хотя и

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 3. – С. 371-372.

² Там же. – С. 200.

³ Т. 5. – С. 28.

против желания, но, оказывается, я ввела Вас в заблуждение. На Вас я действительно смотрела как на хорошего, доброго знакомого, как на друга...»¹. Письмо завершилось также высказыванием на манер пьес А.Н.Островского: «... прошу простить меня без вины виноватую

А.П.

Я ставлю святую дружбу выше всего»².

Драматические ноты отчаяния и глубокого разочарования в жизни зазвучали в поэтических произведениях, опубликованных вслед за этими событиями в газете «Северный Кавказ»:

«Если встреча с тобой, дорогое дитя...»

(«С.К.», №41, 27 мая 1893 г.).

«Да, встретились напрасно мы с тобою...»

(С.К. №47, 17 июня 1893 г.).

«Вот когда перестану дышать»

(С.К. №48, 20 июня 1893 г.).

«Умру я и что же? – слезою участия?»

(С.К. №51, 1 июля 1893 г.). Последнее стихотворение Коста цитировал в письме от 10 апреля 1893 г. к А.Поповой:

«К чему ж мы лишили возможного счастья

Цветущую юность свою?

За эту ошибку слезою участия

Почти хоть могилу мою...»³

Все эти стихотворения без заглавия были подписаны просто: «Коста». Адресат не установлен. Но, зная историю его любви, можно с большой долей вероятности предположить, что все эти слова, выстраданные поэтом и отражающие его трагическое мироощущение, обраще-

¹ Там же.

² Т. 5. – С. 29.

³ Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 5. – С. 26.

ны к Анне Поповой. Именно в этот период в творчестве Хетагурова наблюдались пессимистические настроения, усугубляющиеся мыслями о смерти:

*«Вот когда перестану дышать
И безжизненно буду лежать
В торопливо сколоченном гробе
И когда ты придешь за толпой
Навестить прах безжизненный мой, –
Смейся вволю, потворствуя злобе»¹.*

Вместе с тем Хетагуров приступает к редактированию пьесы «Курсистка». Автор, озаглавив ее иначе, изменил также и имя главной героини пьесы. Теперь ее звали – Дуня. Обращает на себя внимание и преобразование жанра пьесы, который в первой редакции был определен как «комедия-шутка», а во втором варианте – «фантазия». Именно фантазией считал теперь Коста все надежды, связанные с мечтой о счастье. Но в жанре фантазии автор нашел возможность воплотить альтернативную модель той драматической реальности, в которой Коста и Анне Поповой не суждено было быть вместе.

Начало пьесы «Дуня» было опубликовано в газете «Северный Кавказ» в №№55-57 за 1893 год, вслед за перечисленными стихотворениями. Затем в августе в №№61, 63, 65, 67 ее продолжение. Заключительная часть пьесы «Дуня» была опубликована в той же газете в №69, 2 сентября.

Вопрос о первой постановке пьесы «Дуня» нами был достаточно освещен. Но мы не можем не помнить о приглашении на спектакль и программе, которые Коста отправил Анне Поповой. Автору пьесы непременно хотелось видеть на премьере спектакля ту, с которой были связаны все его лучшие надежды, нашедшие отражение в этом произведении. Это было очевидным еще

¹ Там же. – Т. 2. – С. 91.

и потому, что в составленном самим Коста концертном отделении, намеченном после спектакля, предполагалось исполнение смешанным хором четырех номеров из произведений армянских композиторов.

Анна Яковлевна не отозвалась на приглашение Коста. О причинах, помешавших ей присутствовать на спектакле, она не сообщала и в своих воспоминаниях. Судьба была не благосклонна к поэту. В отличие от Анны Поповой, героиня пьесы Дуня, преодолев общественные предрассудки, расставшись с привычной средой, выходит замуж за Светлова – человека, не принадлежавшего к «высшему сословию», но образованного и благородного.

Мы не ставим задачей нашего исследования осуждение взглядов Анны Яковлевны Поповой. Мы благодарны ей за то, что она бережно хранила письма поэта, рукописи и картины, подаренные ей автором. «Все это хорошо, как память о Коста, который был мне десятки лет искренно, сердечно предан, – писала Анна. – Возможно, что у Коста были увлечения, но они были у него временны. А глубокое же чувство его, любовь, была у него неизменна, что весьма ценно и незабываемо. Вот потому так бережно и храню память о Коста»¹.

Исследование творческой истории пьесы «Дуня» позволило нам проследить путь становления Коста Левановича Хетагурова – драматурга, оценить множество факторов личностного и общественного характера, отразившихся в пьесе «Дуня». Мы отметили, что помимо социальных проблем в пьесе отразился мир интимных чувств поэта. Но этим не исчерпывается история и эволюция замысла автора. В творческой истории пьесы «Дуня» просматриваются и другие факторы – эстетического характера, оказавшие особое влияние на художественное мышление К.Л.Хетагурова. И об этом речь впереди.

¹ ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 44, л. 10.

ГЛАВА II.

ГАРМОНИЗАЦИЯ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ПЬЕСЫ К.Л. ХЕТАГУРОВА «ДУНЯ»

Ответ на вопрос о своеобразии художественного дискурса¹ К.Хетагурова-драматурга надо искать в совокупности факторов, повлиявших на формирование его творческой индивидуальности.

На литературное дарование Коста доминирующее воздействие оказали различные стороны его общественной и духовной деятельности: эстетическая позиция, глубокие личные переживания, общественно-политические взгляды, музыкальные пристрастия и художественное мастерство. Трансформируясь в сознании автора, все эти дискурсные единицы в литературном тексте преобразовались в яркие сцены с увлекательными драматическими решениями.

Драматургическое творчество писателя – это некая концентрация (тип синтеза искусств),² в которой словесное мастерство вобрало в себя разнообразные виды искусств, оставаясь собой и сохраняя свою художественную природу. Несомненно, литературная основа его пьесы является самой значимой и в драматическом тексте пред-

¹ Discursus – рассуждение. См. Философский словарь (Под ред. И.Т. Фролова). – М.: Политическая литература, 1986. – С. 128; Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 253; Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста // Дискурсные единицы поэтического текста. – М.: Академический проект, 2004. – С. 123; Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998; Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М., 1983.

² Боров Ю. Эстетика. М.: Издательство Политическая литература, 1988. – С. 313.

ставлена главным своим элементом – словом. Но специфика произведения драматурга обусловлена поисками новых средств художественной выразительности в контексте взаимовлияния литературы и других видов искусств.

Рассматривая вопрос о гармонизации различных видов искусств в пьесе К.Л.Хетагурова, необходимо обратиться к анализу параллелей развития словесного и изобразительного мастерства в творчестве художника, а также к его познаниям в сфере музыкального искусства.



2.1. Интеграция словесного и изобразительного видов искусств в драматургии К.Л. Хетагурова

Литературное дарование поэта формировалось в неразрывном единстве с зарождающимся художественным мастерством в период его обучения в Ставропольской гимназии. Коста-живописец воспитывался на традициях русских художников-передвижников. Наиболее заметное влияние на талант Хетагурова было оказано первым учителем рисования, деятельным членом Общества передвижников – Василием Ивановичем Смирновым.

Словесное и изобразительное мастерство поэта моделировалось параллельно, но интегративные процессы в его творчестве стали определяться значительно позднее, когда из стен гимназии Коста попадает в Петербургскую Академию художеств, в класс П.П.Чистякова. Обучаясь с русской передовой молодежью – В.А. Серовым, М.А. Врубелем и др., он развивает в себе талант и усваивает все навыки и знания педагогической системы Чистякова.

Годы учебы в Петербурге оказали неоспоримое влия-

ние на развитие Хетагурова как литератора, живописца и общественного деятеля. Именно в петербургский период Коста обращается к драматургическому роду литературы, наиболее полно способствующему реализации его духовных и социальных потребностей.

В набросках своих пьес Хетагуров, мастерски используя драматические приемы, создал разнохарактерные художественные образы и отразил наряду с просветительскими идеями сложности и лишения студенческой жизни. Автору удалось осмыслить такое сложное психологическое понятие, как конфликт героя со временем, присущее мастерству лучших представителей классической драматургии.

К этому периоду в России уже произошло событие, оказавшее мощное воздействие на развитие изобразительного искусства: возникло Товарищество передвижных художественных выставок. Оно было организовано молодыми художниками, большей частью выпускниками Петербургской Академии художеств, не разделявшей эстетические принципы академии. Отражая общественный подъем, художники стремились «приблизить искусство к жизни», стать выразителями чаяний и настроений народа, раскрывая красоту окружающего мира и изображая живых людей, их заботы и устремления. К моменту пребывания Хетагурова в академии с мнением художников-передвижников в искусстве не могли не считаться, особенно в вопросах воспитания молодежи в стенах академии.

На страстно жаждавшего творческой реализации Коста в значительной степени повлияли работы известных русских художников: И.Н.Крамского, Н.А.Ярошенко, В.Г.Перова, Г.Г.Мясоедова, В.Д.Поленова, И.Е.Репина, В.Е.Маковского, В.М.Васнецова, А.И.Куинджи, Ф.А.Васильева, А.И.Корзухина, И.М. Прянишникова, К.А.Совицкого и др. Академист Коста Хетагуров посещал все вы-

ставки, организованные И.Е.Репиным, В.В.Стасовым, Н.А.Ярошенко и, как утверждал Махарбек Туганов, «...именно передвижничество наложило свою печать на живопись Коста».¹ На одной из выставок (Одиннадцатая передвижная выставка), организованной в 1883 году в Петербурге, появилась одна из самых известных картин Н.А.Ярошенко «Курсистка». Девушка в темном платье, пледе, круглой шапочке без полей (в «курсистской» шапочке), с книжкой под мышкой бодро и радостно шагает по сырой, промозглой петербургской улице. Картина вызвала у зрителей широкий общественный интерес. Образ, найденный Ярошенко, излучал нежность, хрупкость, женственность, которые при ласковом сочувствии предполагали серьезное уважение, вызванное целеустремленностью и светлым умом девушки. «Курсистка» Ярошенко явилась темой большого общественного значения и отражения важной части жизни 80-90-х годов XIX столетия. Женские курсы жили под постоянной угрозой закрытия, и в 1881 году Комиссия по вопросу об усилении надзора за учащейся молодежью потребовала закрытия Высших женских курсов, в 1882 году были упразднены женские врачебные курсы. Картина появилась на выставке 1883 года. От «Курсистки», как и от другой работы Ярошенко «Студент», веяло протестом. «Мало в каком деле лучшие силы общества проявили столько настойчивости, столько сплоченности, как в помощи женскому образованию, мало какому делу столько сочувствовали, сколько женскому образованию».²

Мы вправе предположить, что пьеса К.А.Хетагурова «Курсистка» была названа под воздействием живописного полотна Н.А.Ярошенко. Что, впрочем, не исключает другого фактора – реакции Хетагурова на закрытие Ольгинской гимназии: пьеса «Курсистка», помимо отра-

¹ Туганов М. Указ. соч. – С. 175.

² *Прудоминский В.* Ярошенко. – М.: Искусство, 1979. – С. 76.

жения личных переживаний автора, это – протест против произвола властей, препятствующих развитию женского образования.

Бесспорно, истоки влияния на формирование таланта Коста восходят к мастерству Н.А.Ярошенко. По мнению искусствоведа Е.Кацмана, живописные произведения Хетагурова в большей степени схожи с работами знаменитого художника. Сходство становится очевидным в сравнении портрета Анны Поповой, написанного поэтом, с известными картинами Николая Александровича. «В лице своей модели Хетагуров сумел схватить ту неуловимую характерность, которая была присуща лучшим представителям молодежи в эпоху хождения в народ; в этом плане портрет А.Поповой напоминает работы Ярошенко «Артистка Стрепетова» и «Курсистка».¹

Таким образом, картину Н.А.Ярошенко и пьесу К.Л.Хетагурова мы можем рассматривать как плодотворный диалог искусств – живописи и драматургии. В рамках этого диалога находится и портретная живопись Коста.

Как уже отмечалось, значительная часть творческой деятельности поэта того периода была неразрывно связана с семьей Поповых. Эта привязанность отразилась на портретной живописи художника. Наряду с известным портретом Анны Поповой он изобразил и ее брата Якова, черты которого угадывались в образе Христа в картине «Нерукотворный образ Христа». Художественные полотна К.Хетагурова демонстрируют его высокое мастерство как живописца, владеющего в совершенстве рисунком. Евгений Кацман, характеризуя портрет Поповой, писал: «Эта работа художника исполнена с таким мастерством, что ставит его на один уровень с замечательными русскими художниками – Перовым, Крамским и Репиным. Портрет безупречен по рисунку и прекрасен теплым ко-

¹ *Кацман Е.* Коста Хетагуров – художник // Сборник памяти великого осетинского поэта. – М.: Художественная литература, 1941. – С. 83.

лоритом. Это, безусловно, самый лучший, самый выразительный из всех портретов Хетагурова».¹ Обе картины, находящиеся сейчас в Юго-Осетинском музее, были подарены художником Анне Поповой.

К сожалению, фактов, свидетельствующих о личном знакомстве Коста с Ярошенко в годы их пребывания в Петербурге, не найдено. Но впоследствии, во время первой ссылки поэта в Карачай, их знакомство состоялось, и на протяжении долгих лет их связывали тесные дружеские отношения. Роль Николая Александровича в становлении Коста как художника и гражданина неоспорима. Прогрессивные взгляды, присущие Ярошенко, нашли свое отражение в литературных произведениях писателя и в большей степени драматургических. Как картина Ярошенко «Курсистка», так и пьеса Хетагурова – это борьба лучших людей за судьбу сотен юных девушек с «взглядами общества», предрассудками сословий и семейств, произволом и отчаянием родителей, с собственным воспитанием и привычками, за утверждение себя, вопреки административным мерам, травле, сплетням и клевете. Но было бы не – верным говорить о вторичности искусства Хетагурова. Название его пьесы «Курсистка» – это не подражательная, заимствованная мысль, воплощенная в знаменитой картине Ярошенко, а выражение общей идеи, скрепленной талантом двух великих мастеров.

Ярошенко был близок Хетагурову еще и своим интересом к Кавказу. Николай Александрович стал подлинным певцом Кавказа и, по выражению критика В.В.Стасова, «портретистом гор». Впервые в поисках природы путешествие в Осетию художник совершил еще в 1874 году. В его творческом наследии насчитывается свыше полутораста полотен, на которых запечатлены синие горные дали,

¹ Там же.

снежные вершины Эльбруса и Казбека, теснины Дарьяла, реки Терек.

Вторично в Осетии Ярошенко побывал в 1886 году как уже завоевавший широкую известность художник. Подробности пребывания во Владикавказе отразила в своих воспоминаниях О.Д.Григорьева-Менделеева¹. Вместе с ней и ее отцом, ученым Д.И.Менделеевым, Н.А.Ярошенко совершил тогда большую поездку из Кисловодска, через Владикавказ, по Военно-Грузинской дороге в Тифлис и далее в Баку. В хранящемся в государственной Третьяковской галерее альбоме 1874 года есть карандашные наброски: «Владикавказ», «Казбеги», «Дарьяльское ущелье», а также «Аул Эльхот», принадлежащие кисти знаменитого художника.

К 80-м годам относятся: этюд «Казбек» (Полтавский художественный музей), картины «Терек ночью» (Дальневосточный художественный музей) и «Терек» (Башкирский художественный музей), а в 1894 году на XXII Передвижной выставке экспонировалась картина «В Дарьяльском ущелье». Этюд этой картины находится в частном собрании М.И. Ильиной (Москва).

Предположительно, Ярошенко еще раз побывал во Владикавказе в 1888 году, совершая большое путешествие по Кавказу с художником Н.Н.Дубовским. Возможно, тогда им были сделаны этюды картин природы Военно-Грузинской дороги.

К.Л.Хетагуров в 1888 году находился во Владикавказе, где вел активную общественную деятельность. Вместе с художником А.Бабичем он организовывал выставки картин, концерты с благотворительной целью, участвовал в декораторском оформлении спектаклей Владикавказского городского театра. Но отсутствие каких-либо сведений о личном общении К.Л.Хетагурова с Н.А.Ярошенко во

¹ Секлоцкий В. Н.А.Ярошенко. – Ставрополь, 1963. – С. 114-117.

Владикавказе является свидетельством того, что в тот период их близкое знакомство еще не состоялось.

Однако хорошо известно о дружбе двух художников во время первой ссылки Коста в Карачаево-Черкессию. Перебравшись из Георгиевско-Осетинского в Баталпашинск (ныне Черкесск), Хетагуров с присущим для него оптимизмом занялся общественной деятельностью, главным образом, устройством любительских спектаклей с благотворительной целью.

Примечательно высказывание об этом периоде жизни Хетагурова видного исследователя Г.И.Кравченко: «Роль Коста Хетагурова была настолько значительной, что спустя несколько лет после выезда из Баталпашинска о нем вспоминали тут как об основателе культурно-просветительского дела, своим личным участием цементирувавшего разнородную уездную интеллигенцию в более или менее слаженный коллектив».¹

Пребывание Коста в Карачаево-Черкессии способствовало интенсивному прорыву в его творчестве. Но поэтические произведения периода ссылки, отражали его угнетенное психологическое состояние. Они явились своеобразной реакцией на несправедливое решение властей. Ноты печали и невообразимой тоски по родному краю с особой силой выражены в произведениях 1891 года: «Один, опять один без призрака родного...», «Завещание», «Джук-тур» и «Хæрзбон». 19 сентября того же года в письме к В.Г.Шредерс Коста полностью приводит стихотворение «Иссякла мысль, тускнеют очи...». Одновременно поэтом создан ряд поэтических произведений – «Тяжело», «Разбитое сердце» и др. 4 декабря написано посвящение В.Г.Шредерс («Принимая от всех поздравления»). Также к концу декабря 1891 г. Хетагуров пишет стихотворение «На новый 1892 год». 14 июня Коста публикует в петер-

¹ Кравченко Г.И. Коста Хетагуров. – Орджоникидзе, 1961. – С. 116-117.

бургском журнале «Север» (№24) серию рисунков «Виды большого Карачая и нарождающийся в Карачае горный промысел» с пояснительной заметкой. Художник изобразил окрестности Эльбрусского серебряно-свинцового рудника, расположенного в верховьях Кубани, куда весной 1892 года он поступил работать конторщиком.

Литературный гений К.Л.Хетагурова выразился и в прозе. Наиболее известный рассказ того периода «Охота за турами» был опубликован в мартовском номере журнала «Детское чтение» за 1893. Г.И.Кравченко отмечал: «... этот рассказ был одним из немногих литературных произведений, знакомивших юных читателей России с суровой борьбой кавказской горской бедноты за жизнь»¹.

Находясь в Карачае, К.Л.Хетагуров пишет великолепные картины, отражающие красоту и величие горного края: «Долина Теберда» и «Природный мост».

Многогранная общественная и творческая деятельность Хетагурова привлекла к нему внимание лучшей части баталпашинской интеллигенции, среди которой был и известный карачаевский художник, поэт, просветитель и общественный деятель Ислам Крымшамхалов. Впоследствии Коста и Ислам стали близкими людьми, и их дружба продолжалась до конца жизни великого поэта. Вместе с тем существует предположение, что они были знакомы еще с 1870 года, со времени переселения семьи Хетагуровых в Баталпашинский округ. Эти сведения становятся известны из произведения Т.И.Джатиева и Л.Б.Либединской «За Вас отдам я жизнь». Но, как справедливо заметил Г.Кусов, «...хотя повесть Джатиева и Либединской построена на фактическом материале, нельзя забывать, что художники слова порой вольно трактуют события»². Утверждать о близком знакомстве Коста

¹ Кравченко Г.И. Указ. соч. – С. 119.

² Кусов Г. Указ. соч. – С. 254.

и Ислама в Ставропольской гимназии и Петербургской Академии художеств не представляется возможным, поскольку достоверных сведений об этом не найдено.

Дом Крымшамхалова в Теберде, который он построил в 1893 году недалеко от живописного горного озера Кара-Кель, по мнению историков, «стал своеобразным культурным центром Карачая, благодаря которому передовая интеллигенция Карачая многими нитями все крепче связывалась с культурой России. Здесь, в доме Ислама, подолгу проживали его друзья и коллеги: Н.А.Ярошенко и К.Л.Хетагуров. Здесь бывали: знаменитый геолог, профессор И.В. Мушкетов, инженер Кондратьев, композитор Алябьев, артист Чупринников, дагестанский революционер Махач Дадаев и другие, общение с которыми не могло пройти бесследно для Крымшамхалова».¹ Именно Теберда становится местом встреч Коста, Ислама и Ярошенко. Крымшамхалов познакомился с Ярошенко в 1882 году во время первой поездки Николая Александровича по Кавказу. Ислам сопровождал художника по горным дорогам своего края. «Эти поездки дали возможность Ярошенко создать более 25 произведений живописи, отображающих природу и людей Карачая. Среди них такие широко известные пейзажи, как «Домбай», «На Кубани», «Клухорской перевал», «На реке Хурзук», «Мальчик-карачаевец» и др.».²

Наиболее плодотворный период в творчестве живописца приходится на 90-е годы, когда в Карачае жил и Коста. В доме Крымшамхалова были специально отведены комнаты для Коста и Ярошенко, где их встречи стали постоянными. Вспоминал об этом Лайпанов Кази Такаевич – современник художников: «Н.А.Ярошенко часто бывал в Теберде. Останавливался он в доме Ислама Пашаевича

¹ Очерки истории Карачаево-Черкессии. – Т. 1. – Ставрополь, 1967. – С. 574.

² Калоев Б.А. Вторая родина Коста. – Владикавказ: Ир, 1999. – С. 36.

Крымшамхалова, где для него была отведена специальная комната, которая называлась комнатой Ярошенко, а другая комната была отведена Коста Хетагурову».¹ Воспоминания озаглавлены «Три друга», что свидетельствует о близости их творческих и общественных интересов. Ярошенко, а впоследствии и Хетагуров сыграли неопределимую роль в формировании таланта и мировоззрения Ислама Крымшамхалова.

Об участии Николая Александровича в судьбе Ислама Крымшамхалова писала его сестра Фатима Ахсарбековна Крымшамхалова: «Николай Александрович Ярошенко подготовил и устроил Ислама в Академию художеств. Он не забывал о своем юном друге с гор и в Петербурге всегда оказывал ему помощь и давал ценные советы».² Говорила она и о дружбе трех художников: «Мне известно также, что осетинский поэт Коста Хетагуров был другом Н.А.Ярошенко и другом Крымшамхалова. Их объединяло большое творческое содружество. Они вместе проводили летний досуг, занимались живописью».³

Рассказом об этих интересных встречах дополнил свои воспоминания Лайпанов Кази Такаевич: «Коста, Ислам, Ярошенко любили ловить форель в притоке Карасуу. Все трое засучивали брюки, шли вброд и руками ловили рыбу.

Не раз Ислам и Ярошенко ходили на Муруджу, что недалеко от Домбая, откуда любовались красотами природы и принимались писать этюды Главного Кавказского хребта. Иногда с ними бывал и Коста»⁴.

В 1892 году Н.А.Ярошенко с женой Марией Павловной поселились в Кисловодске. Встречи Коста с Николаем Александровичем продолжались в период пребывания

¹ Секлюцкий В. Указ. соч. – С. 101.

² Там же. – С. 100.

³ Там же.

⁴ Секлюцкий В. Указ. соч. – С. 101.

Хетагурова в Ставрополе, куда он переехал в середине февраля 1893 года и стал сотрудником газеты «Северный Кавказ».

Современники Н.А.Ярошенко вспоминали, что в его доме частыми гостями были многие выдающиеся люди России. Здесь можно было слышать могучий, покоряющий бас великого русского певца Федора Ивановича Шаляпина, светлый лучезарный тенор Леонида Витальевича Собинова; слушатели были покорены вдохновенным исполнением собственных сочинений композиторами Танеевым, Иппалитовым-Ивановым, проникновенной игрой на рояле Сергея Рахманинова. Здесь вели душевные беседы К.Станиславский, И.Репин, М.Нестеров, А.Васнецов и многие другие. Здесь читались и обсуждались лучшие произведения литературы и искусства, здесь складывалось единство художественных взглядов. В этом доме воспламенялась любовь ко всему прекрасному и передовому.

Доктор Померанцев, домашний врач Ярошенко, который был вхож в его дом и знал его десятки лет, писал о том, что двери дома Ярошенко в Кисловодске были всегда открыты для гостей. «Собирались у них каждую неделю все образованные люди. На этих вечерах были господа: В.А.Форкати, Ф.И.Шаляпин, Л.В.Собинов, С.В.Рахманинов, У.А.Кюи, В.Д.Поленов, И.А.Бунин, П.Д. Телешов, Короленко, Гаршин, Г.С.Скиталец, Успенский, К.А.Коровин, А.П.Чехов, С.И.Мамонтов, Е.Н.Чириков, граф Л.Н.Толстой, князь Дундуков-Корсаков, князь Галицын, священник А.Цаликов с тремя дочерьми, Коста Хетагуров...»¹. Далее доктор Померанцев перечислил ряд фамилий известных людей Кисловодска. «Все эти господа, – продолжал он, – бывали тогда, когда они приезжали курсовать, это бывало в сезон – летом;

¹ Секрелюцкий В. Указ. соч. – С. 113.

зимой общество бывало меньше. Тогда бывали с семьями господа: Померанцевы, Соловьевы, Пушнов, Байков, Кампус, Бард, Нагорный, Хетагуров, Цаликов, Штедер, Корсаков, Огильви, Ларин, Незлобинский, городские головы Утьяков и Орлов, профессор Нечаев»¹.

Свидетельства современников Коста Хетагурова ярко демонстрируют его связь с передовой русской интеллигенцией, с лучшими представителями культуры XIX века.

Казалось бы, результатом многолетней дружбы Хетагурова и Ярошенко должна была явиться обширная переписка, но некоторые факты из жизни Николая Александровича позволяют нам сделать вывод, что если бы даже и существовала переписка между двумя талантливыми художниками, она не могла сохраниться, поскольку Ярошенко уничтожал письма, которые получал.

«Он хотел, чтобы письма, им написанные, тоже уничтожались.

Он объяснял, что пишет письма не для печати, тем паче не для истории: просто в определенный срок сообщает определенному лицу нечто определенное.

Хранить и беречь такое письмо незачем. Довольно его прочесть, принять к сведению то, что в нем говорится, потом – в печку»². Очевидно потому сохранилось так мало свидетельств творческого и личного общения Хетагурова с Ярошенко. И все же их сближает, прежде всего, общий взгляд на искусство, которое должно вторгаться в жизнь и быть от нее неотделимо.

Художественное мастерство К.Л.Хетагурова выразилось и в декораторском искусстве. Как художник Коста участвовал в создании сценических картин для Владикавказского русского театра. В сезоне 1887-1888 гг. он работал в театре декоратором, оформляя постановку оперетт «Цыганский барон» и «Хаджи Мурат», феерию

¹ Там же.

² *Прудоминский В.* Указ. соч. – С. 200.

«Дети капитана Гранта». Работы художника, выполненные по образцу столичных театров, увенчались успехом, и, как было отмечено в газете «Терские ведомости», на первом представлении феерии «Дети капитана Гранта» публика три раза вызывала художника на сцену и шумно его приветствовала.

Таким образом, драматургический опыт К.Л.Хетагурова вобрал в себя не только просветительские и социальные проблемы второй половины XIX века; в «Курсистке» отразилось влияние русской художественной интеллигенции на самосознание драматурга, а также его любовь к театральному искусству и талант живописца. Совокупность рассматриваемых факторов, обусловивших появление в творчестве К.Л.Хетагурова пьесы «Курсистка» – «Дуня», является свидетельством открытости художественного сознания автора, его способности переплавлять в литературном произведении эстетические идеи и свойства различных видов искусств.



2.2. Воздействие музыкальной семантики на трансформацию жанра пьесы «Дуня»

В процессе исследования поэтики Хетагурова-драматурга мы оказываемся перед проблемой осмысления того, как перекликаются различные стороны его духовной и общественной жизни и какое художественное качество обретают в результате плодотворного диалога.

Изучение взаимосвязей и взаимовлияния различных видов художественного творчества в контексте драматургической деятельности К.Л.Хетагурова позволило нам обратить внимание на весьма существенную сторону

его многообразной духовной жизни – музыкальные пристрастия, которые во многом обусловили особенность жанрового дискурса в драматургии Хетагурова.

Понимание своеобразия жанровой системы обоих вариантов его драматического произведения («Курсистка», «Дуня») требует краткого экскурса в историю и теорию жанра драмы.¹

Если изображение человека, т.е. создание характера, является основным показателем своеобразия художественной формы отражения мира, то жанр представляет собой то средство трактовки характеров и их разворота, которое и определяет в значительной мере композиционно-сюжетные особенности произведения.

Динамика литературного процесса второй половины XIX века свидетельствовала об исторической изменчивости жанров, характеризующейся разрушением границ между традиционными формами драмы. Жестко регламентированные структуры все реже использовались писателями, воспринимаясь как анахронизм и создавая условия, способствующие обновлению жанров.

В исходный момент развития драмы (XVII век – французский классицизм), драма делилась на трагедию и комедию. Отличительными признаками трагедии являлись исторические герои (преимущественно герои Греции и Рима), «высокая» тематика и трагическая развязка. Особенностью фактуры являлось преимущество монолога, что при стиховой речи создавало особый стиль театральной декламации. Игра в широком смысле этого слова совершенно отсутствовала. Трагедии противостояла ко-

¹ Теории драмы посвящены работы: Анализ драматического произведения / Под ред. проф. В.М. Марковича. – Л., 1988; Борев Ю.Б. Теория литературы // Роды и жанры. – М., 2003; Вишневская И. Действующие лица: заметки о путях драматургии. – М., 1989; Хализов В.Е. Драма как род литературы. – М., 2002; Карягина А.А. Драма как эстетическая проблема. – М., 1971; Катыхина Д. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. – СПб., 2001; Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. – М., 1961. и др.

медия, избиравшая современную тематику, «низкие» (т.е. возбуждающие смех) эпизоды, счастливая развязка (типично – свадьба). В комедии преобладал диалог, и поэтому важна была общая настроенность игры, «сыгранность» труппы, а не только высокие качества интерпретаторов, как в трагедии.

В XVIII веке количество жанров увеличивается. Наряду со строгими театральными жанрами выдвигаются низкие «ярморочные», в итальянской комедии – буффонада, водевиль, народная и т.д. Жанры становятся источниками современного фарса, гротеска, оперетки, миниатюры. Комедия раскалывается, выделяя из себя «драму», т.е. пьесу с современной бытовой тематикой, но без специфического «комизма» положения («мещанская трагедия» или «слезная комедия»). К концу века знакомство с шекспировской драматургией оказывает влияние на фактуру трагедии. Романтизм XVIII века вводит в трагедию приемы, вырабатывавшиеся в комедии (наличие игры, большая сложность персонажей, преобладание диалога, более свободный стих, требовавший сниженной декламации), обращается к изучению и имитации Шекспира и испанского театра, уничтожает закон трагедии, провозглашавший три театральные единства (единство места, т.е. неизменяемость декораций, единство времени – или правило 24 часов требовавшие, чтобы фабульное время не превышало суток, и единство действия – правило весьма бессодержательное, которое каждый автор трактовал по-своему).

Драма решительно вытесняет остальные жанры в XIX веке, гармонируя с эволюцией психологического и бытового романа. В начале века большим распространением пользовалась мелодрама. В 70-х и 80-х годах делались попытки создания особого жанра драматических сказок или феерий – обстановочных пьес («Снегурочка» А.Н.Островского).

Смещение драматических жанров и разрушение твердых границ между ними привело к тому, что появились гибкие «синтетические» формы пьесы, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Именно во второй половине – конце XIX века были созданы новые видовые формы: трагическая бытовая драма, трагическая психологическая, лирическая комедия. Однако в отличие от драматургии первой половины XIX века, различные жанровые начала, несомненно, входящие в структуру драм А.Н.Островского, А.П.Чехова, Г.Ибсена, Г.Гауптмана и др., не поглощали и не растворяли в себе собственно драматической или комедийной жанровой основы, ведущего жанрового «профиля». Жанровые обозначения, которые давали своим пьесам сами драматурги, часто выглядели случайными, возникшими почти по недоразумению, как бы по ошибке. В самом деле, почему «Гроза» Островского называется «драмой»? Ведь это настоящая трагедия. Как мог Чехов назвать трагичнейшую «Чайку» – «комедией»? Однако, при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что авторы этих великих произведений имели основание давать им именно такие жанровые определения.

Поражает разнообразие жанровых форм произведений зарубежных классиков. Так, например, жанр пьесы австрийского драматурга Франца Гильпарцер «Сон-жизнь» обозначен – «драматическая сказка»; «Манфред» Джорджа Байрона – «драматическая поэма»; «Освобожденный Прометей» Перси Биш Шелли – «лирическая драма»; жанр пьесы Мориса Меттерлинка «Синяя птица» – «феерия».

Для Коста Хетагурова, увлеченного произведениями как русской, так и зарубежной классической литературы, не могла остаться незамеченной наметившаяся тенденция

к преобразованию жанровых форм в драматургии. Чутко отслеживая эволюционные процессы в литературе, автор сам выступает в роли новатора и создает оригинальный жанр «фантазия». Именно так обозначен подзаголовок пьесы «Дуня», что является особенностью, присущей литературному опыту Хетагурова и до него не встречавшейся в практике обозначения жанровых форм в драматургии.

Необходимо отметить, что учение о «фантазии» было осмыслено в трудах античных философов. Принадлежит это важное и, можно сказать, уникальное для античности учение Плутарху Афинскому. Философ утверждал, что фантазия имеет для себя два источника, два предела. Один предел уходит «ввысь» и относится к разуму (*dianoetice*). Другой же является «вершиной» (*согурхе*) чувственного ощущения.

Крупнейший знаток античности А.Ф.Лосев пишет: «Эта двойная природа фантазии тем не менее является чем-то единым и неделимым. Плутарх рассматривает фантазию как ту единую точку, в которой пересекаются две линии. Одна линия – чувственности и другая линия – разума».¹ Попытку обосновать учение о фантазии предпринимали и другие античные философы – Прокл, Гермий и Ямвлих. Однако у этих авторов данное понятие фиксируется далеко не столь определенно, вследствие чего возникает уверенность в том, что учение Плутарха о творчески-деятельной фантазии надо расценивать как уникальное для античности. Именно у Плутарха «фантазия», несомненно, обладает «активно-построительным»² смыслом. И вот эту-то смысловую деятельность разума, или, как говорит Плутарх, вместе со многими философами, *эту энергию разума* и надо назвать фантазией. Но фантазия, в том смысле, в каком понимал ее Плутарх, характерна для

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. Книга II. – М.: Искусство, 1988. – С. 5-6.

² Там же. – С. 6.

художественного творчества в целом. Как отдельный жанр это понятие выделилось гораздо позднее.

Художественный мир Коста Хетагурова предстает в нашем восприятии в его целостности и целеустремленности, в сложном и драматичном развитии, в живых откликах на события времени, в жанровом многообразии.

Как уже отмечалось, пьеса «Дуня» является вторым вариантом комедии «Курсистка» и отличается от первой редакции некоторыми стилистическими поправками, названием и жанровым обозначением. Очевидно автор, усомнившись в чистоте и последовательности комедийности пьесы «Курсистка» и, осознав видовую сложность произведения, посчитал необходимым преобразовать жанр «комедия-шутка» в жанр «фантазия». Но прежде чем проводить всесторонний анализ нового драматургического жанра, необходимо определить соответствие первого варианта пьесы требованиям законов комедийного жанра.

Взгляд на пьесу «Курсистка» как на классическую комедию был закреплен ученым Н.Г.Джусойты. Нафи Григорьевич рассматривает пьесу исключительно как сатирическую комедию, приведя в качестве аргумента комичность всей структуры образов произведения. Автор пишет: «Пьеса потому и является комедией, что здесь нет никакого краха идей, серьезных устремлений героя».¹ Нельзя не согласиться, что в пьесе представлены такие жизненные положения и характеры, которые вызывают смех. На этом основании «Курсистку» можно было бы отнести к одному из комедийных жанров. Но приемы, организующие композицию данного произведения, настолько многообразны, что, скрещиваясь, они не дают возможности логической классификации жанра по одному какому-нибудь основанию.

¹ Джусойты Н. Комедия «Дуня» // Коста Хетагуров. – Сталинир, 1958. – С. 44.

К примеру, в пьесе мы можем найти элементы развлекательного вида комедийного жанра – водевиля, что позволяет говорить о жанровой родственности пьесы К.Л.Хетагурова «Курсистка» и ряда драматических произведений А.П.Чехова.

О близости драматургического мастерства К.Л.Хетагурова и творчества А.П.Чехова как автора водевилей («Предложение» – 1888 г., «Свадьба» – 1889 г.) писал видный исследователь творчества К.Хетагурова Л.П.Семенов.¹ Сходство комедии Хетагурова с одноактными пьесами Чехова, именуемыми пьесами-шутками (или чеховскими водевилями) и занимающими значительное место среди его литературного наследия, – вполне очевидно. «Прелесть этих шуток, – отмечал В.И.Немирович-Данченко, – <...> не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей».²

Предпочтение, отданное Чеховым этой драматической форме, думается, не случайно. *Пьеса-шутка* вбирала в себя не только уже знакомые автору элементы «сценичной» поэтики, но и способствовала их «расширению» до уровня сценического восприятия. Смеховые коллизии, естественные для традиционной сценки, обретали не свойственную ей очерченность персонажных образов и действия и столь же необходимую финальную завершенность. Внешне чеховские комедии-шутки были близки водевилю в собственном смысле. При ближайшем рассмотрении картина оказывается куда более сложной.

Водевил чеховской поры утратил свои традиционные формы. В эти годы он делился в основном на две разновидности. Одна из них – миниатюрная комедия-шутка, от-

¹ Семенов Л.П. Коста – драматург. – В кн.: Коста Хетагуров. Сборник памяти великого осетинского поэта. – М., 1941. – С. 245.

² Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. – М., 1989. – С. 45.

личающаяся полной оторванностью от жизни. В подавляющем большинстве случаев это был любовный водевиль, ни в коей мере не затрагивающий ни вопросов морали, ни тем более вопросов общественной жизни. Стремительно развивающееся действие состояло в преодолении этих препятствий. Комизм пьесы определялся степенью выдумки автора, неожиданностью положений, в которые попадали влюбленные. В такой комедии, комедии положений, не нужны были жизненные реалистические характеры, поэтому они и застывали в устойчивые маски.

Интрига в любовном и безлюбном водевиле строилась на своих незыблемых началах, более или менее остроумно варьируемых в различных пьесах. В своей основе это самые разнообразные недоразумения, различная путаница событий, имен и т.п., взаимное непонимание или недопонимание друг друга. Вполне понятно, что при таком построении водевиля все оказывалось чистой условностью – и изображаемая действительность, и социальное положение действующих лиц, и само место действия.

На первый взгляд, комедия-шутка «Курсистка» производит именно такое впечатление, поскольку некоторые признаки данного вида комедийного жанра в ней прослеживаются. Действительно, в комедии представлена молодая пара влюбленных – Аня Сомова и Николай Светлов, которые преодолевают всевозможные препятствия, попадая в различные комические ситуации на пути к своему счастью. Неожиданная развязка (преображение Ани), связанная с приездом родителей девушки, и счастливый финал также могут явиться поводом для определения жанра пьесы водевиль (комедия-шутка). Но существовал и другой распространенный тип водевиля – комическая сценка, признаки которого также заметны в пьесе К.Л.Хетагурова. Комизм здесь определялся, как правило, характерным диалогом, в котором использовались раз-

личные отклонения от языковых и общекультурных норм образованных людей. Согласимся, и для такого жанрового определения есть достаточно оснований.

В качестве примера можно привести реплику Светлова, обращенную к Анне Ивановне:

«Вы только извиняйте, Анна Ивановна, что я немного просрочил...» (Действие II, Явление XIII. С. 394).

Или в начале пьесы – диалог Ани с отцом:

Иван Кузмич: А мама где?

Аня: Не знаю... В саду, должно быть.

Иван Кузьмич: Какой черт, в саду!.. нет ее в саду... Она, говорят, поехала... Зачем она поехала? Куда?.. А?

Аня: Ах, папа, я почему знаю.

Иван Кузьмич: А почему бы и не знать?.. (Действие I, явление III).

Сходство художественного метода К.Л.Хетагурова и А.П.Чехова обусловлено близостью их творческого мышления и состоит в том, что оба драматурга не продолжили в целом традиции водевиля, а выдвинули свое представление о водевильном жанре. Хетагуров стремился сделать водевильную тематику возможно более широкой. Оригинальность мышления драматурга характеризовалась предпочтением решительного разрыва с традиционным представлением о водевильном жанре в духе бездушной комедии-шутки. Автор стремился вывести водевиль за обязательные рамки комедии, в собственном смысле этого слова. Позиция Коста была глубоко обоснована. Согласно русской классической традиции, унаследованной Хетагуровым, главное, что определяет жанр комедии, состоит в развенчании и осмеянии определенных общественных явлений. Однако это развенчание и даже осмеяние может быть достигнуто разными средствами, в результате чего комедия вовсе необязательно должна быть веселым, смешным произведением. Такова, например, ко-

медия «Горе от ума», где так мало смешного, таков смех Гоголя – смех сквозь слезы, таковы комедии Тургенева, уже вовсе ничего не имеющие общего со смехом («Нахлебник», «Холостяк», «Месяц в деревне»).

Отвергая окостеневшую, омертвевшую жанровую условность, отторгавшую водевиль от реальной действительности, Хетагуров вырабатывает свои жанровые критерии, свое представление о характерных особенностях драматического произведения, поскольку пьеса содержит в себе элементы «серьезных» жанровых форм, выполняющих глубокую идейную задачу, а также не лишена лирических интонаций.

Сомнения в комедийности пьесы «Курсистка» были вполне обоснованы. Для четкого осмысления этого следует определить: что же такое комедия в классическом понимании?

Аристотель видел сущность комедии в осмеянии отрицательных типов, в критике частных пороков, имеющих более или менее безобидный характер.¹ По его мнению, комедия призвана воспроизводить «худших людей», «не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное, так, чтобы далеко не ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без выражения страдания».²

Н.Г.Чернышевский, анализируя «Поэтику», отметил, что Аристотель, как и Платон, «не хочет замечать высокого значения комедии».³ Аристотелевское определение не удовлетворяло последующих прогрессивных драматургов. При характеристике комедии большинство исследовате-

¹ *Аристотель*. Поэтика. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 44.

² Там же. – С. 53.

³ *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений. – Т. II. – М.: Гослитиздат, 1949. – С. 279.

лей, выступавших после Аристотеля, отмечало ее способность рисовать наряду с отрицательными и положительные персонажи. Бесспорно, в пьесе «Курсистка» наличие нелепых совпадений и недоразумений (совпадение имени главной героини с именем ее квартирной хозяйки – Анны Ивановны) являются источником комического. Смех в пьесе достигается также с помощью реплик персонажей. К примеру, диалог Анны и литератора Пeryшкина, комичный образ которого ярко вырисовывается посредством «возвышенных» высказываний, звучащих в устах праздно проживающего жизнь человека нелепо и смешно:

Пeryшкин: <...> Мы, артисты, художники и поэты – в особенности поэты – призваны просвещать темный люд, проповедовать ему высоты Парнаса, великие общечеловеческие принципы. Мы идем на эту проповедь с полным самоотвержением. Берем «жало мудрой змеи» и глаголом жгем сердца людей, призывая их к любви, правде и добродетели. Это наш долг, это наше счастье. Но вот и наше несчастье: грубая, невежественная толпа нас гонит из города в город, бросает грязью, побивает камнями, жгет на костре, подвергает колесованию, распинает <...>

Сомова: А вы все оживаете?

Пeryшкин: Наивно, но очень метко. Да, дорогая. Мы именно оживаем <...>. Дух, живущий в нас, не умирает никогда, – переходит с поколения в поколение, крепнет, развивается, создает такие имена, как Шиллер, Гете, Шекспир, Байрон, Гюго, Пушкин, Лермонтов <...>. Воздвигает себе нерукотворные памятники ... (Действие III, явление V. С. 408).

В пьесе одинаково важную роль играют как комические ситуации, так и изображение характеров, сочетая в себе обе композиционные разновидности («комедию положений» и «комедию характеров»). В первой источ-

ником смешного являются всякого рода стечения обстоятельств. А во второй внимание сосредоточено на недостатках персонажей, искажающих их человеческую и профессиональную сущность. Интрига же выполняет особую роль, являясь одним из средств обрисовки человеческих характеров.

Коста Хетагуров, сочетая обе композиционные разновидности, углубил комедийные характеры, сумев разнообразить и расширить саму палитру комического изображения, которая прослеживается с помощью целого ряда типично комедийных образов: Марьи Павловны – жены Сомова; Андрея Михайловича Суйкова – бывшего оперного артиста; Анны Ивановны – его жены и, безусловно, молодых людей, квартирантов Суйковых: Мазилова, Перышкина и Трубадунова.

Но в пьесе «Курсистка» существуют также действия, не содержащие смешных ситуаций. Опираясь на практику взаимопроникновения различных видов драматургии, справедливо заметить, что данное произведение содержит в себе элементы и реалистической комедии. Довольно серьезно звучат обличительные монологи главной героини в адрес мещанского общества, способствующего нравственной и интеллектуальной деградации женщин. Анна переживает личную и общественную драму. Положение образованных и прогрессивно мыслящих Светлова и Лаптева в обществе суйковых, мазиловых, трубадуновых, перышкиных – также драматично.

Спорно, на наш взгляд, мнение Н.Г.Джусойты о комичности образа главной героини пьесы. В монографии «Коста Хетагуров», анализируя образный ряд пьесы «Дуня», автор пишет: «Несоответствие слов и дел, стремлений и поступков, прямая противоположность их составляет комическое в образе Дуни».¹

¹ Джусойты Н. Указ. соч. – С. 41.

Подобные выводы были сделаны ученым на основании того, что (по мнению автора) в первом действии Дуня (Анна в пьесе «Курсистка») горячо заступает за идею трудовой жизни, отказывается от замужества, стремится честно заниматься обучением детей. «Наконец она выходит замуж за Светлова и мирится с родителями».¹ Но при более тщательном осмыслении линии развития характера Дуни (Анны) в образе девушки вырисовываются черты противоположного свойства. В первом действии позиция Дуни была сформулирована совершенно четко: *«Я должна работать, должна приносить какую-нибудь пользу»* (Действие I, явление I. С. 199). Категоричное отрицание замужества героиней пьесы является совершенно необоснованным. И реплика Дуни: *«Не хочу сидеть на шее мужа. Надо сначала поработать над собой. Приучить себя к труду»* (Действие I, явление XI. С. 199) – свидетельствует о последовательности поступков героини пьесы.

Дуня далеко не комична. В ее образе просматривается явная симпатия автора пьесы к своей героине.

Она умна и самостоятельна в своих суждениях. Ради любви и стремления к образованию она готова пренебречь условностями своей среды, выйти за бедного, но образованного и нравственно примерного Светлова. Образы Дуни и Светлова явно нарушают границы комического. Если бы девушка вернулась к родителям и вышла замуж за представителя мещанской среды, отказавшись от своих идеалов и стремления к образованию, то такое сюжетное построение подтверждало бы общепринятое суждение о комичности образа Дуни. И именно потому, что главной героиней пьесы от начала и до конца остается Дуня, с ее переживаниями и высокими стремлениями, комическая ситуация в ней не становится преобладающей.

Для создания определенного эффекта автор использовал известный комический прием. Он прибегнул к «паро-

¹ Там же.

дийному отражению», или «кривому зеркалу», окружив центральных героев «боковыми», откровенно фарсовыми фигурами. Как уже отмечалось, наиболее заметными представителями этой группы персонажей являются образы с «говорящими фамилиями», далекие от совершенства, несостоявшиеся деятели искусств: литератор Перышкин, художник Мазилев, музыкант Трубадуров.

Таким образом, сомнения в чистоте и последовательности комедийности пьесы «Курсистка» способствовали решению автора изменить жанр пьесы, подвергнув ее редактированию. При этом стилистические поправки, внесенные в текст, не повлекли за собой существенных изменений как в характере конфликта, так и в композиционном строе и идейно-тематической линии пьесы.

Как упоминалось ранее, вторая редакция пьесы получила новое жанровое обозначение «фантазия». Что способствовало появлению столь нетипичного для драматургии понятия? Почему именно так определил Хетагуров жанр пьесы «Дуня»? Ответы на эти вопросы следует искать в области музыкального творчества и в музыкальных пристрастиях Коста Левановича.

Интерес поэта к музыке общеизвестен. Художник хорошо был знаком с музыкальной культурой своего времени. Дарование Коста проявилось как в исполнительском мастерстве, так и в организации литературно-музыкальных вечеров в различных городах.

Музыкальная жизнь России второй половины XIX века отличалась широтой и многообразием. Именно в этот период раскрылся талант наиболее известных русских композиторов – М.П.Мусоргского, П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, Н.А.Римского-Корсакова. Из числа этих выдающихся деятелей искусства К.Л.Хетагуров наиболее высоко ценил мастерство П.И.Чайковского. После кончины композитора Коста принял самое непосред-

твенное участие в устройстве торжественного вечера, посвященного его памяти в г. Ставрополе, на котором был представлен портрет композитора, написанный Хетагуровым. В заключительной части вечера поэтом была произнесена речь, завершившаяся чтением стихотворения «Памяти П.И. Чайковского».

Музыкальное влияние на драматургическое творчество К.Л.Хетагурова очевидно. Достаточно обратить внимание на образный ряд пьесы «Дуня». Он довольно многообразен по своим интересам и причастности героев к той или иной профессиональной деятельности. В данном контексте наше внимание привлекают образы музыканта Трубадура и бывшего оперного певца Суйкова. Эти персонажи на протяжении всей пьесы создают всевозможные музыкальные ассоциации: от чтения нот до увлеченного пения и исполнения на корнете совершенно нелепых произведений.

Коста Хетагуров отдает предпочтение музыке, поскольку именно музыка оказала доминирующее воздействие на трансформацию жанра его драматического произведения. В период, когда главными представителями драмы становились гибкие «синтетические» формы пьесы, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру, Коста обращается к музыкальным жанровым категориям, заимствуя понятие «фантазия», использование которого наиболее полно способствовало реализации его идейно-эстетических воззрений.

В музыкальных энциклопедических словарях термин фантазия (*fantasia* – воображение) истолковывается, как жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиционных композиционных схем».¹ Согласно законам этого музыкаль-

¹ Музыкальная энциклопедия / Под.ред. Келдыш Ю.В. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия. 1981. – С. 767.

ного жанра пьеса «Дуня» характеризуется свободой построения, отходом от принятых композиционных схем, соответственно, носит импровизационный характер.

К музыкальным видовым формам было привлечено внимание многих поэтов и писателей. Творческое воображение авторов литературных произведений нередко способствовало заимствованию музыкальных категорий, используемых ими в качестве жанров своих творений. Подобные заимствования в литературе наблюдались, но в более поздний период относительно создания Хетагуровым пьесы «Дуня».

К примеру, пьеса Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца», начатая им еще в 1913 году, законченная в 1917-м и опубликованная в 1919 году. В подзаголовке драматург определяет ее жанровую особенность таким образом: «Фантазия в русском стиле на английские темы». Это одна из лучших, наиболее поэтичных пьес Шоу. В предисловии автор обращается к гениальному опыту Льва Толстого, апеллирует к А.П.Чехову как к великому драматургу и гуманисту, ссылаясь на него как на одного из своих учителей. Пьесы Чехова, как известно, шли еще в начале века на сценах лондонских театров и пользовались успехом. «Уже в пору творческой зрелости я был очарован его драматургическими решениями темы никчемности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему и назвал ее «Дом, где разбиваются сердца» – «фантазия в русском стиле на английские темы».¹

Высказывание Б.Шоу свидетельствует о бесспорном влиянии литературного мастерства Чехова на творческое мышление драматургов, освещавших в своих произведениях вопросы, волновавшие всех прогрессивных писателей на рубеже веков.

¹ Шоу Б. Литература и искусство, 1944. 15 июля. – С. 3.

Следует отметить жанровое своеобразие и другой пьесы Б.Шоу – «Пигмалион» (1913). Давая волю поэтическому воображению, он создал комедию, в подзаголовке обозначенную как «роман-фантазия». «Пигмалион» Б.Шоу также не соответствует жанру развлекательной комедии. Скорее это – социальная пьеса, в центре которой стоят проблемы большого общественного значения, интересующие драматурга значительно больше, чем любовь. Шоу видел главный тормоз духовного развития народных масс в бедности, называя нищенское существование народа «величайшим из наших зол и худшим из наших преступлений». Разрушительное влияние бедности на человеческую личность в «Пигмалионе» демонстрируется на материале судьбы главной героини пьесы – Элизы Дулиттл. Резкое изменение жизненных условий девушки способствовало успешному осуществлению «научного» опыта профессора фонетики Хиггинса. Бедность подавила человеческую индивидуальность Элизы и сковала способность к развитию. Ее красота скрыта под слоем грязи, живой ум опутан цепями невежества. Сняв с нее это унижительное бремя, Хиггинс пробудил дремавшие жизненные силы, которых у этой дочери народа оказалось неизмеримо больше, чем у скованных условностями обитательниц Вест-Энда.

Еще задолго до появления «Пигмалиона» Шоу утверждал в своей статье «Безнадежность анархии», что «рабочие обладают более действительным и более здоровым пониманием жизни и <...> у них больше симпатичных черт, чем у представителей правящих классов общества»¹. В пьесе эта мысль получает драматическое выражение. Всей логикой произведения Шоу показывает, что в людях из народа таится непочатый запас творческих сил. Важнейшую проблему современной жизни драматург видит не только в том, чтобы пробудить эту потенциальную творческую

¹ Шоу Б. Безнадежность анархии. В кн.: Социализм в Англии. – СПб., 1987. – С. 105.

энергию, но и в том, чтобы реализовать ее в должном направлении.

Ряд английских исследователей (А.С.Уорд, Джордж Сэпсон и др.) считали возможным в той или иной форме упрекать Шоу в грубом нарушении романтических традиций, в отступлении от поэтической логики. Вряд ли эти упреки справедливы: они игнорировали особый характер драматического конфликта, который постепенно назревает в комедии и разрешается в правдиво реалистическом, а не в условно-романтическом плане. Следовательно, подзаголовок «роман-фантазия» точно определяет жанровые особенности комедии «Пигмалион», утверждающей чувство прекрасного и духовный рост личности.

О преломлении музыкального искусства в творчестве поэта мы можем говорить, обратив внимание на произведения А.Ахматовой. Достаточно вспомнить такие ахматовские строки как:

*И музыка со мной покой делила,
Сговорчивей нет в мире никого.*

Музыкальные аналогии в творчестве А.Ахматовой позволяют судить о ее произведениях как об уникальном явлении литературы. Именно в таком свете предстает перед нами «Поэма без героя», в которой просматривается особого рода связь с музыкой.

Один из секретов структуры «Поэмы» лежит в использовании в ней построения музыкального произведения. Заметим, что подзаголовок второй части «Поэмы» – «Решки» – обозначен «Intermezzo». Со строго музыковедческой точки зрения эта деталь формально позволяет ставить вопрос о подобии композиции данного произведения с сонатно-симфоническим циклом. Слово интермеццо было использовано Ахматовой в значении внутренней части сонатно-симфонического цикла и служило

авторским указанием на то, что композиция «Поэмы» ориентирована именно на данный цикл. Обращенная к музыке композиция могла быть итогом осознанного авторского намерения, отсылающего нас к творчеству Роберта Шумана. Шуман первым применил слово интермеццо. И только в его сочинениях, как в «Поэме» Ахматовой, интермеццо выступает в роли средней части цикла, состоящего из трех частей. В качестве сравнения приведем жанровые обозначения трех частей «Поэмы без героя» – Повесть, *Intermezzo* и Эпилог и одного из произведений Шумана, имеющего парадоксальное название – «Увертюра, Интермеццо и Финал».

Аналоги поэтических и музыкальных приемов и воздействие музыкальной семантики на семантику поэтического текста просматриваются и в другом произведении А.Ахматовой – «Реквием». В литературной интерпретации есть достаточно оснований отнести это произведение к жанру «маленькая поэма». Существует мнение, что перед нами – просто отдельные лирические стихотворения, фрагменты, написанные в 1935-1940 годах и связанные с трагическими событиями в жизни автора.

В определении жанровой природы «Реквиема» возникает много споров. По мнению ученых-теоретиков литературоведения, этот вопрос для теории жанров весьма непростой «орешек».¹ Но нет сомнений в музыкальном заимствовании названия произведения. В музыкальной трактовке Реквием (от первого слова латинского текста) – «*Reguiem aeternam dona eis, Domine*» – «Покой вечный дай им, Господи» – траурная зауспокойная месса, посвященная памяти усопших.² К жанру «реквием» обращались многие композиторы, но величайшим из них является «Реквием»

¹ *Ростовцева И.* Между словом и молчанием. – М.: Современник, 1989. – С. 140.

² Музыкальная энциклопедия. – Т. 4. – М., 1978. – С. 593.

Моцарта (1791) – последнее произведение композитора, законченное его учеником Ф.Зюсмайером.

В «Реквиеме» Моцарта, как и в произведении Ахматовой, выражен глубокий мир человеческих переживаний с преобладанием скорби.

Таким образом, мы убедились, что в истории искусства существует фактор взаимовлияния и заимствования: авторы литературных текстов используют аналоги структур и жанров музыкальной культуры, что способствует обогащению художественных структур произведений словесного творчества. И наша гипотеза о творческом заимствовании Коста Хетагуровым музыкальной жанровой категории «фантазия» имеет под собой достаточно оснований.

Воздействие музыкальной семантики на семантику драматургического текста нуждается в обобщении, однако, особого рода – оно должно указать на сходство жанра пьесы «Дуня» с музыкальным жанром «фантазия», выражающееся в совпадении отдельных признаков, не сведенных в систему, но выбранных далеко не случайно и при всей своей важности все же определяющих существо драматургического творения Хетагурова. Назовем эти признаки:

1. Жанровый эксперимент был обусловлен, прежде всего, несоответствием идейно-тематической содержательности и глубокого смысла, переданного в произведении, с требованиями традиционного комедийного жанра драмы. Это несоответствие наблюдалось в отсутствии комизма в характерах центральных персонажей – курсистки Дуни Сомовой и кандидата университета – Николая Васильевича Светлова.

2. Вследствие того, что «фантазия» – свойство романтического мышления, романтический исход пьесы вполне закономерен, что также объясняет природу возникнове-

ния оригинального жанра, явившегося важной особенностью творческого поиска драматурга.

3. Созвучно понятие «фантазия» и с интимными переживаниями поэта. Поскольку редактирование пьесы последовало за окончательной размолвкой с Анной Поповой – возлюбленной драматурга, становится очевидной причина изменения имени главной героини пьесы, а соответственно заголовка и жанра произведения. Именно фантазией считал теперь Коста все светлые надежды, связанные с мечтой о личном счастье.

4. В музыкальном искусстве для данного жанра характерна еще одна важная особенность, которая предусматривает создание авторами фантазий на темы из сочинений других композиторов, отличающихся степенью переработки.

Определение «фантазия на темы», характерное для музыкального жанра, имеет место и в художественной литературе. И здесь следует обратить внимание на явление, обозначенное в современной терминологии как «интертекстуальность».¹ Согласно концепции теоретика постструктурализма Ю.Кристевой, помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге».

Интертекстуальность пьесы Хетагурова «Дуня» отразилась в способности автора к порождению собственного текста и утверждению своей творческой индивидуальности через сложную систему отношений идентификации, противопоставлений и маскировки относительно текстов других авторов.

О параллелях тематической основы пьесы «Дуня» и произведений классиков русской литературы было

¹ Интертекстуальность (от лат. *inter* – между и *text* – текст). См.: Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта, Наука, 2003. – С. 221.

сказано многими известными учеными, в частности, А.П.Семеновым.¹ В их числе роман И.В.Омулевского «Шаг за Шагом», достаточно популярный в среде прогрессивной интеллигенции, роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?», повесть В.А.Слепцова «Трудное время», рассказ А.П.Чехова «Невеста» и мн.др.

Следовательно, использование автором музыкального жанра фантазия вполне соответствует еще одному предположению, позволяющему рассматривать пьесу «Дуня» как «фантазию на темы» произведений русской классической литературы.

5. Разгадка природы музыкального заимствования жанра кроется и в тексте самой пьесы. Выражена она в реплике незадачливого музыканта Трубадура, обращенной к Евдокии Ивановне Суйковой, жене бывшего оперного артиста: «...это нечто вроде фантазии Шуберта...» (Действие третье, явление XI. С. 241).

Как известно, Ф.Шуберт являлся самым ярким представителем в среде композиторов, создававших свои произведения в жанре «фантазия». Именно Шуберт, со свойственной ему романтической манерой, обогатил этот жанр многими типическими качествами, углубив проявившиеся в нем и прежде черты программности.

Таким образом, прежде чем все то, что волновало художника, стало в определенный словесный ряд, прошло неповторимо сложное переосмысление в сознании автора, образовав цепочку из основных дискурсных единиц: рассуждение → язык → текст. Сохранив свое ведущее значение вербальной подосновы всей художественной культуры, текст драматургического произведения К.А.Хетагурова вместил в свое пространство множество образов.

Сутью художественного дискурса пьесы «Дуня» явилась способность автора гармонично отразить в литера-

¹ Семенов А.П. Статьи об осетинской литературе. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1964. – С. 117.

турном тексте самостоятельно существующие во времени и пространстве различные виды духовной деятельности: словесной, изобразительной, музыкальной. Это глубоко внутреннее, органичное качество и является особенностью творческого метода К.А.Хетагурова.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО К.Л.ХЕТАГУРОВА – ДРАМАТУРГА



3.1. Сущность драматического конфликта в сюжетном действии пьесы «Дуня»

Главной предпосылкой, источником драматического конфликта в пьесе «Дуня» является конкретное социально-историческое, общественное противоречие, так называемый, «женский вопрос». Он не отражается в пьесе непосредственно, а воплощается автором на определенном жизненном материале, используя принцип художественного обобщения. Это противоречие обнаруживается в пьесе в форме различия взглядов главной героини с близкими ей людьми, в их характерах, поступках. Но это только предпосылки для конфликта, а не сам конфликт, который является результатом развития противоречий.

Основные разногласия, отражающие в индивидуальных судьбах объективную логику общественного развития, заключаются в нежелании Дуни мириться с размеренной, духовно опустошенной жизнью мещанского общества. Создавая этот характер, К.Л.Хетагуров не только откликнулся на общественно-значимую проблему, но и определился в решении этой проблемы.

Построение конфликта и его разрешение в пьесе «Дуня» теснейшим образом связано с позицией самого автора, осознающего значительную роль женщин в развитии культурных традиций в обществе.

Но это был период, когда в любых жизненных проявлениях – в любви, в быту, в общественной жизни – женщина была лишена гражданских прав, свободы и достоинства. «Женщины того времени жили только для того, чтобы закрыть, утопить, замаскировать в себе что-то живое, и что-то, в конце концов, бывало убито, задавленное «твердыми правилами поведения...».¹ Жизнь женщины была похожа на безжизненную конструкцию, где не было места личности и, где заранее была predetermined ее безрадостная судьба.

Действие пьесы разворачивается на фоне мещанской обыденности, враждебной чувствам, просвещению, духовному началу. Яркий пример – отец Дуни, богатый и слабохарактерный мещанин Иван Кузьмич Сомов, его жена взбалмошная аристократка Марья Павловна и ее подруга Надя Воробьева. Борьба духовного начала в человеке против мещанского, обывательского существования – это и есть основное противоречие, лежащее в основе конфликта драмы. Оно четко выражено в столкновении взглядов Дуни с представителями зарождающегося буржуазного общества: «...Мы не должны бояться труда. Напротив, должны всячески избегать безделья, которое сделало женщин несчастнейшими существами в мире. Через него мы потеряли понятие о чести...» (Действие первое, явление XI, стр. 200). Убеждения Дуни приобретают более уверенные интонации под воздействием идей Лаптева – единственного человека, с кем, по словам самой героини, можно было побеседовать. «...Неужели Лаптев прав: «Лучше, говорит, быть горничной, прачкой, чем дышать этой зараженной атмосферой» (Действие первое, явление XVI. С. 206).

Каждое противоречие, рождающееся в жизни, в какой бы плоскости оно ни возникало, обычно имеет не одну,

¹ Ельшевская Г. Модель и образ в русском портрете начала XX века // Панорама искусств. – М.: Советский художник, 1981. – С. 42.

а несколько сфер проявления. Так, в дореволюционный период в царской России экономические противоречия в жизни купечества проявлялись по-разному. Например, в семейных отношениях, где глава купеческой семьи – владелец частной собственности – экономически держал в зависимости своих ближних. Эта экономическая зависимость наглядно отражалась в быту. Великий русский драматург А.Н.Островский раскрыл экономические противоречия в среде купечества через семейные, бытовые отношения.

«Произвол с одной стороны и недостаток сознания прав своей личности с другой – вот основания, на которых держится все безобразие взаимных отношений, развиваемых в большей части комедий Островского...».¹ Так вскрыл Н.Добролюбов сущность жизненного социального противоречия, питавшего драматургию А.Островского. Но противоречия в семейном быту, имеющие экономическую основу, проявлялись и в сфере мысли, в столкновении различных взглядов на жизнь, различных устремлениях и идеалах. Достаточно, например, вспомнить отношения между Катериной и Кабанихой в «Грозе».

А.Н.Островскому принадлежит одно из ведущих мест среди богатейших традиций русской классической литературы, своеобразно преломившихся в драматургии К.Л.Хетагурова. Коста также отразил важнейшие социальные проблемы – вопросы женского образования и независимости – через семейные, бытовые отношения, показав путь становления женщины, достойное мироощущение которой возможно в гармоничном сочетании личной свободы, духовного обогащения и интеллектуального роста.

Конфликт в пьесе «Дуня» имеет свои рамки, границы развития, конкретизирован сюжетом. Основой драма-

¹ Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // А.Н.Островский в русской критике: Сб.м.: ГИХЛ, 1983. – С. 230.

тического конфликта является социально-историческое противоречие, отражающее зарождение и становление женского движения в России. Ведь проблема женского образовательного движения волновала все прогрессивно мыслящее человечество.

«Хетагуров высмеивает внешний налет культуры, который не затрагивает внутреннего мира человека».¹ Яркая иллюстрация тому – образ мачехи Дуни, Марьи Павловны. Считая себя образованной, она не способна отличить биологию от социологии, поясняя, что всякая наука – это «наука о бунтовщиках». Марья Павловна грубо выпроваживает студента Лаптева – приятеля Дуни. Обида, нанесенная мачехой, и отсутствие взаимопонимания с отцом послужили импульсом к реализации давно назревшей идеи – покинуть родительский дом.

Дуня – центральный образ, объединяющий всю пьесу идейно и композиционно. Неприятие мещанской действительности и влияние идейной концепции Лаптева, способствовали решению Дуни уехать в Петербург.

Выбор конкретного аспекта противоречия, области его проявления повлияли на форму драматического конфликта, а форма построения, в свою очередь, явилась средством конкретизации, образного воплощения конфликта.

В статье «Женское образовательное движение 60-х годов» В.В.Розанов приводит строки из письма Д.С.Милля от 18-го декабря 1868 года, с которым философ обратился к петербургским женщинам: «С чувством удовольствия, смешанного с удивлением, узнал я, что в России появились просвещенные и мужественные женщины, возбудившие вопрос об участии своего пола в разнообразных отраслях высшего образования – исторического, филологического и научного, считая в том числе и занятие практической

¹ *Хадарцева А.А.* История осетинской драмы. Орджоникидзе: Ир, 1983. – С. 65.

медициною, – для того, чтобы расположить в пользу высшего женского образования выдающиеся силы ученого мира. То, чего с постоянно возрастающей настойчивостью безуспешно требовали для себя образованнейшие нации других стран Европы, благодаря вам, милостивые государыни, Россия может получить раньше других. Это еще раз докажет, что нации сравнительно поздней цивилизации воспринимают иногда великие идеи прогресса прежде наций ранней цивилизации».¹

К.Л.Хетагуров сердцем откликнулся на эту проблему. Автор отразил процесс борьбы в сознании героини, решающей дилемму: либо остаться в мире обывательского счастья, покоя, либо пренебречь материальным благополучием и вступить на путь просвещения и независимости.

Во втором действии пьесы Дуня предстает перед читателями в образе горничной в доме супругов Суйковых, в обществе самых причудливых персонажей, проявляющих полное безразличие к высоким идеалам. В этом доме девушка знакомится с молодым человеком, мировоззренческие позиции которого резко расходятся с обывательскими представлениями о жизни. Это преподаватель гимназии – человек довольно скромного достатка, но прекрасно образованный и благонравный.

У Коста конфликт приобретает персонифицированную форму и выражен в столкновении двух «лагерей». Герои одного образного ряда – Лаптев, Светлов и Дуня. Их объединяет неприятие действительности, стремление к духовному росту и активное участие в реализации просветительских идей. Не случайно практическая деятельность Светлова связана с преподаванием в женской гимназии. Осознавая значимость женского образования, Светлов советует Дуне продолжить обучение:

¹ Розанов В.В. Женское образовательное движение 60-х гг. // Розанов В.В. Религия и культура. – Т. 1. – М.: Правда, 1990. – С. 134.

Дуня. Вы уходите?

Светлов. А что?

Дуня. Так... В гимназию поедете?

Светлов. Да, в гимназию.

Дуня. А далеко эта гимназия?

Светлов. Далеко... На Знаменской.

Дуня. У вас там много учениц?

Светлов. Учениц... Да, много.

Дуня. Счастливые они...

Светлов. Чем?

Дуня. Так... Учатся себе...

Светлов. Ведь и вы учились.

Дуня. А что... Я мало училась.

Светлов. Хотели бы еще?

Дуня. Кто же не хочет? Учиться всякий хочет.

Светлов. Угодно. – Я вас буду учить? (Действие первое, явление II. С.226).

Автор противопоставляет этим героям представителей так называемой «культурной интеллигенции»: Перышкина, Трубадунова, Мазилова и Суйкова – незадачливых поэта, музыканта, художника и бывшего оперного певца. Драматург высмеивает пороки, присущие безнравственным, духовно опустошенным людям. Их поведение обнаруживает отсутствие какого-либо профессионализма. Но в отношении автора к своим героям наряду с осуждением прослеживаются оттенки сочувствия к судьбам этих людей. Возможно, в такой ироничной форме Коста повествует о лишениях собственной студенческой жизни в период обучения в Петербургской Академии художеств, о чем свидетельствует и имя, данное автором литератору Перышкину, – Константин Константинович. Коста назвал литератора своим именем, отчество же говорит о том, что Перышкин является детищем самого

автора, плодом его литературных исканий (Действие четвертое, явление VIII. С. 260).

Вообще, все происходящее в пьесе воспринимается как часть большого мира, который переживал за ее пределами аналогичные проблемы. Атмосфера времени, воссозданная в «Дуне», точно отражает конкретный исторический период с его социальными разногласиями. Но помимо широкого исторического круга обстоятельств в пьесе различается и узкий круг, связанный с главной темой, которая приводит к развязке основное противоречие пьесы, а именно развитие дальнейшей судьбы главной героини.

Обстановка, сложившаяся в доме Суйковых – квартирных хозяев Дуни, стала невыносимой для девушки. Унизительное положение прислуги и обидные домогательства квартиросъемщиков способствовали эмоциональному накалу героини, и Дуня покидает дом Суйковых. О причине побега становится известно из диалога бывшего оперного певца с супругой:

Евдокия Ивановна. Не выводи меня на откровенность, Андрей Михайлович, ой не выводи! Разве я не знаю, как вы все вертели около Дуняшки?

Суйков. Как все? Кто же это все?.. Ну и вертелся. Пусть будет по-твоему. Что ж из того, что я вертелся? Ведь она не потому сбежала?

Евдокия Ивановна. Потому, не потому, а выходит, что потому...

Когда она уходила, то господин Светлов мне передал по секрету, что она потому, говорит, бросает место, что не может переносить жильцов... (Действие четвертое, явление I. С. 247-248).

Дуне в тайне от всех покровительствует Светлов. Он помогает девушке осуществить мечту о дальнейшем образовании, и она поступает в университет.

В пьесе возникла ситуация, называемая драматическим узлом или чрезвычайным событием, при котором воля всех участников действия приобретает характер единого стремления.

Выбор такого острого момента и события в жизни действующих лиц, когда срывается покров с затаенных до этого противоречий, совпал с приездом родителей Дуни, отправившихся в Петербург на поиски дочери. Развитие основного противоречия чрезвычайно важно для раскрытия характеров всех основных персонажей пьесы. Здесь заметны перемены в мировоззрении Марьи Павловны – жены Сомова, уговаривающей мужа не наказывать дочь за ее поступок:

Марья Павловна. Мы сами виноваты. Не пускали, когда просилась, ну и убежала. Учиться очень любит...
(Действие IV, явление III. С. 252).

В драматической ситуации, возникшей в произведении, обнажились сущность, значение, перспектива развития героев, обнаружились основные направления побочных противоречий между действующими лицами, приводя их к столкновениям, которые в свою очередь выросли в главный конфликт пьесы. В результате целого ряда столкновений между действующими лицами возникла цепь событий:

- 1) побег Дуни из дома Суйковых;
- 2) взаимная симпатия и намерение пожениться главных героев пьесы;
- 3) приезд родителей Дуни.

Кульминационному подъему способствует и развитие действия, связанного с совпадением имен главной героини и Евдокии Ивановны Суйковой, привнесшее путаницу во время поиска Дуни супругами Сомовыми.

Интрига накаляется и в момент столкновения Ивана Кузьмича и Перышкина, когда введенный в заблуждение

Мазилковым незадачливый литератор принял Сомова за театрального деятеля и предложил ему для прочтения рукопись своей комедии «Амур и Психея». Но все эти противоречия требовали появления человека, стремящегося привести их к разрешению, а именно – главной героини пьесы – Дуни.

С появлением центрального персонажа разрешаются все основные противоречия пьесы, питающие основной конфликт и являющиеся событиями интриги. Дуня примиряется с родителями и получает благословение на брак со Светловым. Романтический исход пьесы закономерен. Коста дарит личное счастье своей героине. Дуня выходит замуж за Светлова.

Но, следует отметить, что события интриги, совершающиеся по воле людей, существуют в произведении в совокупности с событиями фабулы, как бы приходящими извне. К ним мы относим социально-исторические условия, существующие в обществе и повлиявшие на судьбы героев пьесы. *Проблема женского образования* и составляет суть фабульного события, с которого начинают развиваться противоречия. Пьеса завершается репликой Светлова, раскрывающей дальнейшую судьбу Дуни: «*Она пока была на низших курсах, а теперь блистательно выдержала экзамен в женский университет*» (Действие четвертое, явление XI. С. 266).

Таким образом, речь не идет о противопоставлении внутренних убеждений героини пьесы с ее поступками. Но быть любимой продиктовано самой природой женщины, и Дуня выходит замуж, но не за праздного представителя мещанской среды, а за человека скромного достатка, но прекрасного, высоко нравственного и прогрессивно мыслящего. В этом смысле поступок Дуни идеален, и автор демонстрирует возможность гармоничного сочетания семейного счастья женщины и ее интеллектуального

развития. Ведь в обществе, предоставившем женщинам возможность воплощения идей просвещения на тот период, уже высказывались опасения по поводу глубокого увлечения женщин науками. Поскольку основное предназначение их – быть хранительницей семейных ценностей – приобретало второстепенный характер.

В книге Н.А.Лухмановой – современницы описываемых событий – высказывается суждение о тогдашнем типе женщины:

«Гоняясь за всем, теперь женщина разменялась на мелочи и утратила свою первую красоту – спокойствие, подражая всему, она потеряла свой взгляд, свою походку, свой вкус, свою врожденную грацию. Желая знать все, следить за всем, она утратила свой внутренний мирок, не широкий, но присущий именно ей... Вот почему, глядя на портреты прабабушек, говорим: «какие красивые лица»¹.

Тревога за дальнейшую судьбу женщин была вполне обоснована и волновала всех прогрессивно мыслящих людей. «Ибо, – по мнению В.В.Розанова, – какова женщина, такова есть или очень скоро станет вся культура»².

Гармоничный взгляд Коста Хетагурова на жизнь был обусловлен глубоким пониманием истинного предназначения женщины. На примере судьбы героини пьесы автор продемонстрировал идеальный путь становления женщины, которая может быть счастлива, когда она любима и свободна в своем духовном и интеллектуальном совершенствовании. Положительное разрешение конфликта пьесы, ее гармонизирующий финал является свидетельством классического видения мира К.Л.Хетагуровым и его причастности к гуманистическим традициям русской и мировой культуры.

¹ Лухманова Н.А. Черты общественной жизни. – СПб, 1898. – С. 33-34.

² Розанов В.В. Женщина перед великою задачею // Розанов В.В. Религия и культура. – Т. 1. – М.: Правда, 1990. – С. 231.



3.2. Индивидуализация языка героев как средство создания драматического характера

Творчество Коста Хетагурова, органически выросшее из духовного наследия его великих предшественников и органически с ним связанное, было вместе с тем новым этапом в развитии драматургии и, в частности, – в области формирования приемов речи драматических героев. Многие из них, встречавшиеся в языке Д.И.Фонвизина, А.С.Грибоедова, Н.В.Гоголя, А.Н.Островского, К.Л.Хетагуров развивает и дополняет.

Мы остановимся преимущественно на характеристике речевых приемов, применяемых Коста для обрисовки персонажей, и не будем касаться вопросов фонетики, морфологии, синтаксиса и т.д.

Ценность языка персонажей Хетагурова может быть определена лишь в том случае, если мы вспомним хотя бы в основных чертах, что было достигнуто в этой области великими русскими драматургами – А.С.Грибоедовым и А.Н.Островским, чьи драматургические традиции были восприняты и продолжены К.Л.Хетагуровым.

В развитии языка русской литературы, особенно драматургии, гениальным новатором оказался Грибоедов. Он широко и обильно использовал в своей комедии «Горе от ума» живую разговорную речь. Индивидуализации персонажей, их яркой портретности способствовали речевые характеристики. Показательна в этом отношении речь Скалозуба с ее военными терминами, фразами, похожими на приказы, грубыми выражениями аракчеевской военщины, вроде: «ученостью меня не обморочишь», «учись по-нашему – раз, два» и так далее.

Деликатен, вкрадчив, немногословен Молчалин, любящий почтительные слова. Колоритна и характерна речь

Хлестовой, умной, бывалой московской барыни, бесцеремонной и грубоватой.

Согласно А.В. Луначарскому, «в любой драме необходимо, чтобы речь каждой фигуры была строго своеобразна, предельно выразительна, – только при этом условии зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены...»¹

Подобно героям комедии А.С.Грибоедова, каждая фигура пьесы Коста Хетагурова дает совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе, и в создании типических персонажей огромное значение имеет язык героев.

Анализируя язык пьесы «Дуня», нельзя не заметить следование Хетагуровым литературным традициям Грибоедова. Противоречие в их творчестве, пожалуй, состоит только в том, что в работе Грибоедова над языком наблюдались две тенденции. По мнению С.М.Петрова, «автор «Горя от ума» стремился, с одной стороны, преодолеть гладкопись, обезличенный светский язык, которым писались легкие любовные комедии Хмельницкого и других модных драматургов. В то же время он настойчиво очищал свои произведения от тяжеловесной архаической, восходящей к «высокому штилю», книжной речи. Лексические и стилистические архаизмы Грибоедов допускает в своей комедии только с художественными целями – передать особенности языка того или иного персонажа, его эмоциональное состояние».² Коста Хетагуров же смело и непринужденно использовал в своих драматургических произведениях все лексические формы.

В пьесе «Дуня» действуют представители различных сословий и социальных групп, каждой из которых присуш

¹ Луначарский А.В. Полное собр. соч. – Т. 1. М., 1965. – С. 26.

² Петров С.М. «Горе от ума» – комедия А.С. Грибоедова. – М.: Просвещение, 1981. – С. 61.

язык, характерный для той или иной среды. В неопубликованных заметках Островского к словарю Даля мы читаем: «Почему язык хорош? Потому, что он творение, а не сочинение».¹ Язык героев Коста Хетагурова потому и хорош, что писатель не «сочиняет» его, а творит на основе реальной, звучащей в жизни речи.

Автор с чутким тактом умеет распределить каждую группу речений (или дать их в каком-либо сочетании) между определенными персонажами, что способствует характеристике их средствами словаря. Например, изображая представителей мещанства, драматург часто использует простонародные слова: «небось», «неужто», «жалиться», «не моги», «ихнему», «девка» и т.д. Найдем мы в языке его персонажей и провинциализмы: «супружница», «завсегда», «привесть». Пользуется автор и славянизмами: «знамо», «уста», «баян», а также варваризмами: «мамзель», «извиняйте». По примеру Островского Коста применял в своих пьесах все стилистические пласты речи.

Для сравнения рассмотрим отношение к литературному языку своих драматических произведений А.П.Чехова. Он считал для писателя аксиомой бороться с провинциализмами, неточностями, со злоупотреблениями иностранными словами. Чистота, правильность и точность языка были в его глазах лишь предпосылкой для требований повышенного характера, которым должен был удовлетворять писатель, каковы: простота, богатство, музыкальность и поэтичность литературного языка. В письме к Щеглову Чехов так отзывается о его рассказе «Идиллия»: «Начало и конец прекрасны, строго и умело выдержаны, в середине же чувствуется большая распушенность. Начать хоть с того, что всю музыку вы испортили провинциализмами, которыми усыпана вся середка. Кабачки, отчини дверь, говореть и проч. – за все это не скажет Вам спа-

¹ Филиппов В. А.Н.Островский. Дневники. Письма. – М.: Academia, 1987. – С. 253.

сибо великоросс...»¹ А.Дерман совершенно точно подметил, что А.П.Чехов обладал «инстинктом стилистической свежести».² Но все же по сходству языковых особенностей драматических произведений К.Л.Хетагурову ближе творчество А.Н.Островского.

Язык героев пьесы Коста выразителен и индивидуализирован. Мало того, в зависимости от ситуации он меняется у одного и того же лица. Например, когда Марья Павловна ласкается к мужу или беседует с Воробьевой, ее речь деликатна; когда Марья Павловна сердится, она говорит Дуне: «Плевать хочу на вас»; о Лаптеве она высказывается: «мужик», «нищий». Когда же Дуня делает ей уступку, надевает новую шляпку, речь мачехи вновь обретает свою манерность и вкрадчивость.

Словарь персонажей пьесы дает возможность определить, что представляет собой говорящий. По сути, высказывания героев – это главное средство их самораскрытия.

Изображая мещанина Сомова, отца Дуни, Коста использовал язык, обличающий «дельца и самодура, невежественного человека»:

«Тьфу! Ошалеть можно ...»

Дуняшка! Шалеть начинаешь?

Смотри, девка, не моги!

Она тебе мать, слышишь – мать!

Ты это заруби себе на носу...»

(Действие первое, явление XII. С.202).

Драматург стремится передать особенности социально-речевого стиля говорящего. Нетрудно заметить, что в приведенных репликах проглядываются особенности лексики и синтаксиса купеческой речи. Сомов пользуется просторечными словами «жалится», «ска-

¹ Чехов А.П. Полное собр. соч. – М.: Гослитиздат, 1951. – Т. 14. – С. 47.

² Дерман А. О мастерстве Чехова. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 206.

зывает», «ступай», «гайда», «экая». Он не справляется со сложносочиненными, распространенными предложениями: *«Не увязнуть бы... А тут еще расходы по домашности... На образованной задумал жениться... ради дочки...»* (Действие первое, явление XII. С.202).

Прислушиваясь к речи Марьи Павловны и Нади Воробьевой – ее подруги, несложно определить круг их исключительно мещанских предпочтений.

Воробьева, обращаясь к Сомову: Напротив, у вас прекрасный нос – классический. Вам пенсне очень пойдет.

Марья Павловна. Да он разве понимает что-нибудь... Никакого вкуса... Ничего, я его вышколою понемногу... у, ко-солапый!

Воробьева. Так его, Манечка, так, хорошенько. Я бы на твоём месте и бороду ему обрила. Оставила бы только вот тут испанью елочку (Действие первое, явление IX. С. 195).

Продолжение диалога двух женщин также характерно для представительниц деградирующего дворянского общества:

Воробьева. Нет, Маня, что ни говори, а я тебе очень завидую.

Марья Павловна. Есть чему! Жить в одной берлоге с медведем...

Воробьева. Медведь да богатый и к тому же смирный.

Марья Павловна. Положим.

Воробьева. Конечно, были бы деньги, а красавчика всегда можно найти

(Действие первое, явление IX. С. 198).

К этому же языковому пласту можно отнести и речь Евдокии Ивановны, жены бывшего оперного певца Суйкова. Однако она может позволить себе и такие выра-

жения: *«Ах ты, маляр нечесаный. Шутки шутить, маскарады заводить»*. Или, обращаясь к мужу: *«Бесстыдник», «отколупнись»*. Характерно, что интонации и выражения меняются у Евдокии Ивановны в зависимости от того, к кому она обращается. К Светлову, например, она относится с нескрываемым радушием, хотя причиной этому служит только то, что Светлов исправно платит за комнату.

Евдокия Ивановна не скупится на любезности: *«Голубчик, Николай Василыч! Как же я рада», «Милый мой! Извини, что я так просто...», «Милый Николай Васильевич, разберите нас»* и т.д.

Противоположный оттенок принимают ее интонации в обращении к другим ее квартиросъемщикам: Перышкину, Мазилу и Трубадуру.

«Да что вы, с ума походили!»

... В жулики записались? В гроб меня хотите вогнать. Грабить хотите, удушить, зарезать?»

Гнев ее не миновал и Дуню, проявившись в следующих выражениях:

«А ты чего скалишься?»

«Да как ты смеешь, противная девчонка!...»

«Что ты врешь?»

(Действие первое, явление XI. С.239).

Подобная лексика весьма противоречит претензиям самой Евдокии Ивановны на принадлежность к высокому сословию, о чем она упомянула в разговоре с Трубадурувым, когда незадачливый музыкант попытался взять ее за подбородок: *«Вы забываете, что перед вами благородная дама»*.

Приведенные далее примеры также показательны. Они свидетельствуют о способности драматурга черпать речевой материал в самых различных слоях общества и

у самых разных представителей всех сословий. Даже при поверхностном ознакомлении с языком действующих лиц пьесы «Дуня» невольно обращаешь внимание на индивидуализацию языка людей различной профессиональной принадлежности.

Коста широко применяет гротескную образность, воплощенную в характерах и речи некоторых героев. Язык неудачников, несостоявшихся деятелей искусств Мазилова, Перышкина, Трубадунова изобилует характерной для их занятий терминологией. Придавая своим высказываниям характер возвышенности и пышности, они обнаруживают в действительности отсутствие какого-либо профессионализма. Мазилов, к примеру, любит щегольнуть употреблением терминологии художника: «муштабель», «палитра», «мольберт». Пытаясь писать портрет Суйкова, он с важным видом отметил: «Свет сегодня очаровательный» или «Экспрессия не та».

Поглощенный созерцанием Дуни, Мазилов – воскликнул: «*Не дурна, черт возьми, колоритна*». А весьма частое и совершенно неуместное употребление слов «*прекрасно*», «*восхитительно*», «*очаровательно*» дополняет его комичный образ.

Невероятно убежден в силе воздействия своих высказываний и литератор Перышкин. Любит почитать стихи:

«Люблю я страстно твои глазки.

Твой нос и алые уста...» (Действие третье, явление VI. С.232).

Он не прочь произнести высокопарные фразы: «*Какая проза...*», «*ведь так лучше, поэтичнее...*». К Дуне обращается не иначе, как «*Муза*», «*Моя упоительница*». Нередко демонстрирует Перышкин и «знание» французского: «*мусье*», «*мерси-с*», «*пардон*» и т.д. Бросив французское слово или фразу, он зачастую тут же поясняет сказанное по-русски: «*Пардон... нет ... виноват ... пардон...*».

Таким же многоречивым краснобаем, уверенным в своем остроумии, является и музыкант Трубадуров. Язык изобилует музыкальными терминами: «опера», «фантазия», «мелодичность». Дуню называет «очаровательной флейтой». Подобно Перышкину, может обронить и французское словечко. Но излюбленным обращением является для него итальянское «*миа кариссима*».

Автор виртуозно владеет и монологичной формой высказывания, и лаконичными фразами. Лаконизм проявляется на примере реплик дворника Петра. Вспомним его выразительную реплику в заключительной части пьесы: «Обознался... Эх!». Даже эта короткая фраза довольно ясно рисует образ Петра, не отличающегося богатством языка. Словарный запас его скуден и не разнообразен. Коста сознательно лишает речь отдельных персонажей пьесы всякой характерности, малейшего разнообразия словаря, – не говоря уже о красочности языка.

Е.Холодов заметил: «Драматический писатель не может правдиво отразить жизнь современного общества, не запечатлев те процессы, которые происходят в языке этого общества».¹ К.Л.Хетагуров характеризует своих героев, во-первых, приверженностью их к определенному социально-речевому стилю и, во-вторых, стремлением их выйти за пределы этого стиля и освоить лексику и фразеологию соседствующих социально-речевых стилей. В том и другом случае драматург воспроизводит реальные процессы, происходившие в языке русского общества.

Анализируя речевые особенности главной героини пьесы – Дуни, становится очевидным, что речь ее приближена к нормам литературного языка. Обратимся для примера к реплике Дуни, обращенной к ее легкомысленной подруге Наде Воробьевой:

¹ Холодов Е. Язык драмы. – М.: Искусство, 1978. – С. 6.

«... Как тут с ума не сойти, когда самые близкие люди указывают тебе на эту бессодержательную куклу, как на пример, которому надлежит следовать, мало того, требуют подражать ему...»

(Действие первое, явление XVII. С.206).

Этими словами автор иллюстрирует безупречность высказываний героини. Но для ее лексики характерны и противоположные свойства. В начале пьесы в диалоге с отцом речь Дуни эпизодична и проста, изобилует просторечными оборотами. На вопрос отца: *«А мама где?»*, девушка отвечает: *«Ах, папа, я почему знаю»* (Действие первое, явление III, с. 190).

Частое употребление простонародных слов *«должно быть»*, *«авось»*, *«коли»*, *«небось»* свидетельствует о социальном статусе героини. Образ ее обрисован разнообразными лексическими красками: от просторечных, до высоко художественных, литературных. Порой ее монологи эмоционально насыщены и предельно экспрессивны: *«... Пока мы живы, должны работать, должны приносить посильную пользу; без этого ни одно существо не имеет права на жизнь...»* (Действие первое, явление XI. С.200).

Свойственны ее рассуждениям также и этические и нравственные мотивы: *«... Не гнушаемся служить в лучшую пору нашей жизни приятным развлечением для наших мужей, а то даже и для целой сотни безнравственных кутил, – разницы никакой. Как то, так и другое гадко, пошло. Как то, так и другое имеет в основе позорное безделье»* (Действие первое, явление XI, стр. 200).

Характерной особенностью высказываний Дуни является смешение социально-речевых стилей: *«... Как можно? Они господа, а наше дело простое»*. Или же в реплике, обращенной к Перышкину: *«Ничего тут очаровательного нет... Ой ли? Сами-то, чай, больше понимаете»*.

Так в речи главной героини пьесы встречаются два параллельных стилистических ряда. Мы не можем отвергать ту или иную лексику и фразеологию, считая ее чужой для Дуни, поскольку среда и образ жизни оказывают определенное влияние на речь персонажа. Ей одинаково понятны как просторечная лексика Петра «знамо», «взаправду» «почитай», так и высокопарные высказывания Перышкина: «...с высоты Парнаса...» и «...жало мудрых змей», «глаголом жжем сердца людей...» По мнению Е.Холодова, «сущность пестрого и противоречивого процесса взаимного отталкивания и взаимного притяжения различных социально-речевых стилей с особой очевидностью обнаруживается в тех случаях, когда процесс этот протекает в форме борьбы и взаимного влияния разговорного просторечия, с одной стороны, и литературной нормы – с другой».¹

XIX век постепенно и неуклонно сближает эти две стилистики. К тому времени, когда Коста Хетагуров вступает на литературное поприще, процесс взаимовлияния этих стилистик становится особенно интенсивным. В.В.Виноградов в числе общих тенденций формировавшихся стилей литературного языка отмечает «стилистический упор на живую речь, на народные говоры, на письменно – бытовые и разговорные диалекты, жаргоны и стили города», а также на «более тесное взаимодействие между литературным языком и профессиональными диалектами городской речи».²

Переходя к речевой характеристике Николая Васильевича Светлова мы также обратили внимание на смешение социально-речевых стилей в его лексике. В качестве примера рассмотрим две реплики. Восхищаясь красотой Дуни, Светлов восклицает: «*Как она хороша, необыкновенно хороша!..*». В первой фразе его речь стилистическая

¹ Холодов Е. Указ. соч. – С. 56.

² Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 306.

тически безупречна. Следующая же реплика, обращенная к Евдокии Ивановне, находится за пределами литературной нормы: *«Вы только извиняйте...»* (Действие второе, явление XII. С.218). В высказываниях Светлова можно встретить и такие просторечные морфологические варианты, как *«поди»* – (наверное), *«Нужды нет, что они господа»* и т.д. Очевидно, в данном конкретном случае драматургу понадобилось подчеркнуть провинциальность своего героя, включив в его реплики несколько просторечий. Но, обратим внимание, что автор крайне скуп кладет диалектную краску и ограничивается во всей роли Николая Васильевича только этими тремя провинциализмами. Бесспорно, Светлов человек образованный и речевая характеристика его противопоставляется языку остальных персонажей пьесы. Он рассудителен, справедлив, порой красноречив: *«... кто не умеет быть вежливым, тот дает полное право обращаться с ним так же грубо... Нет, Авдотья, истинно благородный человек не должен себе позволить оскорблений слабой беззащитной девушки...»* (Действие третье, явление III. С.227). Слова, входящие в состав данной реплики стилистически верны, строй речи Светлова последователен.

Подводя итог, можно отметить, что язык пьесы К.Л. Хетагурова «Дуня» глубоко реалистичен. Он является показателем хорошего знания автором языков различных слоев русского общества. Автор воспроизводит живую речевую стихию, включая и ее временные, непрочные, капризные, фонетически искаженные элементы.

Мы не разгадаем, в чем секрет удивительного языка драматургии Коста Хетагурова, если будем рассматривать язык только лишь как средство художественной формы. Ведь язык – реально существующее общественное явление, и в этом смысле он представляет собой для всякого художника слова, а для драматического в особенности, одну из граней воспроизводимой им действительности.



3.3. Поэтика имен в пьесе Коста Хетагурова «Дуня»

Задача каждого драматурга – дать возможность читателю опознать как социальную принадлежность, так и особенности характера действующего лица. Важную роль в этом играет воспроизведение автором особенностей разговорной речи различных слоев общества, и мы показали мастерство драматурга в создании социальной характеристики персонажей.

Но осмысление художественного достоинства пьесы не исчерпывается лишь этим фактором. Глубокий смысл прослеживается в именах и фамилиях, которые использует художник для социальной окраски действующих лиц и персонафикации характеров.

Д.В.Аверкиев вспоминает слова А.Н.Островского: «Драматург не изображает сюжетов – все наши сюжеты заимствованные. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен придумывать, его дело показать, как оно случилось, или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят».¹

Но прежде чем живые люди «сами заговорят», драматургу предстоит решить, как назвать этих живых людей и как их в пьесе будут звать другие живые люди.

Чем же руководствовался Коста Хетагуров, называя своих героев теми или иными именами? Используя «значащие» фамилии в целях характеристики действующих лиц, драматург следовал традиции классицизма, которые в некоторой степени отразились в творчестве А.С.Грибоедова и А.Н.Островского. Удивительно ярко прослеживает-

¹ Аверкиев Д.В. Дневник писателя. – М., 1886. – С. 258-259.

ся тенденция подбора «значащих» имен в творчестве А.С. Грибоедова. Наглядный пример тому целая галерея довольно колоритных и запоминающихся фамилий персонажей комедии «Горе от ума»: *Тугоуховская Татьяна Юрьевна, Удушьев Ипполит Маркелыч, Лохматьев Алексей, Молчалин Максим Петрович, Репетилов, Скалозуб* и др.

Откликнувшись на пьесу Грибоедова «Притворная неверность», рецензент писал: «... почему нельзя на театре, по древнему отличительному русскому обычаю, называть людей по имени и отчеству? Доныне это было в обыкновение в одних фарсах: для чего не ввести того же в благородной комедии? – Это не трудно: стоит отличному писателю показать в том пример».¹

Эта позиция Грибоедова была близка и драматургическому поиску Хетагурова, назвавшего героев пьесы «Дуня» также по имени и отчеству: *Марья Павловна, Евдокия Ивановна, Николай Васильевич, Иван Кузьмич* и т.д.

Хетагуров высоко ценил творчество Грибоедова. Стихотворение, посвященное его памяти, которое Коста написал к столетию со дня рождения драматурга, пронизано глубоким почтением и преклонением перед талантом великого мастера. Впервые оно прозвучало в исполнении самого автора на юбилейном вечере 4 января 1895 г. в г.Ставрополе, где Коста выступил с речью о поэте перед спектаклем «Горе от ума».

*Но пусть судьбы предначертанья
Обычным движутся путем! –
Творец великого созданья,
Мы смело за тобой идем!²*

Стихотворение «Памяти А.С. Грибоедова» входит в цикл поэтических произведений Коста, посвященных деятелям русской культуры, что подчеркивает его тесную

¹ Сын отечества. №19. М., 1818. – С. 263.

² *Хетагуров К.* Указ. соч. – Т. 2. – С. 148.

связь с русской литературой и близость поэта с ее лучшими традициями.

А.П.Семенов в статье «Коста Хетагуров и А.С.Грибоедов» отмечает: «Говоря о том, что Грибоедов озарил новой мыслью «всю Русь родную», указывая этим на то, что такие гении живут и творят для родины, Коста как бы перекликается с теми из русских критиков, которые выдвигали вопрос о народности комедии». И далее: «В его стихотворении блестяще развита мысль о близости Грибоедова, как классика, к современной действительности: борьба старого и нового продолжается, она вступает в новую фазу...».¹

Довольно близко творчество К.Л. Хетагурова к наследию А.Н.Островского – с его сценическими традициями, с его образами, с композиционными приемами и стилем.

В 1894 г. ставропольская общественность отметила 40-летний юбилей знаменитой комедии Островского «Бедность не порок». В устройстве спектакля, состоявшегося в местном театре, активное участие принял Коста. Перед началом юбилейной постановки он прочитал стихотворение, в котором звучали пламенные строки:

*Пусть умер он для новых вдохновений,
Для новых дум, печалей и труда,
Ведь не умрет его великий гений
В его родном народе никогда.²*

«Стихотворение Коста глубоко созвучно тому замечательному жизнеутверждающему духу, которым проникнуто все творчество Островского... Тем же жизнерадостным настроением проникнута и прекрасная пьеса Коста – «Дуня», которая по стилю во многом соприкасается с

¹ Семенов А.П. Избранное. Статьи об осетинской литературе. – Орджоникидзе, 1964. – С. 275.

² Хетагуров К. Указ. соч. – Т. 2. – С. 111.

драмами и комедиями Островского»,¹ – справедливо подчеркнул Л.П.Семенов в статье «Коста Хетагуров и А.Н.Островский».

Следует отметить манеру Островского в подборе «говорящих» имен персонажам своих пьес. Исследователи поэтики драматурга единодушно утверждают, что «все его имена... удивительно идут именно с той самой стороны каждому персонажу, с какой он его показывает».²

Довольно наглядно это мнение можно проиллюстрировать, назвав имена лишь некоторых его героев: Анна Петровна Незабудкина («Бедная невеста»), Маломальская («Не в свои сани не садись»), Александр Петрович Гальцев («Шутники»), Геннадий Несчастливцев («Лес») и т.д.

Изучая поэтику имен действующих лиц пьесы «Дуня», мы замечаем, что предпочтения драматурга также конкретизированы заранее в именах, что они указывают на субъективное отношение автора к изображаемым им лицам. Выделяя в именах героев существенные, нравственные или, напротив, безнравственные их устремления или внутренние качества, драматург тем самым определяет и свое отношение к ним, – в этом смысле имена и фамилии являются одним из таких приемов поэтики Коста, которые дают возможность проникнуть в субъективный мир автора, судить о его симпатиях и антипатиях.

Примечательно, что автор заставляет читателя ассоциировать фамилии некоторых персонажей с их безуспешным родом деятельности. К примеру, литератор Перышкин. Как блистательно Хетагуров раскрывает комическое самомнение «поэта», читающего стихи собственного сочинения Дуне, называя ее «своей музой» и «восхитительницей»:

...Любовь моя, как кристалл чиста...

¹ Семенов Л.П. Указ. соч. – С. 268.

² Сахновский В.Г. Театр А.Н. Островского. – М., 1919. – С. 157.

*И ты чиста, в том нет сомненья,
И ты добра – то знаю я,
И ты мила – мое то мненье...*¹

(Действие третье, явление V. Стр.232).

Фамилия персонажа справедливо подчеркивает суть образа «пернатого певца».

Соответствует смысловому значению и фигура Мазилова, незадачливого художника, которого его же приятели называют «маляром». Сама фамилия Мазилов отражает характерные черты образа «культурного бездельника» с низким профессиональным уровнем. Показательна и его манера высказываний. Пытаясь написать портрет Суйкова, Мазилов произносит: *«Экспрессия не та. Восхитительно». «Стоять смирно!». «Сосредоточиться на фразе: «Не подходи, преступница!»* (Действие второе, явление VII. С.214).

Невозможно вообразить себе героя, носящего выразительную фамилию Трубадууров, талантливым представителем культурной интеллигенции. Наградив одного из персонажей пьесы данной фамилией, Хетагуров охарактеризовал его как несостоявшегося музыканта, излюбленным занятием которого является праздное времяпрепровождение.

Показателем художественного мастерства драматурга является то, что имя, данное им действующему лицу, само по себе характеризует конкретный образ. Не случайно значимая фамилия Светлов дана герою образованному, человеку с благородными помыслами и чистой душой и ассоциируется со всем светлым и творящим добро.

Имена героев имеют четкую сословную ориентацию. Коста никогда не отрывался от действительности. Он прекрасно знал, что в одном сословии более распространены одни имена, в другом – другие, что одно и то же имя

¹ Хетагуров К. Указ. соч. – Т.3. – С. 232.

то своим содержанием, то своей формой вызывает различные ассоциации. Как, например, имя Дуни – героини пьесы и Евдокии Ивановны – жены Суйкова.

Литературная семантика имени Дуня была скорее бытовой, нежели комической. Оно довольно традиционно для произведений русской классической литературы. Имя Дуня встречается в повести А.С.Пушкина «Станционный смотритель», в комедии Н.В.Гоголя «Женитьба» и др.

Выбор имени центрального персонажа связан с намерением автора показать не условно литературные, а реально бытовые обстоятельства, в которых сформировалась героиня, и которые она стремится преодолеть.

Этимологическая семантика имени Дуня – Евдокия в определенной мере проясняет авторскую идею. Это древне-церковное имя, означающее «благоволение», воспринималось как значимое и было окружено ярко выраженным смысловым и эмоциональным ореолом. Очевидно, что в «благоволении» заключены важные для Хетагурова смыслы: доброжелательность, благосклонность и покровительство, исходящее от Бога. В имени героини читатель угадывает и покровительство самого автора.

Выбор названия пьесы «Дуня» вполне обоснован. И, несмотря на то, что автор нигде не указывает на это, он позволяет осмыслить, что этим выбором определяется жанровая природа текста и характер читательского и зрительского ожидания. Включение в название имени, причем не условно-литературного, а реально-бытового, возможно, было лишь в относительно небольшом круге жанров, ориентированных на современное содержание и создающих иллюзию истинности происшествия.

Неожиданным для читателей времени А.С. Пушкина явилось название его романа «Евгений Онегин». Однако, впоследствии название такого типа (имя и фамилия «Анна Каренина» или только фамилия – «Рудин», «Обломов»)

сделались традиционными и оставляли возможность для различных жанровых реализаций.

Принципы образования условно-русских имен и фамилий в пьесе «Дуня» также были реализованы автором и создавали всевозможные ассоциации с произведениями русской классической литературы. Например, имя Ивана Кузьмича (Сомова) мы можем встретить в комедии Н.В.Гоголя «Женитьба», аналогичным именем назван и комендант крепости Миронов, герой романа А.С.Пушкина «Капитанская дочка».

Вопрос о соотношении литературных и бытовых имен начал обсуждаться еще в середине XVIII столетия. К.Л.Хетагуров явно учитывал опыт построения имен в комедиях. У драматурга несколько персонажей, носящих ничем не выделяющиеся имена (Петр, Сидор), они принадлежат людям рядовым, постоянно встречающимся в жизни. Лингвистами установлено, что огромное большинство собственных имен произошло из нарицательных слов, ранее указывавших на какой-то признак (содержание). Но для драматурга в данном случае важна не семантика имени, а степень и сфера его распространенности.

Коста редко касается костюмов персонажей пьесы. Но часто фамилии и имена действующих лиц заменяют эти указания. У него нет противоречия между языком героя и его именем, отчеством и фамилией. Это увеличивает доходчивость его образов и их целостность, завершенность.

Соглашаясь с тем, что в именах и фамилиях действующих лиц сказывалось так или иначе отношение автора к своим героям, мы не должны, однако, упускать из виду, что позиция писателя раскрывается всей системой художественных образов, объективной логикой характеров и поступков; имена действующих лиц (равно как и заглавия пьес) мы можем рассматривать лишь как подсобное, вспомогательное средство в достижении цели, которую ставит перед собой драматург.

ГЛАВА IV.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ОПЫТА К.Л.ХЕТАГУРОВА

Процесс создания подавляющего большинства литературных произведений определяется наличием во вне-текстовой реальности не только текстовых, но, шире, ряда существенных компонентов, которые используются автором в тексте. Даже поверхностное ознакомление со многими произведениями литературы подтверждает тот факт, что текст, находящийся в интертекстуальном пространстве, зависит не только от других литературных источников, но и от явлений из других родов и видов искусств. Современное восприятие литературы предполагает наличие у читателя информированности об этих взаимовлияниях.

Анализ проблемы синтеза различных видов искусств в драматургическом творчестве К.Л.Хетагурова показал, что музыкальные пристрастия и мастерство живописца не просто использованы автором в структуре повествования как фон происходящего, а являются сюжетообразующими ядрами поэтики его драматургии, при помощи которых разрешается основная идейная задача. История литературы знает множество фактов, когда в художественный текст органично вплетались музыка и живопись. В качестве классических примеров можно привести «музыкальные» тексты Э.Т.А.Гофмана и «завязанный» на живописи «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Интертекстуальность (от лат. *inter* – между и *text* – текст.)¹ является важнейшей особенностью пьесы К.Л.Хетагурова «Дуня». Термин введен видным ученым-теоретиком постструктурализма Ю.Кристовой под влиянием М.Бахтина, который рассматривал литературный текст как полифоническую структуру. Буквально интертекстуальность означает включение одного текста в другой. Согласно концепции Ю.Кристовой, литературное произведение представляет собой переплетение текстов и кодов, трансформацию других кодов, в результате чего размываются границы текста и произведение лишается завершенности, закрытости.

Пьеса «Дуня» представляет собой сложноорганизованное многосмысловое образование, возникшее при воздействии разнородных семиотических пространств и структур и способное генерировать новые смыслы. Тексту пьесы присущи внутренняя неоднородность, множественность.

Согласно точки зрения Умберто Эко, искусство – художественная машина, генератор интерпретаций. «Но, – замечает он, – этой установке противоречит тот факт, что произведению требуется заглавие, которое само по себе – уже ключ к интерпретации, направляет ее по определенному руслу. Название должно дезориентировать читателя, быть таким, чтобы он не мог предпочесть какую – то одну версию».² Ничто, по мнению Эко, так не радует сочинителя, как новые прочтения, возникающие у читателя, о которых автор и не думал. Текст порождает собственные смыслы. В нем живет эхо интертекстуальности, и сформировавшая текст культура обязательно напомним о себе.

Обратимся к тем культурным реалиям, которые впитал в себя текст пьесы К.Л.Хетагурова «Дуня».

¹ См: Культура русской речи. Энциклопедический словарь – справочник. – М.: Флинта, Наука, 2003. – С. 221

² Эко У. Заметки на полях «Имени Розы»// Иностранная литература. 1988. № 10. – С. 100.



4.1. Реминисценции в пьесе «Дуня»

Исследование интертекстуальности пьесы «Дуня» выявляет такие ее черты, как осознанная цитатность (при этом неподготовленным читателем цитатный характер произведения может не улавливаться), использование гетерогенных элементов различных семиотик, выражающиеся в использовании автором жанровых кодов литературы и музыкальной культуры, а также ориентация на множественность интерпретаций текста.

Повторы, варианты, переключки, скрытые цитаты, отзвуки, отклики, реминисценции, заимствования и другие формы интертекстуальности – явление в истории культуры закономерное, естественное, неизбежное.

«Поэтическая переключка не умаляет достоинства поэта, не ущемляет его оригинальности. Она один из ярчайших примеров того, как нуждается поэтическая новизна в поэтической традиции. Можно сказать, что традиция, связь с предшественниками (и чем дальше они отстоят от сегодняшнего дня, тем поразительней бывает эффект) обостряют новизну и резче обозначают поэтическую индивидуальность».¹ Это суждение А. Кушнера применимо не только к поэтическим произведениям, но и ко всему художественному творчеству.

В пьесе «Дуня» использовано множество литературных источников. События и характеры современной эпохи на всем протяжении пьесы соотносятся с известными сюжетами и героями произведений русской и зарубежной классической литературы.

Приводимые автором цитаты и имена персонажей представляют собой культурные коды, сигнализирующие

¹ Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. – Л.: Сов. писатель. 1991. – С. 99-100.

о стоящих за ними текстах, художественных особенностях и т.д. Их наличие в произведении широко раздвигает культурное пространство пьесы, активизируя мысль читателя.

В том или ином виде в пьесе встречаются цитаты из Библии, произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.Н.Островского, У.Шекспира, С.Ричардсона. Имеют место всевозможные реминисценции, упоминания о мифологических персонажах и т.д. Тем самым факт обращения К.Л.Хетагурова к русским и зарубежным источникам показывает, сколь плодотворно подключение к мощной культурной традиции.

Как отмечает В.Тупицин со ссылкой на Д.Кремпа, «в каждом артобъекте, обладающем дискурсивным потенциалом, априорно археологизировано «ископаемое» другой художественной реалии, иного дискурсивного события. Из этого вытекает, что ни один творческий жест не в состоянии быть автореферентным, в нем неизбежно наличествует цитация как один из имманентных ракурсов любого семиозиса».¹

Погруженная в культурный контекст, из которого пришла пьеса К.Л.Хетагурова в русскую и национальную литературу, будто наполняясь свежим дыханием, она обнаруживает новые оттенки значений и с большей определенностью проясняет самое себя.

Культурно-исторические связи в произведении охватывают многие сферы человеческого бытия. Текст пьесы насыщен именами деятелей культуры, мифологических героев, каждое из которых предполагает определенную подготовленность читателей для понимания контекста, в котором оно употреблено.

Пьесе необходим комментарий научных и культурных понятий, использованных в ней. Он позволит не только

¹ Тупицин В. Размышления у парадного подъезда // Искусство. 1989. №10. – С. 33.

осмыслить, что стоит за названными именами и явлениями, но и оценить то, почему автор вспомнил их в произведении, какие связи и ассоциации хотел вызвать в сознании читателя. Подобный комментарий не только «расшифрует» обширный интеллектуальный пласт произведения, но и откроет сферу мыслей и представлений автора, которая оказывается во многом закрытой для читателя.

Для удобства обозначения заимствований и влияний мы решили ограничиться элементарной «регистрацией» реминисценций, цитат, исторических и мифологических имен.

Назовем и прокомментируем их:

1) **Трубадуров:** *«Не плачь, дитя, не плачь напрасно»* (Действие третье, явление XIII. С.243) – из арии Демона (опера А.Г. Рубинштейна «Демон». Либретто по поэме Лермонтова «Демон»).

Либретто оперы составил известный исследователь творчества М.Ю.Лермонтова – П.А.Висковатов. Опера была написана в 1871 году. Премьера ее состоялась в Мариинском театре в Петербурге 13/25 января 1875 года.

Поэма «Демон» – одно из глубоких, философски значительных произведений Лермонтова, над которым он работал всю жизнь. Поэма явилась концентрированным выражением лермонтовских идей отрицания и протеста, ставшими основными для всего его творчества. Однако идеи отрицания и скепсиса, явившиеся результатом глубокого постижения Лермонтовым основных противоречий современной ему действительности, осмысливаются великим поэтом в жизнеутверждающем плане и проникнуты глубокой верой в «торжество правды и разума».

«В эпоху Лермонтова, – как писал А.И.Герцен, – надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности».¹

¹ Герцен А. Полное собрание сочинений. – Т. 8. М., 1974. – С. 200.

Поэма «Демон» при всей своей романтической условности выросла на реальной почве и правдиво отразила многие стороны тогдашней российской действительности. Образ Демона – мятежного ангела стал традиционным на протяжении столетий. Но Лермонтов вносит в этот образ новое содержание, придавая ему характерные черты героя своего времени – человека одаренного, мыслящего, но не находящего почвы для приложения своих сил, не видящего ни целей, ни средств борьбы и потому обреченного на бездействие и одиночество.

Недостижимой оказывается и страстная мечта о самоотверженной женской любви, единственно могущей дать обновление, – именно таков эпилог поэмы «Демон». Эта трагическая коллизия, оказавшаяся близкой и глубоким личным переживаниям Коста, нашла впоследствии свое воплощение в замечательной опере Рубинштейна.

Примечательно, что реминисценция, использованная в пьесе «Дуня» – не единственное обращение К.Л.Хетагурова к произведению «Демон». Коста использует цитату из поэмы в письме к Ю.А.Цаликовой от 13 марта 1899 г. из Петербурга: «Он далеко, он не узнает, не оценит тоски твоей!».¹

Совершенно очевидно, что Хетагуров был прекрасно знаком с современной ему музыкальной культурой, с самыми яркими произведениями искусства.

Свидетельством значимости в отечественной культуре композитора А.Г.Рубинштейна являются многочисленные источники. Облик композитора был запечатлен в живописных полотнах самых выдающихся художников: В.Перова, И.Репина, И.Крамского, М.Врубеля. Рубинштейну посвящено множество стихотворений – больше, чем какому – либо другому музыканту той эпохи. Он упоминается в

¹ ОРФ СОИГСИ ф.К.Х., оп. 1, д. 53, п. 3, л. 17.

переписке А.Герцена с Н.Огаревым. О нем с восхищением отзывались Л.Толстой и И.Тургенев.

2) Суйков: *«Времен от вечной темноты...»*

«Не будут говорить о нем...» (Действие четвертое, явление I. С.245) – слова из арии Руслана из оперы М.И.Глинки «Руслан и Людмила». Либретто по поэме А.С.Пушкина «Руслан и Людмила».

«Руслан и Людмила» М.И.Глинки – первое обращение в оперном жанре русского музыканта к творчеству А.С.Пушкина. Глинку привлекли в поэме Пушкина, по-видимому, не только поэтическое совершенство и музыкальность стиха, щедрая россыпь фантазии и аромат русской старины, но, главным образом, эпос сказочной поэмы, воспевающей доблесть и силу человеческой души в борьбе против зла и насилия, верность и стойкость чувства, наконец, солнечный оптимизм, равно близкий двум гениям русского искусства. Уже в этом юношеском произведении Пушкина ясно выявлен пафос его искусства, афористически выраженный в его более позднем стихотворении «Вакхическая песня», который может быть поставлен девизом оперы «Руслан и Людмила»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

Однако Глинка по-своему прочел поэму Пушкина, он не принял ее задорную юношескую насмешливость, и в его трактовке сказочная фабула получила иное направление: события даны всерьез, сюжет раскрыт как былинный эпос, в связи с этим углублены героико-эпическая и лирическая линии поэмы. Выросло и значение образа вещего Баяна – выразителя философского смысла сказки. Тема любви и верности также получила более отчетливое и глубокое раскрытие, введен новый очень сильный художественный персонаж, созданный воображением Глинки, – нежная и преданная Горислава, побеждающая силой любви все препятствия и испытания.

Новизна оперной драматургии Глинки сходна с художественным опытом Хетагурова в том контексте, что и опера «Руслан и Людмила» и пьеса «Дуня» созданы посредством взаимовлияния музыкального и словесного искусств.

Строение оперы Глинки основано на законах эпических, где автор перенес в музыкально-драматический жанр композиционные принципы народного поэтического эпоса. Эпический принцип определяет и обрамление оперы монументальными хоровыми сценами, имеющими функции пролога и эпилога.

Интерес Коста к творчеству Глинки обоснован и жанровыми особенностями их произведений. Часть известных сочинений композитора, как и пьеса К.Л.Хетагурова «Дуня», была создана в жанре «фантазия».

Опера Глинки «Руслан и Людмила» – крупное и значительное явление русского музыкального искусства. Она сложна по идейному и музыкальному содержанию, и в истории русской музыкальной культуры она стала одним из первых классических образцов, оказавших могучее воздействие на последующее развитие русской оперной классики. Как и первая опера М.И.Глинки «Жизнь за Царя» (1836 г.), представленная на сцене театра Петербурга, она, безусловно, была хорошо известна К.Л.Хетагурову.

Следует подчеркнуть, что А.С.Пушкин написал свое произведение в юности, а Глинка в период полной зрелости. Рождение первого крупного произведения величайшего русского поэта было с восторгом воспринято Жуковским, подарившим поэту портрет со знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя в тот высокаторжественный день, когда он окончил свою поэму «Руслан и Людмила», 1820 г., марта 26, великая пятница».¹

¹ По кн. Беркова В. Руслан и Людмила М.Глинки. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949. – С.3.

В поэме Пушкина утвердился современный литературный русский язык, который продолжает обогащаться, совершенствоваться и ныне и является драгоценнейшим народным достоянием. Примечательно, что текст оперы существенно изменен по сравнению с первоисточником. Юношеская легкость, озорство, ирония уступили место эпическому началу, лирика стала более глубокой и возвышенной. Автором либретто К.А.Бахтуриным были внесены и отдельные коррективы в сюжет. Об успехе оперы «Руслан и Людмила» говорит то, что Ф.Лист, посетивший Санкт-Петербург в 1843 году, засвидетельствовал Глинке, что в Париже опера была дана 32 раза (для сравнения: «Вильгельм Телль» в первый сезон в Париже был дан 16 раз).

Использование К.Л.Хетагуровым реминисценции из оперы Глинки свидетельствует о близости художественного мышления двух гениев, творческая прозорливость которых направляла их внимание на самые животворные идеи в современной им духовной культуре. Утверждение высоких нравственных основ, красоты и гармонии жизни, глубокое понимание народности, любви к родине стали пафосом их творческого метода.

3) **Перышкин:** *«Берем жало мудрыя змеи и глаголом жжем сердца людей»* – (Действие третье, явление IV. С. 229) – реминисценция из стихотворения А.С.Пушкина «Пророк».

Стихотворение «Пророк» впервые опубликовано А.С.Пушкиным в «Московском вестнике» в 1828 году (№3, С.269).

Произведение является поэтической декларацией Пушкина и определяет его отношение к поэзии, его понимание миссии поэта. Образ пушкинского поэта-пророка, как и весь библейски-возвышенный стиль стихотворения, восходит к поэтике декабристов. Поэты-декабристы в своих стихах создали облик поэта-пророка, борющегося за правду, провозглашающего суровый приговор уг-

нетателям народа. Эта традиция восходит к творчеству Державина, который в оде «Властителям и судиям» (1780 г.) выступал с гневным обличением, пользуясь библейскими образами:

*Восстал всевышний бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?*

«Жало мудрая змеи» – этот образ использован К.Хетагуровым, очевидно, для того, чтобы показать, каким необычайно гибким, умным, проникновенным должен быть язык поэта, желающего превратить в человеческое слово те тончайшие оттенки жизненных явлений, которые он наблюдает, подмечает, те глубокие, мудрые обобщения, которые он создает на основе этих наблюдений.

«С прямым или косвенным уподоблением певца пророку мы неоднократно встречаемся и у самого Пушкина, и у поэтов его круга. Причем, слово «Пророк» употребляется не только в значении провидца, прорицателя, но чаще всего ему придается – в духе библейских пророков – и ясно выраженный политический смысл – обличителя общественного зла, неправедной верховной власти».¹

Несомненна идейная общность произведений А.С.Пушкина и К.Л.Хетагурова, осознающих значимость общественной роли поэзии. Стихотворение Коста, начинающееся словами: «Я не пророк...» (1894), исполнено гневным пафосом, гражданской непримиримостью, осознанием высокого предназначения поэта:

*Везде для всех я песнь свою слагаю,
Везде разврат открыто я корю,
И грудью грудь насилия встречаю,
И смело всем о правде говорю.²*

¹ *Благой Д.Д.* Мицкевич и Пушкин. – «Известия АН СССР. Отд. Литературы и языка. – Т. XV. Вып.4. 1956, – С. 300.

² *Хетагуров К.* Указ. соч. – Т. 2. – С. 20.

Мудрость, знание законов вселенной, любовь, сочетающиеся с долгом поэта «глаголом жечь сердца людей», и являются главными ценностями, объединяющими двух великих поэтов.

В пьесе «Дуня» эти слова произносит Перышкин. Незадачливый литератор вовсе не является знатоком творчества А.С.Пушкина. Автор пьесы высмеивает претенциозность человека, желающего показать свою приобщенность к культуре. Аналогичное звучание имеет и следующая цитата, также принадлежащая Перышкину.

4) **Перышкин: «Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв».**

(Действие третье, явление V. С.231) – цитата из стихотворения А.С.Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

В стихотворении «Поэт и толпа» дано понимание Пушкиным высокой миссии поэта. Он провозглашает идею свободы и независимости поэта от толпы, черни, понимая под этими словами людей, глубоко равнодушных к истинной поэзии. Пушкин провозглашает творческий процесс божественным откровением, наитием и с негодованием отвергает «требования» толпы, «тупой черни».

*Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.
Поэт на это отвечает:
Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!..*

Развивая мысль Пушкина, Коста использует образ толпы в индивидуальной интерпретации в стихотворении «Толпа» (1894):

*Когда гремит на площади «осанна»
И, как волна, колышется толпа,
Ты ей не верь, – она непостоянна,
Капризна, зла, разнузданна, глупа...*

*... Она творит с стихийным увлечением,
Но что вчера ей удалось создать,
То через день она же с озлобленьем
Повергнет в прах и станет попирать...*

*Не верь ты ей, когда она так шумно
Клянет вражду и превозносит мир, –
Ее любовь, как ненависть, безумна,
И бог ее не Бог, а только лишь кумир...*

В обоих произведениях речь идет об одной и той же задаче поэзии, предназначение которой в том, чтобы с максимальной глубиной и тонкостью проникать в действительность и со всей точностью рассказывать о ней такой, какая она есть, не прикрашивая, не приспособливая ее образы к той или иной своей концепции – пессимистической или оптимистической.

Великое призвание и общность поэтов в том, что они несравненно глубже других видели подлинную действительность в ее особенностях, подмечали в ней новое, еще незамеченное, безошибочно выбирая в хаосе жизненных впечатлений объективно существенное, выражавшее главную, самую важную черту явлений, происходящих в обществе.

5) **Трубадуров:** «... Это нечто вроде *фантазии Шуберта...*» (Действие третье, явление XII. С. 241).

Шуберт Франц (1797-1828) – первый великий композитор-романтик. Ф.Шуберт был смелым новатором. Его

произведения представляют большую художественную ценность.

Среди крупных произведений Шуберта – ряд фантазий для фортепьяно в две и четыре руки, фантазии для скрипки и фортепиано. Это – типично романтические, прокладывающие новые пути произведения. Такова монументальная фантазия до мажор. Жизнерадостное, бодрое мироощущение преобладает в фантазии Шуберта, трактуемой им с романтической свободой. Это – один из первых образцов тех «свободных» форм, которые возникли в XIX веке.

Несколько более строгую форму имеет другая фантазия, написанная Шубертом в конце жизни для фортепиано в четыре руки (фа минор) и носящая более лирический характер.

Сходство фантазий Шуберта и пьесы К.Л.Хетагурова состоит в неоднородности их произведений, носящих импровизационный характер и отличающихся романтической свободой. Очевидно влияние творчества Ф.Шуберта на процесс преобразования жанровых форм драматургии К.Хетагурова. Присутствие метода Шуберта выражается в музыкальной направленности творческих ориентиров Коста.

б) **Воробьева: «Герберт Спенсер».** (Действие первое, явление XV. С. 205).

Герберт Спенсер (1820-1903) – английский философ и социолог, один из родоначальников позитивизма, основатель органической школы в социологии. Идею эволюции Спенсер перенес с живых существ на все общественные явления. Он пытался анализировать общественную жизнь в терминах биологии.

Спенсер – автор обширного труда «Система синтетической философии», начатой им в 50-х гг. XIX столетия. Ко времени обучения К.Л.Хетагурова в Петербургской Академии художеств были изданы труды Г.Спенсера:

«Основные начала», «Основание биологии», «Основание психологии», «Основание социологии».

Марья Павловна в пьесе путает название именно этих наук. Желая проявить свою осведомленность, мачеха Дуни демонстрирует то, как далека она от проблем, обсуждаемых в обществе (Действие первое, явление XV. С. 205).

С трудами Г.Спенсера К.Хетагуров, возможно, продолжил знакомство и в доме В.Г.Шредерс – друга Коста, общественной деятельницы и просветительницы, по инициативе которой во Владикавказе были открыты женская воскресная школа, общественная библиотека и женское двухклассное училище. В фонде редких изданий Национальной научной библиотеки г.Владикавказа хранятся несколько томов Г.Спенсера, переданные самой В.Г.Шредерс в дар библиотеке: 1) Г.Спенсер «Опыты научные, философские и политические». Под ред. Н.А.Рубакина. Перевод О.Ю.Гофмана. Петроград: Типография М.Я.Минькова. 1886. 2) Г.Спенсер «Разные мелкие статьи». Под ред. Н.А.Рубакина. Перевод О.Ю.Гофмана. Петроград: Типография М.Я.Минькова. 1886. 3) Г.Спенсер. «Основание социологии». Перевод с английского. Т.1. С.-Петербург: Издание И.И.Билибина. 1876.

Философские концепции Герберта Спенсера о взаимоотношении науки, религии и искусства, а также его вера в способность человека к совершенствованию оказали значительное воздействие на мировоззрение деятелей литературы XIX века. К примеру, в целом ряде маленьких рассказов Чехова – от рассказа «Что лучше? (Праздные рассуждения штыкюнкера Крокодилова)» до рассказа «Дочь Альбиона» – можно расшифровать несколько скрытых цитат и аналогий, позволяющих установить, что появление в них темы воспитания (воспитанности), образования (образованности), данной большей частью в на-

родной форме, тесно связано с чтением книги Г.Спенсера «Воспитание умственное, нравственное и физическое».

Эстетические ценности, отраженные в пьесе «Дуня», являются основой духовного существования человека. И влияние философской концепции Г.Спенсера на художественное творчество К.Хетагурова очевидно, поскольку стержневые вопросы, рассматриваемые Спенсером (взаимоотношение науки и искусства, способность человека к совершенствованию), актуализировались во второй половине XIX века и оказались на острие споров. Именно эти проблемы сыграли доминирующую роль в истории культуры и отразились в литературном опыте Коста. Теории Г.Спенсера были весьма популярны в обществе, и упоминание его имени в пьесе свидетельствует о причастности К.Хетагурова к новым веяниям в науке, о его связи с просвещенным миром.

7) **Мазиллов: *Братья Нобель*** (Действие третье, явление VI. С.234).

Братья Нобель – Нобели – шведские изобретатели и промышленники, долго жившие в России, отец, сыновья, внук:

– Эммануэль (1801-1872) – изобретатель подводных мин. Основал в Петербурге механический завод.

– Альфред Бернхард (1833-1896) – учредитель Нобелевских премий. В 1867г. изобрел динамит, в 1883 – баллистит.

– Людвиг (1831-1888) – конструктор станков. Совместно с братом основали нефтепромышленные предприятия в Баку (с 1879 «Т-во бр. Н.»).

– Эммануэль (1859-1932), сын Людвига. В 1888-1917 г. возглавлял предприятие семьи Нобелей в России, с 1918 г. в Швеции.

Герои пьесы используют имя, которое впоследствии прославит многих выдающихся ученых и увековечит пре-

жде всего себя. Упоминание о братьях Нобель говорит о глубоком понимании К.Хетагуровым передовых идей современного мира.

8) **Евдокия Ивановна: «Ловелас».** (Действие четвертое, явление I. С. 248).

Ловелас – герой романа С.Ричардсона «Кларисса». В нарицательном значении – волокита, оболъститель.

У Пушкина в «Евгении Онегине» читаем: «Ловеласов обветшала слава». Имя отрицательного героя романа Ричардсона «Кларисса Гарлоу»: по-французски «un lovelace» <«волокита»>.

Татьяна наслаждается «тайной» библиотекой, читая книги С.Ричардсона по-французски или во французских переводах. Это – «сентиментальные» романы, которые переводил на французский аббат Антуан Франсуа Прево. Его переводы «Клариссы Гарлоу» и «Сэра Чарлза Грандисона» вышли в 1751 г. и 1755 г., выдержав несколько изданий, «Возможно, Татьяна держала в руках то же издание 1777 г., над которым сучал Пушкин в ноябре 1824 г. в Михайловском, откуда он писал брату: «Читаю «Клариссу», мочи нет какая скучная дура».¹

Во Франции романы Ричардсона подверглись критике уже в XIII веке. Сочинитель песенок Шарль Колле (1709-1783) около 1753 г. написал ироническую балладу «Кларисса», в которой один из куплетов звучит так:

*<Уж, будь уверен, не из писем
Будет состоять моя песенка;
Двое сносных на сотню скверных истуканов –
Вот что такое Ричардсон>.²*

Используя имя героя романа Ричардсона, К.Хетагуров предоставляет возможность читателю составить наибо-

¹ По кн.: *Набоков В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. Перевод с английского / Под ред. Николюкина А.Н. – М.: Интелвак, 1999. – С. 344.

² Там же. – С. 345.

лее отчетливо образ легкомысленного и праздного персонажа пьесы – Суйкова Андрея Михайловича.

9) **Перышкин: «Муза!»** (Действие третье, явление V. С.231).

Муза – (греч. Вначале богиня пения, позднее богиня поэзии, искусств и наук). В древнегреческой мифологии – каждая из девяти богинь, покровительниц поэзии, искусств и наук: Урания – покр. Астрономии, Каллиопа – эпоса, Клио – истории, Мельпомена – трагедии, Полигимния – гимнов, пантомимы, Талия – комедии, Эрато – любовной поэзии, Терпсихора – танцев и хорового пения, Евтерпа – лирической поэзии и музыки; то же, что в древнеримской мифологии камены.

10) **Перышкин: «Парнас»** (Действие третье, явление V. С.229).

Парнас (гр. Parnassos) – 1) высокая гора в Греции, на которой, по представлениям древних греков, обитал Аполлон и музы; у подножия Парнаса находился храм, посвященный Аполлону (Дельфийский храм); 2) уст. Мир поэзии, поэзия; поэты какой-либо страны, какого-либо народа.¹

11) **Перышкин: «Амур»** (Действие четвертое, явление X. С.261) – в римской мифологии – божество любви.

12) **Перышкин: «Психея»** (Действие четвертое, явление X. С.261) – в греческой мифологии олицетворение человеческой души; изображалась в образе бабочки или девушки. Любовь Психеи и Амура (Эрота) – распространенный сюжет в литературе, изобразительном искусстве. В тексте пьесы «Дуня» «Амур и Психея» – название произведения Перышкина.

13) **Евдокия Ивановна: «Содом и Гоморра!»** (Действие третье, явление XI. С.240) – в библейской мифологии два

¹ См.: Словарь иностранных слов / Под ред. Лехина И.В., – М.: Русский язык, 1979. – С. 372.

города в устье реки Иордан или западном побережье Мертвого моря, жители которых погрязли в распутстве и за это были испепелены огнем, посланным с небес. В переносном смысле – беспорядок, хаос, разврат.

В пьесе названия этих городов в отчаянии произносит Евдокия Ивановна – квартирная хозяйка Дуни. Коста напоминает об известном библейском сюжете, возможно, для того, чтобы изобразить безнравственность и праздное безделье, царившие в доме Суйковых.

14) **Трубадуров:** «*Миа кариссима*» (Действие третье, явление XII. С.241) – моя дорогая, от итал. слов *mia* – моя, *caro* – дорогая.

Обращение к женщинам: «*Миа кариссима*», как и призыв: «Будьте мелодичны!», являются одними из излюбленных и часто употребляемых реплик незадачливого музыканта – Трубадурова.

Очевидно, что реминисценции в виде поэтических, живописных, музыкальных, мифологических и других цитат или устойчивых литературных образов использованы Хетагуровым не случайно. В одних фрагментах пьесы они способствуют саморазоблачению персонажа, подчеркивая его претенциозность при отсутствии собственных идей и мыслей. В других они демонстрируют причастность героя к миру культуры. Но так или иначе реминисценции служат оценочной характеристике персонажа. А в целом насыщенность текста цитатами и упоминаниями разнообразных источников свидетельствует о широте культурного кругозора автора и его стремлении вызвать у читателя и зрителя эмоциональную реакцию и пробудить их ассоциативное мышление.



4.2. Роман И.В. Омулевского «Шаг за шагом» и пьеса «Дуня» в аспекте интертекстуальности

Интертекстуальный анализ пьесы «Дуня» дает основание утверждать, что заимствования и влияния, отразившиеся в тексте пьесы, подвергаются семантической трансформации в соответствии с авторским «заданием».

Отношение пьесы «Дуня» и романа И.В.Омулевского «Шаг за шагом» представляет собой один из наиболее заметных в литературе образцов интертекстуальности. Бесспорно, роман является источником влияния на творчество драматурга. Отдельные стороны тематики и поэтики произведения И.Омулевского были органично восприняты и претворены в пьесе «Дуня». Впервые на это сходство обратил внимание Л.П.Семенов.¹ Однако особенность драматургии Хетагурова, сознательно избравшего в качестве одного из творческих приемов интертекстуальность, состоит, прежде всего, не в голой, схематичной подражательности, а в стремлении к индивидуальной интерпретации устойчивых мотивов и образов, в плодотворном развитии идей, намеченных его литературными современниками. «В искусстве слова все являются учениками друг друга, но каждый идет своим путем».²

Интертекстуальный диалог обоих текстов показателен, прежде всего, в отражении общих духовных ценностей и в идентичности фамилий главных героев произведений. Эстетические концепции поэта и прозаика И.В.Федорова-Омулевского оказали неоспоримое влияние на формирование гуманитарной мысли во второй половине XIX столетия. По свидетельству П.В.Быкова – современника

¹ См.: *Семенов Л.П.* Избранное. – Орджоникидзе: Ир, 1964. – С. 117-118.

² *Пришвин М.* Глаза земли. – М., 1967. – С. 151.

и исследователя творчества писателя, «...роман «Шаг за шагом» произвел настоящую сенсацию, не меньшую, чем «Что делать?» Чернышевского»¹. Причину популярности данного произведения И.В.Быков видит в том, что Омулевский искренне и талантливо выразил «свои задушевные убеждения, стремления лучшей части русского общества»².

В романе И.В.Федорова-Омулевского поставлены основные вопросы, волновавшие общество на рубеже веков. М.Е.Салтыков-Щедрин, рассматривая его в числе «новых произведений, с полной добросовестностью относящихся к насущным вопросам современности»³, выделил основные проблемы, поднятые автором. На первое место по значению Салтыков-Щедрин поставил вопрос о «свободе мышления». Речь шла при этом не только об освобождении человеческой личности от груза устаревших догм и предрассудков. Критик не мог по цензурным соображениям высказаться более определенно, но, в конечном итоге, «свобода мышления» в его понимании оборачивалась свободой иметь мировоззрение, антагонистичное «традиционному». Великий сатирик отвергал идеологические устои «ветхого» мира и критически относился к «канонизированным» порядкам русской жизни.

По мнению Щедрина, носителем практического осуществления принципа «свободы мышления» в романе «Шаг за шагом» является Александр Васильевич Светлов. Главной задачей автора было создание образа «героя времени», борца за новые идеи. Общественное движение конца 60-х годов давало возможность значительной конкретизации облика «особенного человека», даже в отличие от героев Бажина (Рулев) и Слепцова (Рязанов), не говоря

¹ Быков П.В., Федоров-Омулевский И.В. Биографический очерк. В кн.: И.В. Федоров-Омулевский. Полное собрание сочинений. – Т. I. – СПб., 1906. – С. 13.

² Там же.

³ Щедрин М. Полн.собр.соч. – Т. 8. – М., 1957. – С. 442.

уже о Рахметове (роман «Что делать?» Чернышевского). Герой Оммулевского Александр Светлов производит иное впечатление. Нельзя не отметить, что, создавая образ Светлова, писатель использовал богатый опыт своих предшественников, а также учитывал попытки реакционно-либеральной литературы дать неверное истолкование человека «нового типа». Автор рисует характер своего героя, его привычки, склонности, создавая своеобразный фундамент натуры борца за новые идеи.

Осознание своей «сверхзадачи» объединяет образы Александра Васильевича Светлова (роман «Шаг за шагом») и Николая Васильевича Светлова (пьеса «Дуня»). Но деятельность героев, ведущая их к достижению поставленной цели, существенно отличается.

Оммулевский изобразил представителя революционно-демократического движения. По мнению исследователя Н.И.Кравцова, «отблеск рахметовской силы лежит на Светлове – герое романа «Шаг за шагом». Это стойкий борец с общественным злом, пропагандист среди рабочих и крестьян – в то же время человек чуткой лирической души, без базаровской резкости в манерах и речи. Светлов продолжает дело Рахметова»¹.

Эти внутренние ценностные ориентиры согласуются с нравственными представлениями Николая Васильевича Светлова – персонажа пьесы «Дуня». Но Коста создал образ героя-просветителя, для которого чуждо любое проявление насилия и агрессии. Светлов видит свое предназначение в преподавательской деятельности.

В образе Александра Светлова мы видим активного общественно деятеля. Он возглавляет революционное подполье, устраивает школу для бедных детей и чернорабочих, которая впоследствии была закрыта. Светлов подвергается преследованиям властей и попадает в острог.

¹ *Кравцов Н.И.* История русской литературы XIX в. – М., 1977. – С. 45.

В заключительной части романа автор подчеркивает, что если Александр падет в борьбе, то на смену ему явятся другие: Светловых еще много впереди.

Герой Коста Хетагурова не столь активен. Побудительные мотивы его действий не подвержены влиянию революционно настроенной молодежи. Но он четко знает свою задачу и видит свое предназначение в просветительской деятельности, способствующей укреплению и самоутверждению женщины в обществе.

Героиня романа «Шаг за шагом» – Лизавета Михайловна Прозорова (в девичестве – Сомова). Характерно, что Дуня в пьесе К.Л.Хетагурова имеет ту же фамилию (Сомова). Бесспорно, такое сходство фамилии не случайно. Используя знакомые имена, изъясняясь, как и все русские писатели 60-80-х годов, эзоповским языком, Коста направляет мысль читателя, подчеркивая тем самым, глубокое смысловое значение пьесы, отражающее острые проблемы современной действительности.

Омулевский воспекает женщину-деятеля, женщину, свободную от предрассудков буржуазно-мещанской среды. Облик Лизаветы Михайловны поэтичен и чист и вызывает в памяти прекрасные образы тургеневских женщин, но она не удовлетворена жизнью, ее гнетет существование, подобное «бытию» большинства ушаковских обывателей, она стремится к жизни осмысленной, деятельной, полнокровной. Прозорова стоит пока только на пороге разрыва с предрассудками обывательской действительности. Ей необходим толчок, дружеская помощь, чтобы она разобралась в своих желаниях и стремлениях.

Под влиянием Светлова Лизавета Михайловна уходит от нелюбимого мужа. Пробудившись от состояния умственного оцепенения, Прозорова произносит: «...Я совсем замечталась. Мне вдруг вообразилось, что уж я ни от кого не завишу. Устроила по-своему свою жизнь. Работаю,

ем свой трудовой хлеб...»¹. Она помогает Светлову в его общественной деятельности, а затем, желая получить высшее образование, уезжает в Швейцарию.

Подобным образом поступали многие женщины, для которых возможность получить высшее образование в России и продолжать на родине научную деятельность была не осуществимой. Женщины вынуждены были выезжать в Швейцарию, поскольку в Цюрихе их допускали к обучению в университете и политехникуме.

К примеру, известный врач Н.Суслова вернулась в Россию с дипломом доктора медицины, хирургии и акушерства. Гениальная женщина-математик Софья Васильевна Ковалевская также обучалась за границей. Впоследствии Ковалевская получила звание профессора.

К.Л.Хетагуров пристально наблюдал за положением учащейся молодежи 80-х годов в Петербурге. Поэт проникся сочувствием к судьбам молодых женщин, стремящихся к высшему образованию, и создал пьесу, где отражен важный момент в истории России.

Л.П.Семенов в параллель к пьесе «Дуня» в качестве исторического документа, подтверждающего актуальность ее темы, привел некоторые данные из «Дневника» Е.Дьяконовой, известной мемуаристки. Она родилась в 1874 г., получила среднее образование в Ярославле, окончив обучение с серебряной медалью. Семья не одобрила ее намерения поступить на Высшие женские курсы. И девушка должна была терпеливо ждать своего совершеннолетия, т.е. до августа 1895 г. В записи от 6 сентября 1892 г. она сообщает, что ей стала известна судьба Софьи Ковалевской. «Как-то в газете я прочитала, что Ковалевская заключила фиктивный брак с целью уехать за границу для учения. Это меня поразило: такая мысль мне бы и в голову не могла прийти. Но зато и я не Ковалевская. Однако пример

¹ *Омулевский И.В.* Шаг за шагом. – М.: Художественная литература, 1957. – С. 222.

заразителен, что, если бы и мне сделать то же? Но здесь никто и не согласится, это невозможно. Притом, я ведь получу свободу. Но как долго ждать. А между тем к маме стали уже приходиться свахи. Вот беда-то! Что за народ!»¹

Летом 1893 г. Дьяконова пишет: «Ужас охватывает меня: действительно, иметь твердое намерение ехать учиться легко, но каково исполнить его? Как надеяться на свой ум, на свои способности, силы, которые испытаны только в среднем учебном заведении, да еще в провинции... Мои мечтанья об университете. Но я осуществляю их»².

По мнению Семенова, «эти признания одинокой девушки очень ценны, как яркая иллюстрация из действительной жизни к пьесе Коста»³.

В 1895 г. Дьяконова все же уехала в Петербург против желания семьи и добилась разрешения поступить на Высшие женские курсы.

Проводя параллели с героиней пьесы К.Л.Хетагурова, следует отметить, что положение Дуни было более затруднительным. Дьяконова располагала средствами, и размолвка с родителями не повлекла за собой серьезных изменений в привычной для нее жизни. Дуня же была вынуждена бороться за жизнь, за право на образование, за независимость. Ей пришлось временно стать горничной. Она испытала все тяготы трудовой жизни, унижения от праздных, легкомысленных людей, чей образ существования она глубоко осуждала.

Конкретный пример решения на практике женского вопроса мог видеть К.Л.Хетагуров в художественной литературе – это пример Веры Павловны в романе Чернышевского «Что делать?». Но следует отметить особенности жизни Дуни в сравнении с жизнью Розальской. Вера Павловна, вырвавшись из-под семейного гнета, сра-

¹ Дьяконова Е. Дневник. – СПб., 1905. – С. 89.

² Дьяконова Е. Указ. соч. – С. 101.

³ Семенов Л.П. Указ. соч. – С. 115.

зу же почувствовала себя свободной. Она с той минуты, как покинула родительский дом, попала, в сущности, в привычную для своей натуры обстановку. Путь героини пьесы к просвещению был более тернистым. Дуня Сомова вызывает симпатии читателя своим стремлением к самостоятельности, смелостью суждений, страстным желанием вырваться из мещанской среды.

Возвращаясь к «женскому вопросу» в произведениях И.В. Омулевского и К.Л.Хетагурова, легко заметить общность взглядов, определяющих их в ряд наиболее прогрессивных писателей второй половины XIX века, рассматривавших эту проблему, и резко противопоставляющих их писателям консервативного направления.

Попытку изобразить женщину «передовых взглядов» находили в романе А.Ф.Писемского «В водовороте» (1871). Наделив свою героиню Елену Жиглинскую «нигилистическими принципами», Писемский заставляет ее постоянно отступать от них. Будучи человеком демократических взглядов, Елена полюбила князя Григорьева и, смилив свою гордость, стала его наложницей. Желая жить своим трудом, Елена в то же время вынуждена была принимать деньги от своего любимого, а затем в прямом смысле продала себя богатому «шалопая» Николе Оглоблину.

Нельзя упрекать автора в полном отсутствии сочувствия к своей героине. Ему не нравятся ее принципы, и он доказывает не просто их неосуществимость, но и вредность. Писемский, «проверяя» эти принципы исключительно в сфере бытовых отношений, ставит Елену в неловкие и даже постыдные для нее положения. Кроме того, «нигилистические» высказывания Жиглинской, приписываемые ей автором, очень часто свидетельствуют о непонимании «жертвой водоворота» передовых идей. Чего стоит хотя бы такое ее рассуждение: «Закон – это дого-

вор, а договоры обязательны только для тех, кто лично их признал»¹.

Героинь романа И.В.Омулевского Лизавету Прозорову и пьесы К.А.Хетагурова Дуню Сомову можно отнести к образному ряду таких замечательных женских характеров, как Елена Стахова из романа «Накануне» И.С.Тургенева, Варенька Бармитинова из романа Мордовцева «Знамение времени», Мария Николаевна из повести Слепцова «Трудное время», Софья Лохова и Лиза Негорева из романа Кущевского «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» и др. Всех этих женщин объединяет стремление к осмысленной, полнокровной жизни. Путь духовного роста названных героинь ведет их к активному участию в общественной деятельности, и, в разной степени, к восприятию идеалов жизни для народа, борьбы за его просвещение.

В произведении Слепцова «Трудное время» героиня, покинув мужа, отправляется в Петербург, к «новым людям», ради «новой жизни». Решительность и сила воли молодой женщины дают право надеяться на то, что она достигнет цели. Однако повествование завершается, не позволяя читателю проследить дальнейшую судьбу героини.

У Мордовцева Варенька оказывается в стане тех женщин, которые, разочаровавшись в практическом осуществлении идей «новых людей», умирают, надломленные непосильным трудом. Ее подруга Марина, молодая девушка, всей своей поэтичной и сильной натурой стремится к действию, надеется на более радостное будущее. Но и в романе «Знамение времени» автором не показано это ожидаемое будущее.

В романе «Шаг за шагом» уже гораздо глубже характеризуется положение женщины в современном обществе и

¹ Писемский А.Ф. Собр.соч. в 9 томах. – Т. 6. М.: Правда, 1959. – С. 98.

намечаются средства для практического решения «женского вопроса». Судьба Лизаветы Прозоровой не слилась с обывательским существованием окружающего ее общества, она, как и Дуня Сомова не приняла его морали.

Отношение И.В.Омулевского к положению женщины-современницы выражено словами: «Нравственное иго невыносимо; под бременем его ломаются лучшие человеческие натуры, если не поддержит их вовремя твердая, честная, любящая рука. А многим ли посылает судьба такую руку?»¹ К.Л.Хетагуров и И.В.Омулевский дарят своим героиням возможность ощутить присутствие такой поддержки. Образы этих женщин несут наиболее важную идейную и композиционную нагрузку в художественных текстах. Их судьбы сплетаются с судьбами героев, их сюжетные линии вливаются в сюжетные линии Николая Светлова и Александра Светлова. Это способствует выдвиганию на первый план обоих произведений важнейшей проблемы – проблемы семьи, брака, эмансипации женщины.

Таким образом, мы проиллюстрировали отношение между двумя художественными конструкциями, представленными в разных жанрах словесного искусства. Поскольку всякое произведение словесного (и шире – художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживая между ними отношение параллелизма, совершенно очевидно, что пьеса «Дуня» опирается на реально существующий преинтертекст и функционирует как отсылка к отсылке. Речь идет о романе «Шаг за шагом», который был создан также под воздействием ряда предшествующих текстов. Следовательно, воспроизведению при этом подвергается трансинтертекстуальная связь, которая объединяет творчество разных авторов,

¹ Омулевский И.В. Указ. соч. – С. 113.

в данном случае, Слепцова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Мордовцева, Омулевского, Хетагурова.

Анализ сходного произведения показывает, что Хетагуров-драматург реагировал на чужой литературный материал, творчески распознавая в нем преинтертекст и создавая из него новый, оригинальный художественный вариант. Коста увидел общность и смысловую связь всех этих литературных источников. Тем самым получено объективное подтверждение нашим предположениям в области интертекстуальных исследований пьесы К.Л.Хетагурова «Дуня».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Известно, что вне преемственности нет роста национальной культуры. Вся мировая история литературы и опыт многих национальных школ неоспоримо доказывает это. Процесс развития осетинской словесной культуры подчиняется этому всеобщему закону. В истории осетинской литературы творчество К.А.Хетагурова представляет собой уникальное явление: слово и дело поэта оказались столь всеобъемлющими, столь универсальными, что их силы хватило для произрастания и процветания всей национальной культуры на век вперед; не утратит своего влияния слово Хетагурова и в нынешнем столетии. Искусство художника оказало всепроникающее воздействие как на основополагающие принципы словесной и изобразительной эстетики, так и на частные моменты стиля в творческой жизни его последователей. Но и сам Коста в своем искусстве унаследовал и освоил огромный и ценнейший опыт мировой литературы. Русская художественная культура к периоду становления Коста Хетагурова – драматурга накопила известный опыт, который не мог пройти незамеченным для художника: бытовые комические пьесы А.Н.Островского, психологические произведения А.П.Чехова, комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума» – все, несомненно, хорошо было известно Хетагурову и учитывалось им в драматургическом творчестве. Глубокое знание европейской литературы, талант живописца, а также знакомство с шедеврами музыкальной культуры – все могло дать Коста богатейший материал для размышления и творческого отбора. При несомненной опоре на традиции русской и общеевропейской культуры Хетагуров со-

здал свою пьесу «Дуня» – произведение яркое, самобытное, перекликающееся с самыми знаменательными событиями культуры конца XIX века.

Художественное творчество Коста Хетагурова по универсальности и многогранности можно по праву сравнивать с литературным дарованием А.С.Пушкина. Перу Коста оказались подвластны все литературные жанры. Творчество его было глубоко реалистичным, не лишенным изобразительной мощи. Существует предположение, что Хетагуровым был написан роман. Свидетельствует об этом объявление, помещенное поэтом в газете «Казбек» (№1245 от 18 января 1902 года). К сожалению, название произведения осталось неизвестным. К.Хетагуров заявил 16 января полиции, что им утеряна папка с подписью «к печати» с романом и пьесой под заглавием «Дуня».¹ Черновые рукописи романа не сохранены и, к сожалению, о нем нет никаких сведений.

Главный смысл драматургического творчества К.Л. Хетагурова обусловлен духовностью человеческой драмы, процессами, происходящими в человеческом сознании, мире чувств. В нем заложен поиск смысла жизни, цели существования, противостояние среде, испытание страданиями под давлением этой среды, противодействие душевному обмелению и вместе с тем обретение духовного мужества. В этом кроется особая миссия Коста Хетагурова – драматурга, жившего на рубеже эпох. Знание прошлого, острое переживание настоящего и обращение к будущему позволило ему предвидеть новые духовные горизонты личности и осмыслить истинные ценности.

Степень широты исторического видения К.Л.Хетагурова позволила актуализировать в пьесе «Дуня» доминирующие идейные устремления в российском обществе – вопрос о положении женщины в со-

¹ Газета «Казбек». № 1245. – 1902, 18 января.

циуме и проблему воплощения просветительских идей. Удивительным образом чувствуя дух времени, поэт тонко ощущал все процессы, происходящие в России второй половины XIX века и как общественный деятель он не мог ограничиваться в своем творчестве лишь национальными проблемами. Масштаб мышления драматурга выходил на общероссийский уровень.

В своей речи о Пушкине Ф.М. Достоевский говорил о «всемирной отзывчивости» поэта.¹ Всемирная отзывчивость К.Л.Хетагурова поэтически совершенно выражена в стихотворении «Я не пророк...»:

*Весь мир – мой храм, любовь – моя святыня,
Вселенная – отечество мое...*

А.С. Пушкин создал «Маленькие трагедии» на западноевропейском материале, К.Л.Хетагуров воплощает замысел отражения важнейших общероссийских проблем в пьесе «Дуня» на материале жизни русского общества.

Вопрос о мировом значении творческого наследия Коста Хетагурова, о его вкладе в сокровищницу мировой литературы широко освещен исследователями в разных областях гуманитарных наук. «Рука талантливого мастера слова и кисти породила новые эстетические ценности непреходящего значения. Они и определили мировую значимость творческого наследия Коста Хетагурова, одного из немногих художников конца XIX начала XX века, кто сумел с позиций критического реализма запечатлеть одну из важнейших сторон «эпохи ломки» социальных отношений и тем самым помочь всему прогрессивному искусству сделать новый шаг в своем развитии»,²– пишет В.Б.Корзун.

¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 10 томах. – Т. 10. – М., 1956. – С. 456.

² Корзун В.Б. В сокровищницу мировой культуры (К вопросу о мировом значении творческого наследия К.Л.Хетагурова) //Известия СОНИИ. – Т. 2. Вып. 2. – Орджоникидзе, 1960. – С. 193.

О мировом признании художественного творчества К.А.Хетагурова свидетельствует и то, что 15 октября 1999 года именем Коста названа звезда в созвездии Дракона (18 час. 24 мин. 48⁰ 05'). В международном звездном регистре отмечено: «... эта звезда будет отныне именоваться таким именем. Это имя окончательно вносится в список регистра в Швейцарии и записывается в книгу, которая зарегистрирована в Регистрационной палате США»¹.

Своеобразие художественного пространства пьесы «Дуня» заключается в глобальности проблем, которые объективно отражают нравственно-психологическое состояние общества рубежа веков. 80-90-е годы XIX столетия в России характеризуются расцветом общественно-эстетических концепций. Искусство стало считаться средством пропаганды общественных идей и в целом переживало напряженный период в своем интенсивном развитии. Свидетельством восприимчивости К.А.Хетагурова основных тенденций развития мировой художественной культуры является эстетическая платформа поэта, драматурга и общественного деятеля, в которой нашли отражение как социальные проблемы, так и сугубо художественные, реализованные в пьесе «Дуня» путем гармоничного сочетания различных видов искусств: словесного, изобразительного, музыкального. Несомненно, литературная основа пьесы является самой значимой и в драматическом тексте представлена главным своим элементом – словом. Но специфика произведения обусловлена поиском новых средств художественной выразительности в свете взаимовлияния литературы и других видов искусств.

Годы учебы в Петербургской Академии художеств оказали неоспоримое воздействие на развитие таланта живописца. Усвоив все навыки и знания педагогической

¹ См.: Приложение. Оригинал Международного звездного регистра хранится в Доме-Музее К.А.Хетагурова. Г. Владикавказ.

системы П.П. Чистякова, К.Л.Хетагуров демонстрирует свои широчайшие возможности художника-творца и беспредельную свободу творческой индивидуальности.

Личная дружба К.Л.Хетагурова с известным художником Н.А.Ярошенко и знакомство с его творчеством 80-х годов в известной мере повлияло на формирование художественного мышления Коста. Взаимодействие их творческих индивидуальностей обусловлено во многом биографическими предпосылками, общим для обоих культурным пространством и воплощением идей просвещения. Согласно нашему предположению, Хетагуров назвал свою пьесу «Курсистка» под воздействием известной картины Ярошенко «Курсистка», написанной художником в 1883 году в знак протеста против произвола властей, препятствующих женскому образованию.

Впитавшая яркие общественные и художественные идеи своего времени, пьеса «Дуня» несет на себе отпечаток незаурядного дарования Хетагурова-живописца, близкого к театру и реализовавшего себя в деле театрального художника. Блестящее знание традиций и законов сценического искусства также способствовало появлению в литературном наследии К.Л.Хетагурова пьесы «Дуня».

Изучение взаимосвязей и взаимовлияния различных видов художественного творчества в контексте драматургической деятельности К.Л.Хетагурова позволило нам обратить внимание на весьма существенную сторону его многообразной духовной жизни – музыкальные пристрастия, которые во многом обусловили особенность жанрового дискурса в драматургии Хетагурова.

Динамика развития литературного процесса второй половины XIX века свидетельствовала об исторической изменчивости жанров, характеризующейся разрушением границ между традиционными формами драмы. В творческой практике разрушалась каноничность жанров и

стилей; они утрачивали качества нормативности и становились достоянием творческой воли и фантазии автора.

Новое понимание источника противоречивости бытия рождало и новые приемы его художественно-драматического воплощения в традиционных жанрах искусства. Осмысление влияния музыкальной семантики на семантику драматургического текста позволяет выявить основные структурные элементы музыкального жанра «фантазии», использованного К.Хетагуровым в подзаголовке пьесы «Дуня» и определившего ее жанровое своеобразие. Чутко отслеживая эволюционные процессы в литературе, автор выступает в роли новатора и создает оригинальный жанр драмы «фантазия», заимствуя его из мира музыкальной культуры, что явилось особенностью, присущей литературному опыту Хетагурова, до него не имеющей аналогов в использовании оригинальных жанровых форм в драматургии.

Феномен пьесы «Дуня» – способ разрешения конфликта. Воплощая разрешение конфликта комическим снятием напряжения, автор устанавливает новые уровни понимания комизма. Определение дальнейшего жизненного пути своей героини, посредством которого Хетагуров добился драматической выразительности художественной формы, несет на себе печать исторической обусловленности. Преодоление ситуации в пьесе «Дуня» происходит в гротескно-комической форме. Фабула пьесы впечатляет резкими поворотами, комическими столкновениями персонажей. Все происходящее воспринимается как нечто абсурдное, противоречивое. И в финале пьесы автор приводит своих героев к счастью, дабы утвердить свою мысль, что путь спасения от этого абсурдного мира в любви, семье, в образовании. Такое разрешение конфликта можно назвать романтическим.

Присутствие в драматургии Хетагурова романтического начала объясняется тем, что в мировоззрении крити-

ческих реалистов, реалистическом в своей основе, «есть определенные романтические элементы, сказывающиеся в понимании определенных явлений действительности»,¹ обусловленные воспроизведением желаемого, отсутствующего в реальности идеального. Автор романтизирует любовь своих литературных героев, передавая им целую гамму личных эмоциональных состояний. Раскрывая мир собственных интимных чувств, Коста воплощает альтернативную модель своей неосуществленной мечты о счастье.

Одной из основных особенностей художественного творчества К.Л.Хетагурова является поиск новых форм построения драматургического текста, проектирование оригинальных приемов работы со словом, постоянное обращение к опытам классической литературы и сознательная разработка собственных инноваций. Язык героев пьесы «Дуня» выразителен и индивидуализирован. Коста характеризует своих персонажей, во-первых, приверженностью их к определенному социально-речевому стилю, во-вторых, стремлением их выйти за пределы этого стиля и освоить лексику и фразеологию соседствующих социально-речевых стилей. В том и другом случае драматург воспроизводит реальные процессы, происходившие в языке русского общества второй половины XIX века. Речь действующих лиц пьесы К.Л.Хетагурова глубоко реалистична. Она является показателем хорошего знания автором языков различных слоев русского общества. Драматург воспроизводит живую речевую стихию, включая и ее временные, непрочные, капризные, фонетически искаженные элементы.

Тонкие языковые средства, используемые Хетагуровым, весьма продуктивны для обновления художественного слова. Целенаправленное обытовление традиционного драматургического повествования проявляется и в

¹ Русский романтизм. – М., 1974. – С. 226.

«смысловой разреженности» реплик героев, где часто смешивается важное с второстепенным (диалог Ивана Кузьмича с Гурчиным), глубоко серьезное со смешным и нелепым, подчас анекдотическим (монолог Перышкина). Таким образом, нами была предпринята попытка соотнести наиболее существенные свойства драматической формы с обуславливающими их формами бытия и сознания людей, прежде всего с типами их речевого поведения.

Пьеса «Дуня» представляет собой сложноорганизованное многосмысловое образование, возникшее при воздействии разнородных семиотических пространств и структур и способное генерировать новые смыслы. Тексту пьесы присущи внутренняя неоднородность, множественность.

В поздних набросках «К методологии гуманитарных наук» (1974) М.М.Бахтин отмечал, что «... текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контекста текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу».¹

Исследование интертекстуальности пьесы «Дуня» выявляет такие ее черты, как осознанная цитатность, использование элементов различных семиотик и, в связи с этим, использование автором жанровых кодов литературы и музыкальной культуры, а также ориентация на множественность интерпретаций текста. Приводимые автором цитаты и имена персонажей представляют собой культурные коды, сигнализирующие о стоящих за ними текстах, художественных особенностях и т.д. Их наличие в произведении широко раздвигает культурное пространство пьесы, активизируя мысль читателя. В том или ином виде в пьесе встречаются цитаты из Библии, произведе-

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Гончаров. – 2-е изд. – М., 1979. – С. 384.

ний А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.Н.Островского, И.В.Омулевского, У.Шекспира, С.Ричардсона. Имеют место всевозможные реминисценции, упоминания о мифологических персонажах и т.д. Тем самым факт обращения К.Л.Хетагурова к русским и зарубежным источникам показывает, сколь плодотворно подключение к мощной культурной традиции, к общему духовному пространству.

Типы культурно-исторических связей в пьесе «Дуня» (культурная рефлексия, реминисценция, интертекст и др.) позволяют увидеть, насколько целесообразно и органично обращение К.Хетагурова к культуре прошлого и его современности, насколько значимы ее результаты для понимания художественного мышления драматурга.

Драматургия в силу ее неразрывной связи с театром во все времена пользовалась особым общественным вниманием, возможно, большим, чем другие роды литературы. От каждого театрального сезона ожидали открытий нового слова. И именно на рубеже XIX и XX веков в этих ожиданиях был ощутим вопрос: не в этом ли новом слове откроется (или приоткроется) новый путь, новая перспектива искусства, будет предложен новый ключ к пониманию человека?

Драматурги XIX века нередко мыслили свои произведения как литературные, нежели сценические. Так, А.С.Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горя от ума» со сцены. «Пьесы мои, удовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»,¹ – замечал И.С.Тургенев.

При этом восприятию драматических произведений в форме чтения часто придавалось решающее значение: литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. Чтение, а не воспроизведение в театре, рассматривалось в эту пору как основной способ бытования

¹ Тургенев Н.И. Собрание сочинений в 12-ти томах. – Т. 9. – М., 1956. – С. 542.

драмы. Однако впоследствии в художественной культуре преобладало новое представление о драме: понимание ее как синтеза словесного и театрального искусства.

Гегель утверждал, что драма создается именно для сценического воплощения, что актер должен «заполнять пробелы... и своей игрой истолковывать поэта».¹ А.Н.Островский полагал, что драматические произведения должны считаться не литературными, а сценическими (как партитуры оперных ораторий), что «потребность видеть сценическое исполнение пьесы выше потребности простого чтения».²

Свидетельством осмысления современным обществом художественной ценности пьесы «Дуня» и глобальности обсуждаемых К.Л.Хетагуровым вопросов, является ее сценическое возрождение. Пережив довольно продолжительное и неоправданное забвение, произведение драматурга обрело в наши дни свое самое яркое и успешное сценическое воплощение. Талантливым режиссером В.В.Колиевым и труппой Академического Русского театра им. Е.Вахтангова осуществлена постановка пьесы «Дуня». Главную роль блистательно исполнила Е.Бондаренко. Премьерой спектакля, которая состоялась 21 марта 2009 года и явилась значимым событием в культурной жизни Владикавказа, открылись юбилейные торжества, посвященные 150-ти летию со дня рождения великого поэта.

В литературе есть смелые новаторы, резко порывающие с прошлым, зовущие вперед, открывающие перед современниками невиданные горизонты. Иногда они знаменуют собой перелом, их именами называют периоды в истории современности. Таковыми на рубеже XVIII-XIX вв. были Г.Р.Державин, Н.М.Карамзин, В.А.Жуковский. Но бывают писатели совершенно другого рода. Стремление к

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – Т. 3. – М., 1971. – С. 569.

² Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 14-ти томах. – Т. 10. – М., 1979. – С. 63-64.

использованию ранее неизвестных приемов сочетается у них с верностью традиции. Обогащая литературу новыми приемами и художественными средствами, они по-прежнему связаны с уходящими эстетическими представлениями.

Синтезируя на новом витке развития мировой литературы ее лучшие художественные традиции, в пьесе «Дуня» К.А.Хетагуров продемонстрировал и свои широчайшие возможности художника-творца, и беспредельную свободу творческой индивидуальности, и новое, гармоничное видение мира.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СРАВНИТЕЛЬНО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «КУРСИСТКА» И «ДУНЯ»

Одной из основных особенностей драматургического творчества К.Л.Хетагурова является поиск новых форм выражения в драматургическом тексте, проектирование новых приемов работы со словом, постоянное обращение к опыту классической литературы и сознательная разработка собственных инноваций. Творческий поиск драматурга привел его к совершенствованию языка пьесы, при котором вариации изменяют только грамматическое, но не смысловое значение предыдущего текста.

Трансформационные тексты пьес «Курсистка» и «Дуня» особенно интересны с точки зрения поэтики заглавия, где заложена вся основная сигнальная информация, способствующая правильному восприятию текста.

Измененное заглавие второй редакции пьесы, как и в первом варианте, концентрирует внимание читателей на главной героине произведения. Трансформацию же подзаголовка пьесы от «комедии-шутки» к жанру «фантазия» можно рассматривать как выражение авторской мысли, указывающей на значимость определенных элементов художественного целого.

Сравнительный анализ произведений «Курсистка» и «Дуня» проводится по текстам, опубликованным в третьем томе Полного собрания сочинений Коста Хетагурова в пяти томах, изданного в 2000 году во Владикавказе (составитель З.М.Салагаева).

Пьеса «Дуня» печатается в этом собрании по тексту первого издания 1902 года, (г.Владикавказ). Пьеса впервые была опубликована в газете «Северный Кавказ» в 1893 г. (№№ 55, 57, 59, 61, 63, 67, 69). В Отделе рукописных Фондов СОИГСИ хранится черновая авторская рукопись пьесы «Курсистка» с незначительными исправлениями и вычёркиваниями, вставками между строками и свободными местами страниц. Комедия-шутка «Курсистка» в 4-х действиях – ОРФ СОИГСИ, отд.литерат., ф.К.Х., опись 1, дело 24, папка 2.

В текстологическом анализе использованы также рукописи черновых набросков пьесы, хранящиеся в отделе рукописных фондов СОИГСИ:

Роль Перышкина из комедии-шутки «Курсистка» – ОРФ СОИГСИ, отд.литерат., ф.К.Х., опись 1, дело 16, папка 2;

Роль Евдокии Ивановны – ОРФ СОИГСИ, отд.литерат., ф.К.Х., опись 1, дело 17, папка 2;

Роль Светлова и Лаптева – ОРФ СОИГСИ, отд.литерат., ф.К.Х., опись 1, дело 18, папка 2.

Здесь же находится фотокопия цензурного экземпляра пьесы «Дуня» – ОРФ СОИГСИ, ф.К.Х., №308, папка 32 (ф.). Оригинал цензурного экземпляра хранится в Государственной театральной библиотеке им. А.В.Луначарского в Санкт-Петербурге.

Проводя сравнительно-текстологический анализ обеих редакций пьесы К.Л.Хетагурова, мы приводим измененные места, переделки и перестановки слов в порядке следования их по тексту. Сопоставляя тексты, мы выделяем курсивом изменения, внесенные автором пьесы в процессе совершенствования языкового стиля. Свободное пространство в таблице указывает на отсутствие той или иной реплики или ремарки в одном из текстов.

156

«КУРСИСТКА» комедия-шутка в 4-х действиях		«ДУНЯ» фантазия в 4-х действиях	
Действующие лица:		Действующие лица:	
Иван Кузьмич Сомов , из мещан, очень богатый.		Иван Кузьмич Сомов , богатый мещанин.	
Марья Павловна , его жена, молодая женщина с образованием.		Марья Павловна , его жена.	
Аня , его дочь от первого брака, 18 лет, окончившая гимназию.		Дуня , его дочь от первого брака.	
Андрей Михайлович Суйков , бывший оперный певец, старик.		Андрей Михайлович Суйков , бывший оперный артист.	
Анна Ивановна , его жена, пожилая женщина.		Евдокия Ивановна , его жена.	
Николай Васильевич , кандидат университета.		Николай Васильевич Светлов , кандидат университета.	
Мазиллов , художник.	молодые люди, квартиранты Суйковых	Мазиллов , художник.	молодые люди, квартиранты Суйковых
Перышкин , литератор.		Перышкин , литератор.	
Трубадуров , музыкант.		Трубадуров , музыкант.	

2.91

<i>Лаптев</i> , молодой человек без определенных занятий.	<i>Лаптев</i> , молодой человек без определенных занятий.	
<i>Надя Воробьева</i> – подруга Ани.*	<i>Надя Воробьева</i> – подруга Ани*	
* По тексту пьесы подруга Марии Павловны.	* По тексту пьесы подруга Марии Павловны (ред.).	
<i>Гурчин</i> , приказчик Сомова.	<i>Гурчин</i> , приказчик Сомова.	
<i>Володя</i> , мальчик лет 9-10.		
<i>Петр</i> , дворник.	<i>Петр</i> , дворник.	
<i>Казанский</i> – татарин.	<i>Казанский</i> – татарин.	
<i>Сидор</i> , человек в доме Сомова.	<i>Сидор</i> , человек в доме Сомова.	
<i>Дворник</i> (без слов).	<i>Дворник</i>	Без слов.
	<i>Володя</i> , мальчик	
1-е действие происходит в провинциальном городе, остальные – в Петербурге	1-е действие происходит в провинциальном городе, остальные – в Петербурге	
ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ	ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ	
Гостиная в доме Сомовых (3 двери)	Гостиная в доме Сомова	
Явление I	Явление I	
<i>Иван Кузьмич Сомов</i> , в поддевке, развалился в креслах. Приказчик <i>Гурчин</i> стоит на почтительном расстоянии.		

Иван Кузьмич (кладет на счета) 78 руб. 50 коп., так, (смотрит на бумагу).

«За починку плотины на верхней мельнице 63 р.45 к.». (кладет) 63 р.75 к., так. Всего, значит, за август месяц израсходовано 327 р.55 коп. Порядком. Не знаю, как-то жить будем. Урожай плох, а тут еще по соседству проклятый немец затеял тоже мельницу. Скоро работать начнет, а?

стр.360

Иван Кузьмич. Да, да, так будет лучше.

Гурчин. Лучше, Иван Кузьмич, гораздо лучше.

Иван Кузьмич. Ты сейчас на мельницу?

Гурчин. Куда хотите, на мельницу могу...

стр.360

Гурчин. Карп сказывал, что ему нельзя было отлучаться, когда барыня приказала наловить ей рыбы... Занят был.

Сомов (кладет на счета) 78 р. 50 к. ... Так... (читает) за починку плотины на верхней мельнице 63 р. 45 к. (кладет), 63 р. 45 к., так... Всего, значит, за июль месяц израсходовано 327 р. 55 к. Порядком!.. Не знаю, как-то жить будем... Урожай плох, а тут еще по соседству проклятый немец затеял тоже мельницу... Скоро работать начнет, а?

стр.188

Сомов. Ты сейчас на мельницу?

Гурчин. Куда прикажете, и на мельницу могу...

стр.189

Гурчин. Карп сказывал, что ему нельзя было отлучаться, когда барыня приказали наловить рыбы, – занят был. А ведь вы сами не любите, чтобы люди бросали дело.

159

<i>Иван Кузьмич. А парни что делали?</i>	
<i>Гурчин. Разгружали возы.</i>	
<i>Иван Кузьмич. Ладно... Но ты или только все-таки скажи...</i>	
<i>Гурчин. Сказать я скажу, Иван Кузьмич, но ведь вы сами не любите бросать дело...</i>	
<i>Иван Кузьмич. Знаю, что не люблю, да нельзя. Не те времена настали... <i>Прежде муж был глава в доме, а теперь он подошва... Чего ты сидишь?.. Ступай!..</i></i>	<i>Сомов. Знаю. Что не люблю... да нельзя... не те времена... В законе сказано: <i>жена да боится мужа, потому он глава, а на деле выходит... Что-ж ты стоишь, Ступай.</i></i>
<i>Гурчин. Слушаю-с. (<i>Уходит</i>).</i>	<i>Гурчин. Слушаю-с. (<i>Уходит</i>).</i>
Явление II стр. 361	Явление II стр.189
Все аналогично, за исключением стоимости рояля. Здесь у Ивана Кузьмича он стоит – 600 целковых.	
Явление III стр.361	Явление III стр. 190
8 реплик без изменений	Первые 8 реплик без изменений
<i>Аня. Она мне не говорит об этом, считает лишним, должно быть...</i>	<i>Аня. Она мне не говорит об этом, а я считаю лишним спрашивать...</i>

160

<i>Иван Кузьмич.</i> Что?!	<i>Сомов.</i> Что?!
<i>Аня.</i> Говорю, не знаю. (<i>Хочет уходить</i>).	<i>Дуня.</i> Говорю, не знаю. (<i>Хочет уходить</i>).
<i>Иван Кузьмич.</i> Пстой! Убери стакан-то (пьет). <i>На.</i> «Не знаю». <i>Вот то и плохо, что не знаешь...</i>	<i>Сомов.</i> Пстой. Убери стакан-то (<i>пьет</i>).
(<i>Аня ставит стакан на место и уходит</i>).	<i>Дуня.</i> (<i>Ставит стакан на место и уходит</i>).
Явление IV стр. 362	Явление IV стр. 191
<i>Иван Кузьмич.</i> Черт! Кто же должен знать?! Люди не знают, она не знает, а я и вовсе ничего не знаю. <i>Хожу вот как дурак, из угла в угол. Прикажут что делать, и делаю...</i> Ровно в чаду каком... ничего не могу сообразить... <i>Где я? Что я?</i> Ничего не понимаю... Знаю только, что женат на «барыне» – это знаю. А где эта самая барыня изволит разгуливать по целым дням. Об этом не моги спрашивать. Да, не моги! Это дело не твое! Ну, значит и не спрашивай! Болван! Поддался, а теперь и выкрутиться не могу!.. Анютка!	<i>Сомов (один).</i> Черт! Кто же должен знать?! Люди не знают, она не знает, а я и вовсе не знаю. Ровно в чаду каком... Ничего не могу сообразить... где я? что я? Ничего не понимаю... Знаю только, что женат на «барыне» – это знаю, а где эта самая барыня изволит разгуливать по целым дням, об этом не моги спрашивать. Да, не моги! Это дело не твое, значит, и не спрашивай. Болван! Поддался, а теперь и выкрутиться не могу!.. Дуняшка!

<p>Явление V стр. 363 Без изменений</p>	<p>Явление V стр. 191 Без изменений</p>
<p>Явление VII стр. 363</p>	<p>Явление VII стр. 192</p>
<p><i>Иван Кузьмич.</i> Ну, ну, ладно! <i>Ладно!</i> Довольно! Приноси свою пользу.</p>	<p>Первые 16 реплик без изменений, а заключение сокращено.</p>
<p>Ступай! Я не буду больше мешать... <i>Это ты с тем – с архитекторским?</i></p>	<p><i>Сомов.</i> Ну, ну ладно, ступай!.. приноси свою пользу; я не буду тебе мешать...</p>
<p><i>Аня.</i> Да.</p>	<p><i>Дуня.</i> (целует его). <i>А за это мерси.</i> (Уходит).</p>
<p><i>Иван Кузьмич.</i> Ну, так с ним сложно и того... послабее... Нечего с ним церемониться. Отец его в прошлом году меня более, чем на тысячу наказал. Довольно. Что сам собаку съел на этой самой науке... Сыну, значит, можно быть и поглупее.</p>	
<p><i>Аня.</i> Ах, папа, ты меня удивляешь. Чем мальчик виноват? Ведь я за него деньги получаю.</p>	

162

<p>Иван Кузьмич. Так что ж, что получаешь. Слава тебе Господи, не из бедных... <i>Нацапал</i> порядком...</p>	
<p>Аня. Нет, папа, я не могу говорить с тобой об этих вещах. Тебя не переделаешь. Да и не мне тебя учить. <i>(Уходит)</i>.</p>	
<p>Явление VIII стр. 365 Без изменений</p>	<p>Явление VIII стр. 193 Без изменений</p>
<p>Явление IX стр.365 – без изменений</p>	<p>Явление IX стр.193 – без изменений</p>
<p>стр.366</p>	<p>стр.194</p>
<p>Иван Кузьмич. Вот я и говорю – не вынесу шутовства и <i>ухожу по соседству к прабабушке</i>.</p>	<p>Сомов. Вот то я и говорю: не вынесу я этого самого шутовства.</p>
<p>Марья Павловна. <i>(Шутливо топнув ногой)</i>. Ванечка! Не смей говорить <i>такие</i> глупости.</p>	<p>Марья Павловна. <i>(Топнув ногой)</i>. Ванечка не смей говорить глупости.</p>
<p>Иван Кузьмич. Ну, ну, не буду... Покажи подарок-то... <i>Зеркала, должно быть, на нос с веревочкой. Ха-ха!</i></p>	<p>Сомов. Ну, ну, не буду. Покажи подарок-то.</p>

	<i>Марья Павловна. (Подст. щеку).</i> А ты поцелуй сначала... Ну!
	<i>Сомов.</i> При барышне-то?
	<i>Воробьева.</i> Не стесняйтесь – я очень люблю.
	<i>Сомов.</i> Напрасно. От этого вам один только соблазн. Пользы никакой.
	<i>Марья Павловна. (Держ. щеку).</i> Ты скоро?
	<i>Сомов.</i> Лучше, мамочка, после, с глазу на глаз.
	<i>Марья Павловна.</i> Не хочу после, сейчас (<i>подставляет</i>). Ну!
	<i>Воробьева.</i> Целуйте, целуйте, Иван Кузьмич, я посмотрю, как вы целуетесь.
	<i>Сомов.</i> Обыкновенно как, – мудреного ничего нет (<i>целует</i>).
	<i>Марья Павловна.</i> Сильней.
	<i>Сомов.</i> И сильней можно (<i>целует</i>).
	<i>Воробьева.</i> Bravo, bravo, Иван Кузьмич, вы очень хорошо целуетесь.
	<i>Сомов.</i> Говорю, мудреного ничего нет.

	<i>Марья Павловна.</i> Теперь и подарок можно показать.
	<i>Сомов.</i> Ну, ну, зеркала, должно быть, на нос... с веревочкой.
<i>Марья Павловна.</i> Вот ты смеешься, а я тебе на следующий раз в самом деле куплю золотое пенсне...	<i>Марья Павловна.</i> Вот ты смеешься, а я тебе в следующий раз непременно куплю золотое пенсне.
<i>Иван Кузьмич.</i> Утоплюсь, поверь слову, – утоплюсь.	<i>Сомов.</i> Утоплюсь.
<i>Марья Павловна.</i> Вот увидишь, если не куплю.	<i>Марья Павловна.</i> Вот увидишь, если не куплю.
<i>Иван Кузьмич.</i> Ради Христа – не надо.	<i>Сомов.</i> Помилосердствуй, матушка, они у меня и держаться-то не будут. Нос-то у меня какой... картошкой!
<i>Марья Павловна.</i> Куплю, куплю, куплю.	
	<i>Воробьева.</i> Напротив, у вас прекрасный нос – классический. Вам пенсне очень пойдет.
	<i>Марья Павловна.</i> Да он разве понимает что-нибудь... Никакого вкуса... Но ничего, я его вышколю понемногу... у, косолапый!

	<i>Воробьева. Так его Манечка, так, хорошенько. Я бы на твоём месте и бороду ему обрила. Оставила бы только вот тут <i>испанью елочку</i>.</i>
	<i>Сомов. Попросту, кошачий хвост. Ха-ха-ха. Покорно благодарю.</i>
	<i>Марья Павловна. (вынимает из коробки цилиндр). Ну-ка, муженек, примерь.</i>
	<i>Сомов. Господи, цилиндра. Опомнись, матушка, ведь это только жулики носят. Честному христианину не подобает...</i>
	<i>Марья Павловна. Ты надень, надень...</i>
	<i>Сомов. Не надену я этой каланчи, хоть убей, не надену.</i>
	<i>Марья Павловна. А я говорю, что наденешь. Мы должны поздравить папу с днём рождения.</i>
	<i>Сомов. Ну, что ж... И поздравим.</i>
	<i>Марья Павловна. (Без изменений).</i>
	Далее без изменений

166

Явление X стр. 370	Явление X стр. 197
Без изменений	Без изменений
Явление XI стр. 370	Явление XI стр. 198
стр. 372	стр. 200
Марья Павловна. Правильно! Значит, по-твоему, цель существования человека в стирке белья?	Марья Павловна. «Правильно!» Значит, цель существования в стирке <i>полов</i> и белья?
Аня. И в этом, мама... существами в мире.	Дуня. И в этом, мама... существами в мире.
	(здесь продолжение)
	<i>Через него мы потеряли понятие о чести... Мы не стыдимся всю жизнь сидеть на чужой шее... Не гнушаемся служить в лучшую пору нашей жизни приятным развлечением для наших мужей, а то даже и для целой сотни безнравственных кутил, – разницы никакой. Как то, так и другое гадко, пошло. Как то, так и другое имеет в основе позорное безделие.</i>

стр. 373	стр. 201
<i>Марья Павловна.</i> (Ане). Ты не вздумай уходить куда-нибудь. Сейчас поедem к папе.	<i>Марья Павловна.</i> Ты не вздумай уходить куда-нибудь. Сейчас <i>надо ехать</i> к папе.
<i>Аня.</i> Зачем.	<i>Дуня.</i> Зачем?
<i>Марья Павловна.</i> Ты даже не помнишь, – он сегодня именинник.	<i>Марья Павловна.</i> Забыла? <i>Надо, кажется, поздравить его с днем рождения.</i>
<i>Аня.</i> Да, да, правда. Но мне надо <i>ехать на урок.</i>	<i>Дуня.</i> Да, да, правда... Но мне <i>прежде надо побывать</i> на уроке.
<i>Марья Павловна.</i> Урок подождет. Невелика важность <i>один раз</i> пропустить.	<i>Марья Павловна.</i> Урок подождет. Невелика важность <i>раз</i> пропустить.
<i>Аня.</i> <i>Ради бога, мама, это я слышала тысячу раз, но я не могу, я обязана...</i>	<i>Дуня.</i> Нет, мама, я не могу.
<i>Марья Павловна.</i> Ты обязана <i>собираться сейчас и ехать с нами.</i>	<i>Марья Павловна.</i> А я говорю, что можешь. <i>Кажется, я жена твоего отца... мать.</i>
<i>Аня.</i> <i>Пойми, мама, я не могу.</i>	
<i>Марья Павловна.</i> А я говорю, что можешь. Кажется, я жена твоего отца, мать.	

<i>Аня.</i> Ах, Боже мой!	<i>Дуня.</i> Ах, боже мой!
<i>Марья Павловна.</i> Нечего ломаться. Возьми вот это в свою комнату, там есть кое-что новое для туалета.	<i>Марья Павловна.</i> Нечего ломаться. Возьми вот это, там есть кое-что новое для твоего туалета... <i>надень все</i>
Далее без изменений	Далее без изменений
Явление XI стр. 374	Явление XI стр. 202
Далее без изменений	Далее без изменений
Явление XI стр. 376	Явление XI стр. 203
Далее без изменений	Далее без изменений
Явление XI стр. 377	Явление XI стр. 204
<i>Марья Павловна.</i> Без изменений.	<i>Марья Павловна.</i> Без изменений.

*Лаптев. Виноват. Я думал, что в порядочных домах радушный привет дороже краски полов. Виноват (отступает к самым дверям). Постараюсь больше не переступить через этот порог.
(Далее без изменений)*

Явление XI
стр. 377

Далее без изменений

Явление XI
стр. 378

Воробьева. Ах, какая прелесть!

Марья Павловна. Ну, вот, – и мило и хорошо.

Марья Павловна. Вот это я люблю, – умница! (Целует Аню)?

*Лаптев. Виноват. Постараюсь больше никогда не переступить через этот порог.
(Далее без изменений).*

Явление XI
стр. 204

Далее без изменений

Явление XI
стр. 205

Воробьева. Ах, какая прелесть!

Марья Павловна. Ну, вот и мило и хорошо... это я люблю. Умница! (Целует ее).

024

Воробьева. Какое перо! Какой очаровательный бант!	Воробьева. Какое перо, какой очаровательный бант! <i>Как идет к тебе.</i>
Марья Павловна. Однако надо и мне привести себя в порядок. (Воробьевой). Ты подожди – мы тебя подвезем.	Марья Павловна. Однако и мне надо привести себя в порядок... Я в одну минуту.
	Воробьева. Кстати, и мне пора... Засиделась.
	Марья Павловна. Пустяки, мы тебя подвезем.
Воробьева. Ни-ни-ни! Не могу... Надо еще побывать кое-где... Совсем забыла. До свидания. (<i>Целует Марью Павловну</i>). До свидания, гордая царица.	Воробьева. Ни-ни-ни! Ни за что! Не люблю ездить. Прощайте!.. (<i>Целует Марью Павловну</i>). До свидания, душечка. (<i>Дуне</i>). До свидания.
Аня. До свидания.	Дуня. (<i>Холодно</i>). До свидания!
Воробьева. Удостойте хоть пожатием руки. Не хотите? (<i>Напыщенно</i>). Великое значение высокого назначения прогрессивных начал на арене общечеловеческой культуры и цивилизации... Ха-ха-ха! Дальше забыла. Прощай. (<i>Убегает</i>).	Воробьева. Удостоите хоть пожатия руки. Не хотите? (<i>Напыщенно</i>). Великое значение высокого назначения прогрессивных начал на арене великой общечеловеческой культуры и цивилизации... Ха-ха-ха! Дальше забыла. Прощайте! (<i>Убегает</i>).

121

<p>Марья Павловна. Стрекоза! Ха-ха! Вот тебе пример, <i>Анечка</i>. Веселая, добрая, послушная, и за это всеми любимая. (<i>Уходит</i>).</p>	<p>Марья Павловна. Ха-ха! Стрекоза! Вот тебе пример, <i>Дуняшечка</i> – веселая, добрая, послушная, и за это всеми любимая. (<i>Уходит</i>).</p>
<p>Явление XVII-XX Без изменений</p>	<p>Явление XVII-XX Без изменений</p>
<p>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ</p>	<p>ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ</p>
	<p><i>Комната</i> в квартире Суйковых.</p>
<p>Явление XI Столовая в квартире Суйковых. 3 двери, обстановка самая заурядная. При поднятии занавеса на сцене – никого. <i>В передней</i> раздается звонок. <i>Суйков и его жена выбегают с противоположных дверей. Первый в халате, в очках, с трубкой на длинном чубуке и тетрадью нот. Вторая с засученными рукавами, в чепце и белом переднике.</i> Видят друг друга и останавливаются.</p>	<p>Явление XI При поднятии занавеса на сцене <i>нет никого.</i> Раздается звонок. Суйков выбегает слева, жена его – справа. Он – в халате, в очках, с трубкой на длинном чубуке и тетрадью нот. <i>Она</i> – в чепце и <i>фартуке</i>, с засученными рукавами. Видят друг друга и останавливаются.</p>

<i>Анна Ивановна. (С нежным упреком).</i> Андрей Михайлович!	<i>Евдокия Ивановна. (С нежным упреком).</i> Андрей Михайлович!
<i>Суйков. Душечка.</i>	<i>Суйков. Душечка.</i>
<i>Анна Ивановна. Зачем вы себя беспокоите.</i>	
<i>Суйков. Пожалей себя!</i>	
<i>Анна Ивановна. К лицу ли вам двери отворять.</i>	
<i>Суйков. Ах, Аннета! Позволь хоть раз помочь тебе. Ведь ты, душечка, совсем замаялась! (Хочет пойти к средним дверям).</i>	
<i>Анна Ивановна. Андрей Михайлович!</i>	
<i>Суйков. Аннеточка!</i>	
<i>Анна Ивановна. Зачем вы себя конфузите?</i>	
<i>Суйков. Нисколько... я себя нисколько не конфужу. Ведь это я для тебя... Какой же тут конфуз?</i>	
<i>Анна Ивановна. Да вы подумайте – может быть, это женщина пришла наняться...</i>	<i>Евдокия Ивановна. К лицу ли вам двери отворять? Может быть, женщина пришла наняться...</i>

<p>Суйков. А! Да, да... легко может быть... Да, ты права, иди же сама, иди. (Звонок). Ах, какой нетерпеливый! Иди, душечка, иди... (Анна Ивановна уходит).</p>	<p>Суйков. А... да, да... легко может быть... правда. Иди же, иди сама. (Звонок). Какой нетерпеливый... Иди же иди... (Евдокия Ивановна уходит в средние двери).</p>
<p>Явление IV стр. 384 <i>Анна Ивановна и дворник Петр входит из тех дверей, откуда вначале вышла Анна Ивановна.</i></p>	<p>Явление IV стр. 211 <i>Евдокия Ивановна и Петр.</i></p>
<p>Анна Ивановна. (Видит его). Что тебе?</p>	<p>Евдокия Ивановна. Что тебе?</p>
<p>Петр. Пришла какая-то мамзель – говорит: наняться...</p>	<p>Петр. Пришла какая-то мамзель наниматься.</p>
<p>Анна Ивановна. Деревенская?</p>	
<p>Петр. Не видать что-то, должно, городская.</p>	
<p>Анна Ивановна. Где же она?</p>	<p>Евдокия Ивановна. Где она?</p>
<p>Петр. На кухне дожидается.</p>	<p>Петр. На кухне дожидается. (Оба уходят направо).</p>
<p>Анна Ивановна. Умеет стряпать?</p>	
<p>Петр. Не могу знать. Это вы у ней справьтесь.</p>	

<i>Анна Ивановна.</i> Посмотрим. (<i>Уходит. Петр за ней</i>).	
Явление V стр. 385 Суйков и Перышкин.	Явление V стр. 211 Суйков и Перышкин.
<i>Суйков.</i> Без изменений.	<i>Суйков.</i> Без изменений.
<i>Перышкин.</i> Ах, Андрей Михайлович! Вы послушайте хоть, одну сцену. Такая трагедия! Скажу без хвастовства. Это первое мое произведение, которым я сам доволен.	<i>Перышкин.</i> Да послушайте вы только вот это явление.
<i>Суйков.</i> Без изменений.	<i>Суйков.</i> Без изменений.
<i>Перышкин.</i> Послушайте хоть это место (<i>разворачивает тетрадь и читает</i>).	<i>Перышкин.</i> Ну хоть вот этот монолог.

175

«Если б только я мог предположить, что в образе ягненка таилась кровожадная змея. О! Я бы призвал на ее голову все проклятия, обратился бы в медведя и всеми медведями ядовитого моря затравил бы это отродье крокодилов. Гром и молния! Ах и черти! Я любил ее, как сорок тысяч братьев... А теперь?! О, дайте мне ножей, веревок, «яду и пистолетов!» Что, как? (Но Суйкова уже нет на сцене. Он ушел во время чтения). Профан! погоди, я тебя продерну в следующем произведении. А еще артистом себя считает. И я хорош! Мечу бисер перед такими невежами... Профан! (Идет и в дверях сталкивается с Мазиловым). Пардон!

Мазилов. Осторожней, вы!
(Перышкин уходит).

Суйков. Ну ладно, читайте! Только скорей. (Во время чтения уходит налево).
Перышкин. (Читает). «Она... это прелестное создание, этот благоухающий цветок... Как она отуманила мою голову?! Каждое ее слово, улыбка, взгляд... Нет, я до сих пор не могу верить, чтобы в таком небесном образе скрывалось исчадие ада, чтобы в такой божественной улыбке змеилось смертоносное жало ядовитой гадюки, чтобы этот взор, как озеро, отражавший сияние луны, мерцание звезд и трели соловья, чтобы тот взор, как факел маяка, манивший усталого мореходца в туманную ночь; чтобы этот взор, горевший таким восхитительным огнем, был так полон коварства, лжи и ледяного бессердечия... О, женщины, женщины! Бессодержательность ваше имя!» У Шекспира сказано «ничтожество» – так чтобы не подумали, что я ему подражаю... Ну, как? Ушел?! Профан! Старый шут! Невежа!
(Идет и в средних дверях сталкивается с Мазиловым). Пардон! (Уходит).

126

Явление VI стр. 386	Явление VI стр. 212
<i>Мазиллов. (Вносит мольберт, подрамник, палитру и кисти). Певец пернатый! Столкнется носом, а, потом пардонит... Чуть муштабель не сломал... Черт! (Выбирает у заднего угла место. Ставит там мольберт).</i>	<i>Мазиллов (со всеми прин. живописи). Тю! Осторожней... Певец пернатый!.. Чуть муштабель не сломал... (То посвистывает, то напевает какую-то мелодию, расставляет мольберт).</i>
<i>Мазиллов. (Зовет) Андрей Михайлович!</i>	<i>Мазиллов. (Зовет). Андрей Михайлович!</i>
<i>Суйков. (За сценой). Кто там?</i>	<i>Суйков. (За сценой). Кто там?</i>
<i>Мазиллов. Время начать сеанс.</i>	<i>Мазиллов. Пора начинать.</i>
<i>Суйков. (Там же). Ах, это вы, мусье Мазиллов...</i>	<i>Суйков. Ах, это вы, мусье Мазиллов.</i>
Далее без изменений.	Далее без изменений.
Явление VII стр. 387	Явление VII стр. 213
Без изменений	Без изменений

221

<p>Явление VIII стр. 388 Без изменений</p>	<p>Явление VIII стр. 214 Без изменений</p>
<p>Явление IX стр. 390 Без изменений</p>	<p>Явление IX стр. 216 Без изменений</p>
<p>Явление X стр. 391 <i>Анна Ивановна, Сомова и Суйков.</i></p>	<p>Явление X стр. 217</p>
<p><i>Суйков.</i> Ушел! Ой! Ушел! Господин Мазиллов, господин Мазиллов! (<i>Убегает за ним</i>).</p>	<p>Здесь эта реплика в заключении IX явления. В «Курсистке» было одно лишнее явление. За счет чего они перестали совпадать.</p>
<p>Явление XI стр. 393 <i>Анна Ивановна и Сомова.</i></p>	<p>Явление X стр. 217 <i>и Дуня.</i></p>

Анна Ивановна. Ну, милая моя, если только тебя не пугают проделки вот этих школяров, то поступай... Обязанности твои ты слышала... Жалованья шесть рублей в месяц, на праздниках подарок, *если только...* конечно... *Я тебе прямо скажу – я за дело люблю и побранить... Будешь хороша, и для тебя будет хорошо... Жильцы у меня очень добрые... Никогда не обидят... Все образованные. Понимают обращение... Я их очень люблю. Иначе нельзя. У них родных нет здесь... Случается, что побранишь их. Ну ничего – не обижаются... (В передней звонок).* Подумай, хорошенько... Я сейчас, должно быть, Светлов с урока *вернулся. Надо* впустить. Я сейчас. (*Уходит*).

Явление XII

стр. 394

Без изменений

Евдокия Ивановна. Ну, милая моя, если только тебя не пугают проделки вот этих школяров, то поступай... Жалованья шесть рублей в месяц, на праздниках подарок...

(*За сценой звонок*). Должно быть Светлов с урока, – *пойти* впустить... Подумай хорошенько (*Уходит*).

Явление XI

стр. 218

Без изменений

Явление XIII стр. 394	Явление XII стр. 218
Первые 7 реплик без изменений	Первые 7 реплик без изменений
<i>Анна Ивановна.</i> Голубчик, Николай Васильевич! Как я рада! <i>Милый мой!</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Голубчик, Николай Васильевич! Как же я рада!
<i>Светлов.</i> Вот видите, и я рад, а всякую радость надо вспрыснуть, чтобы веселее было радоваться...	<i>Светлов.</i> Вот видите, и я рад, а всякую радость надо вспрыснуть, чтобы веселее было радоваться...
<i>Анна Ивановна.</i> Милый мой! <i>Какой ты хороший...</i> Извините, что я так просто...	<i>Евдокия Ивановна.</i> Милый мой! Извини, что я так просто...
<i>Светлов.</i> Вот мы и отпразднуем <i>сегодняшний день...</i> Приглашаем всех артистов и зададим <i>«званный вечер с итальянцами».</i> Напитки я взял – <i>они в прихожей в кульке.</i> А вот <i>насчет</i> закусок так уж <i>это вы, вам лучше знать.</i>	<i>Светлов.</i> Напротив, я очень рад, я сам полюбил вас как родную мать. <i>Вот мы и отпразднуем нашу радость.</i> Пригласим всех артистов... Напитки я уже взял, а <i>вот что до закусок,</i> так уж это вы – <i>вы лучше понимаете...</i>

<p><i>Анна Ивановна.</i> Ну, спасибо, спасибо. (Целует его).</p>	<p><i>Евдокия Ивановна.</i> Господи! Такая неожиданность! Андрей Михайлович не нарадуется. Пойти рассказать – он у Мазилова... Нет, вы идите! Я сама, сама... (Уходит).</p>
<p><i>Светлов.</i> Напротив, я очень благодарен... Я сам полюбил вас, как родную мать.</p>	
<p><i>Анна Ивановна.</i> Господи! Я с ума схожу... Андрей Михайлович не нарадуется, когда узнает...</p>	
<p><i>Светлов.</i> А в самом деле... Его, должно быть, нет дома.</p>	
<p><i>Анна Ивановна.</i> Дома, он дома... Сидит у художника. Пойти рассказать... Нет, вы не ходите, я сама... Ни-ни-ни. Не смейте! Я сама, сама... вы не ходите.</p>	
<p><i>Светлов.</i> Извольте, извольте... Ха-ха! (Анна Ивановна уходит).</p>	

181

Явление XIV стр. 396 Без изменений	Явление XIII стр. 219 Без изменений
Явление XV стр. 397 Без изменений	Явление XIV стр. 220 Без изменений
ЗАНАВЕС	ЗАНАВЕС
	Во втором действии пьеса «Дуня» сокращена на одно явление.
ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ	ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ
<i>Кухня в квартире Суйковых, одни двери – в комнаты, другие – на черную лестницу.</i>	Кухня в квартире Суйковых.
Явление I <i>Аня Сомова и дворник Петр сидят за столом.</i>	Явление I <i>Дуня Сомова и Петр сидят за столом. Петр читает, а Дуня поправляет его ошибки.</i>
Без изменений	Без изменений
Явление II стр. 401	Явление II стр. 224

Сомова. (Одна). Вот тебе и грамота. Этак парня загубить можно... Влюбился, а! Что мне теперь с ним делать? Чудак! И жаль его, и самой неловко перед ним. Как это глупо – получила *несчастное гимназическое образование* и уже ничего не имею общего с народом. Два месяца каких-нибудь, *как я поступила сюда... а работа пустая, и «господа» забавные, а уж надоело... тяжело, невыносимо тяжело. Все тобою помыкают, обращаются как... как с настоящей горничной – грубо, бесцеремонно... Один только Светлов... Неужели он догадывается? Какой он славный, какой милый!* Так бы и сидела все около него. Ха-ха-ха! Горничная влюбилась в своего барина, – *вот так роман.* Нет, надо бежать, а то, чего доброго, хандрить начнешь и, как Петр, о Неве замечаешь. *(Видит входящего Светлова).*
Ах! Это он.

Сомова. (Одна). Вот тебе и грамота. Этак парня загубить можно... Влюбился... Что мне теперь с ним делать? Чудак! И жаль его и самой неловко перед ним. Как это глупо – получила *кой-какое образование* и уже ничего не имею общего с народом... *Вот и здесь: два месяца какие-нибудь, а уже надоело. Не будь Светлова, бежала бы.* Какой он славный... Так бы и сидела около него... Ха-ха-ха! Горничная влюбилась в своего барина... Роман... Нет, надо бежать, а то, чего доброго, хандрить начнешь и, как Петр, о Неве замечаешь... *Ну их! Не надо!*

(Видит входящего Светлова).
Ах! Это он.

<p>Явление III стр. 402 <i>Сомова и Светлов (торопливо ищет что-то).</i></p>	<p>Явление III стр. 225 <i>Дуня и Светлов (входит и торопливо ищет что-то).</i></p>
Первые 13 реплик без изменений	Первые 13 реплик без изменений
<i>Сомова.</i> Как бы в вас самих не влюбились...	<i>Дуня.</i> Как бы <i>на</i> вас самих не загляделись.
<i>Светлов.</i> О, нет! <i>Они хотя и ученицы мои, но у них вкус не настолько испорчен – в меня влюбиться не могут.</i>	<i>Светлов.</i> О нет... <i>Не думаю...</i>
<i>Сомова.</i> Отчего?	<i>Дуня.</i> Отчего?
<i>Светлов.</i> Так... <i>В меня нельзя влюбляться – медведь, вахлак... А такие девушкам не по вкусу... не любят.</i>	<i>Светлов.</i> Так... <i>мало интересного во мне... медведь, вахлак... а такие девицам не по вкусу... не любят.</i>
<i>Сомова.</i> Не скажите!.. Сердце девичье свое- нравно.	<i>Дуня.</i> Не скажите... Сердце девичье свое- нравно.
<i>Светлов.</i> Ну вот и другой готов.	<i>Светлов.</i> Ну вот и другой готов.

<p>Сомова. Вы их на ночь <i>выставляйте</i> за двери.</p> <p>Светлов. Зачем?</p> <p>Сомова. Пока вы встанете, они будут чистые... Другие жильцы все так делают.</p> <p>Светлов. Ну это их воля, а я не хочу. <i>(Хочет уходить)</i>.</p>	<p><i>(Хочет уходить)</i>.</p>
<p>Сомова. Вы уходите?</p>	<p>Дуня. Вы уходите?</p>
<p>Светлов. А что?</p>	<p>Светлов. А что?</p>
<p>Далее без изменений</p>	<p>Далее без изменений</p>
<p>стр. 405</p>	<p>стр. 227</p>
<p>Светлов. Вы, Анна, пожалуйста, не <i>обращайте внимание</i> на то, как делают другие. На это нет никаких законов, кроме правил вежливости... Кто не умеет быть вежливым,</p>	

тот дает повод и с ним *обращаться невежливо... Если вам говорят грубости... оскорбляют вас, то что вам мешает отвечать им тем же?* Нужды нет, что вы горничная, а они господа. И в чем это их господство?! В безнаказанном оскорблении слабой, беззащитной девушки... да?! Нет, Анна, истинно благородный человек не должен себе позволять этого... Я давно слежу за ними... *и, будьте уверены, если я замечу кого-нибудь... Я поговорю с ним. Я ненавижу нахальство. Не прощаю пошлости.* Пусть они не воображают, что с вами можно делать все, потому только, что вы горничная. *(Сомова плачет).* Ну, вот... видите, какой я услужливый медведь... *право, медведь...* Хотел утешить, ободрить... а вы в слезы... да... согнал, значит, муху. *Ради бога извините! Я ведь не к тому...* Перестаньте... *Право, я себе никогда не прощу этого разговора... Ну, довольно... Перестаньте!.. Анна!..* Вы делаете то, что я с вами не скажу больше ни одного слова... *Слышите... Аня... Анечка... Ради бога перестаньте...*

Далее без изменений

Светлов. Вы, Авдотья, пожалуйста не смотрите на то, как водиться. На это есть свои законы: *кто не умеет быть вежливым, тот дает полное право обращаться с ним так же грубо.* Нужды нет, что они господа. И в чем это их господство? В безнаказанном оскорблении слабой, беззащитной девушки, да? Нет, Авдотья, истинно благородный человек не должен себе позволить этого. Я давно слежу за ними... *и пусть они не воображают, что с вами можно делать все, потому только, что вы горничная.* *(Дуня плачет).* Ну, вот, видите, какой я медведь... Хотел ободрить... утешить... а вы в слезы... *Услужил!.. Согнал, значит, муху. Перестаньте. Право, я себе никогда не прощу, этого... Довольно, Авдотья. Вы сделаете то, что больше не скажу с вами ни одного слова. Дуня! Дуняша!*

Далее без изменений

Явление IV	Явление IV
<p><i>Сомова. (Одна). Боже, мой неужели обиделся? Ведь, я сказала правду. «Правду»! Разве, это правда? Он так внимателен, добр. Быть может, хотел сказать больше чем я ожидала... а я! Барин»! Умно, нечего сказать. Дура! Нет, довольно ломать комедию. Я ему открою все... Скажу, кто я такая... Тогда он не будет чуждаться меня, оценит мое чувство. Быть может полюбит... Господи! Зачем я с ним встретила... Не знала его... Не думала о нем... а теперь?! Я чувствую, как он мне дорог... За что? Как?.. Не понимаю. Ничего не понимаю. (Задумывается). Ха-ха-ха! К Неве потянуло... умереть...</i></p>	<p><i>Дуня. (Одна). Неужели он обиделся? Умно, нечего сказать: «Барин»! Нет! Довольно ломать комедию. Я ему открою все... Быть может он оценит мое чувство... Господи, зачем я с ним встретила? Не знала его – не думала о нем... а теперь?! Ничего не понимаю... (Задумывается). Ха-ха-ха! К Неве потянуло... умереть...</i></p>
Явление V	Явление V
стр. 407 – без изменений.	стр. 229 – без изменений.
стр. 409	стр. 231
<i>Сомова. Если все будем умные, то самовары некому будет ставить.</i>	<i>Дуня. Коли все будут умны, то и сапог некому будет чистить.</i>
Далее без изменений	Далее без изменений

<p>Явление VI стр. 411 <i>Те же и Мазиллов.</i></p>	<p>Явление VI стр. 232 <i>Те же и Мазиллов</i> (во время чтения показывается в дверях)</p>
<p><i>Мазиллов. (Заканчивая рифму) Но все, ж она не для тебя! Ха-ха!</i></p>	<p><i>Мазиллов. (Заканчивает стих). Но ты цветешь не для меня... Ха-ха-ха!</i></p>
<p>стр. 412</p>	<p>стр. 233</p>
<p><i>Мазиллов.</i> Ну какая она вам муза? Опомнитесь, баян вы сладкострунный. Она, поди, даже и не понимает этого слова. Не так ли, <i>Анюта</i>, что это за птица муза? Ха-ха.</p>	<p><i>Мазиллов. Ха-ха-ха!</i> Ну какая она вам муза? Опомнитесь, баян вы сладкострунный. Она, поди, даже и не понимает этого слова. Не так ли, <i>Дуняшка</i>? <i>Знаешь ли ты</i>, что это за птица муза? Ха-ха-ха.</p>
<p><i>Перышкин.</i> Глупо, очень глупо.</p>	
<p><i>Мазиллов.</i> Виноват, мусье Перышкин, я забыл, как начинаются ваши стихи. Прodeкламируйте их еще раз... О, ты, которая чиста, так что ли, ха-ха!..</p>	
<p><i>Перышкин. (Тихо).</i> Профан! Невежа. <i>Малляр!.. (Громко).</i> Анна! Поставь самовар!..</p>	<p><i>Перышкин.</i> Глупо, очень глупо. <i>Дуня, поставь самовар.</i></p>
<p><i>Мазиллов.</i> Что-о?! Самовар?! Ха-ха-ха!</p>	<p><i>Мазиллов.</i> Что?! Самовар?! Ха-ха-ха!</p>
<p><i>Перышкин.</i> Ну да... самовар.</p>	<p><i>Перышкин.</i> Ну да – самовар.</p>

<i>Мазиллов.</i> Полно дорогой сосед. Ведь у вас <i>(поет)</i> ... «Нет, ни сахару, ни чаю...». <i>Ха-ха!</i>	<i>Мазиллов.</i> Полно дорогой сосед. Ведь у вас <i>(поет)</i> ... «Нет, ни сахару, ни чаю...»
<i>Перышкин.</i> Не беспокойтесь, у вас не попрошу.	<i>Перышкин.</i> Не беспокойтесь, у вас не попрошу.
Далее без изменений	Далее без изменений
Явление VII стр. 416 <i>Мазиллов, Сомова и Анна Ивановна.</i>	Явление VII стр. 236 <i>Дуня, Мазиллов и Евдокия Ивановна.</i>
Без изменений	Без изменений
Явление VIII стр. 417 <i>Анна Ивановна и Сомова.</i>	Явление VIII стр. 237 <i>Евдокия Ивановна и Дуня.</i>
<i>Анна Ивановна.</i> Что же это такое?! <i>(Вдогонку Мазиллову).</i> Как ты смеешь, нестриженная грива? Кто тебе позволил? <i>Не-ет, так нельзя. Этак честным людям... жить невозможно. Грабеж денной, самоуправство! Разве это жильцы? Фу, не могу... даже дух захватило. (Садиться и отмахивается платком). Несчастливая шкура! Лохматый.</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Да что же это такое?! <i>(Вслед).</i> Да как ты смеешь, нестриженная грива? Кто тебе позволил? И это жильцы? Это халдеи какие-то, а не жильцы.

<p>Явление IX стр. 417</p>	<p>Явление IX стр. 237</p>
<p>Явление X стр. 419 Без изменений</p>	<p>Явление X стр. 238 Без изменений</p>
<p>Явление XI стр. 419 <i>Анна Ивановна и Сомова.</i></p>	<p>Явление XI стр. 239 <i>Евдокия Ивановна и Дуня.</i></p>
<p><i>Анна Ивановна. И это жильцы? Господи, Боже мой! И это жильцы!.. (Сомовой). А ты чего скалишься? Местом не дорожишь? (За сценой слышны отрывочные звуки фагота. Сомова не может удержаться от смеха). Кому я говорю?! И ты с ними заодно... Шутить задумали со мной, над старостью смеяться...</i></p>	<p><i>Евдокия Ивановна. Нет, это невозможно. Этак с ума можно сойти... (За сценой слышны отрывочные звуки корнета. Дуня хохочет).</i> А ты чего скалишься? Местом не дорожишь? Кому я говорю? И ты с ними заодно: шутки шутить задумали со мной.</p>
<p>Далее без изменений</p>	<p>Далее без изменений</p>
<p>Явление XII стр. 420 <i>Те же и Трубадуров (не видит Анну Ивановну, подходит к Сомовой и извлекает шесть отрывочных нот).</i></p>	<p>Явление XII стр. 240 <i>Те же и Трубадуров (не замечает Евдокию Ивановну, подходит к Дуне Сомовой и извлекает шесть отрывочных звуков).</i></p>

<i>Трубадуров. (Сомовой). Как это перевести?</i>	<i>Трубадуров. Как это перевести?</i>
<i>(Сомова смеется).</i>	<i>Дуня. (Смеется).</i>
<i>Анна Ивановна. (Тихо). Господи! Да что же это такое?</i>	<i>Евдокия Ивановна. (Про себя). Что же это такое?</i>
<i>Трубадуров. Забыла? Ну?! (Трубит так же).</i>	<i>Трубадуров. (Дуне). Отвечай. (Дуня хохочет). Забыла? Ну... (Трубит).</i>
<i>Анна Ивановна. (Так же). Милостивый Боже! Чем я провинилась?</i>	<i>Евдокия Ивановна. (Про себя). Милостивый Боже! Чем я провинилась?</i>
Далее без изменений	Далее без изменений
стр. 422	стр. 241
<i>Анна Ивановна. Милостивый государь!</i>	<i>Евдокия Ивановна. Милостивый государь!</i>
<i>Трубадуров. Ха-ха-ха! Вы чудесная хозяйка, ей-Богу! У вас живет как в раю. Муж – он весельчак, вы – олицетворенная добродетель, жильцы – артисты на подбор, горничная – один восторг. Я никогда не уйду.</i>	<i>Трубадуров. Что прикажете, миа Кариссима?</i>
	<i>Евдокия Ивановна. Вы забываете, что перед вами благородная дама.</i>
	<i>Трубадуров. Ха-ха! А вы чудесная хозяйка! У вас живет как в раю. Я никогда не уйду.</i>
<i>Анна Ивановна. Что? Вы никогда не уйдете?</i>	<i>Евдокия Ивановна. Что?</i>
<i>Трубадуров. Помилуйте! Я к вам так привык.</i>	
<i>Анна Ивановна. И вы никогда не уйдете?</i>	
<i>Трубадуров. Клянусь, я не лъщу – вы мне очень нравитесь.</i>	<i>Трубадуров. Клянусь, вы мне очень нравитесь.</i>

<i>Анна Ивановна. Но вы-то, вы? Сами-то вы кому нравитесь?</i>	
<i>Трубадуров. Пардон. Вы ревнуете?</i>	
<i>Анна Ивановна. Что-о? Ревную? Как вы смеете?! Я 31-ый год замужем.</i>	
<i>Трубадуров. Долго, очень долго...</i>	
<i>Анна Ивановна. Вы смеете оскорблять честную женщину?</i>	
<i>Трубадуров. Оскорблять... я? Не понимаю.</i>	
<i>Анна Ивановна. Да, вы, вы! Вы нахал, милостивый государь. Мужик.</i>	<i>Евдокия Ивановна. Вы нахал, милостивый государь.</i>
<i>Трубадуров. Фи! Анна Ивановна – мужик, нахал, – это очень грубо.</i>	<i>Трубадуров. Фи, Евдокия Ивановна. Это очень грубо, грубо, очень грубо.</i>
<i>Анна Ивановна. Да-с, – мужик! Шарманщик!</i>	
<i>Трубадуров. Грубо, очень грубо.</i>	
<i>Анна Ивановна. Не платите за квартиру... С утра до ночи гудите на вашей отвратительной дудке, выживаете жильцов...</i>	<i>Евдокия Ивановна. Не платите за квартиру, выживаете жильцов...</i>
<i>Трубадуров. Не беспокойтесь – они не уйдут...</i>	<i>Трубадуров. Не беспокойтесь – они не уйдут...</i>
<i>Анна Ивановна. Тираните прислугу – оскорбляете благородную даму...</i>	<i>Евдокия Ивановна. Тираните прислугу, оскорбляете благородную даму.</i>

<i>Трубадуров.</i> Пардон, миль пардон! <i>Тысячу извинений...</i> Я прошу извинения.	<i>Трубадуров.</i> Пардон, миль пардон! Я прошу извинения.
<i>Анна Ивановна.</i> Я вас не прощу, милостивый государь.	<i>Евдокия Ивановна.</i> Я вас не прощу.
<i>Трубадуров.</i> (<i>Садится</i>). Это не великодушно.	<i>Трубадуров.</i> Это не великодушно. (<i>Садится</i>).
<i>Анна Ивановна.</i> Я вам докажу, кто я такая... <i>Вы у меня посидите в тюрьме...</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Я вам докажу... Вы узнаете, с кем имеете дело... Вы...
<i>Трубадуров</i> (<i>играет на фаготе</i>).	<i>Трубадуров.</i> <i>Говорите, говорите, я вас слушаю.</i> (<i>Трубит</i>).
<i>Анна Ивановна.</i> У меня есть муж. Он сумеет объяснить с вами, а я стыжусь разговаривать с таким шарманщиком. (<i>Уходит</i>). <i>Вы узнаете, с кем имеете дело... Вы...</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> У меня есть муж... Он объяснить с вами, а я стыжусь разговаривать с таким, нахалом. (<i>Уходит</i>).
Явление XIII Без изменений	Явление XIII Без изменений
Явление XIV стр. 425 <i>В дверях показываются Анна Ивановна и Светлов.</i>	Явление XIV стр. 242

Явление XV стр. 425	Явление XV стр. 245 <i>Те же, Евдокия Ивановна и Светлов (в дверях).</i>
<i>Анна Ивановна.</i> И это муж? Это защитник семейных прав и супружеской чести? (<i>Громко</i>). Андрей Михайлович!	<i>Евдокия Ивановна.</i> И это муж? Это защитник супружеской чести? (<i>Громко</i>). Андрей Михайлович! <i>Андрей Михайлович!</i>
<i>Суйков.</i> А?! Аннет-та...	<i>Суйков.</i> А?! Дудуся...
<i>Трубадуров.</i> Ха-ха-ха! Вот вам и опера... За вход ничего не берем. Пожалуйста к нам в другой раз ... <i>Ха-ха!</i> (<i>Уходит</i>).	<i>Трубадуров.</i> Ха-ха-ха! Вот вам и опера. За вход ничего не берем. Пожалуйста к нам в другой раз. (<i>Уходит</i>).
<i>Анна Ивановна.</i> (Мужу). Ко-олпак ты, колпак!	<i>Евдокия Ивановна.</i> Колпак, колпак!
<i>Суйков.</i> Нюточка! Ты напрасно... Он говорит...	<i>Суйков.</i> Дудуся! Ты напрасно... Он...
<i>Анна Ивановна.</i> И слушать не хочу. Туфля старая, подошва! (<i>Уходит</i>).	<i>Евдокия Ивановна.</i> И слушать не хочу. Туфля старая. (<i>Уходит</i>).
<i>Суйков.</i> (<i>Идет за ней</i>). Право, Анечка. Он просит извинения... <i>Говорит что</i> больше не будет, ей-ей, не будет...	<i>Суйков.</i> (<i>Идет за ней</i>). Право, Дудушечка... Он просит извинения... <i>клянется...</i> больше не будет. (<i>Уходит</i>).
<i>Светлов (тихо приближается к Сомовой).</i> Аня, Вы плачете... о чем?	<i>Светлов (приближается к Дуне).</i> Дуня!.. Вы плачете... О чем?

<i>Сомова (с рыданием бросается ему на шею). Коля, милый!</i>	<i>Дуня. (Падает к нему на грудь и рыдает). Коля... Милый!..</i>
ЗАНАВЕС	ЗАНАВЕС
ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ	ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ
<i>Комната 2-го действия.</i>	<i>Комната 2-го действия.</i>
Явление I	Явление I
Без изменений	Без изменений
Явление II стр. 432	Явление II стр. 250
<i>Марья Павловна. Фу! Просто задыхаюсь... Не могу отдышаться... Идешь, идешь... И это все через тебя... Не дал города посмотреть. По Невскому только раз проехались... «Пойдем, да пойдем»... И завел бог знает куда. Лестница грязная... Вонь, чад кухонный...</i>	<i>Марья Павловна. Фу! Просто задыхаюсь...</i>
	<i>Сомов. Да, высоко. Под самую крышу забрались.</i>
	<i>Петр. Никак нет-с, ваше степенство, под крышей у нас значатся квартиры 7-го этажа.</i>
	<i>Марья Павловна. До сих пор не могу отдышаться... Бог знает куда завел... Лестница грязная... кухонный чад, вонь...</i>
Далее без изменений	Далее без изменений

195

Явление III стр. 435	Явление III стр. 252
стр. 435	стр. 252
<i>Марья Павловна.</i> Я тебе говорю – не принято. К тому же она девушка образованная. Гимназию закончила, а теперь на курсах... студентка.	<i>Марья Павловна.</i> Я тебе говорю – не принято. Притом она девушка взрослая, да еще студентка.
<i>Иван Кузьмич.</i> И до этого мне нет дела. Если она образованная, то должна понимать, что из отцовского дома ей бежать не следует. А если их этому учит гимназия, то я плевать хочу на такую гимназию и на всю их науку.	<i>Сомов.</i> И до этого мне нет дела.
Далее без изменений	Далее без изменений
Явление IV стр. 437	Явление IV стр. 254
<i>Марья Павловна.</i> Да, да, ведь она дома.	<i>Марья Павловна.</i> Да, да, ведь она дома.
<i>Суйков.</i> Как же-с, дома, но извиняется...	<i>Суйков.</i> Как же-с, дома, но извиняется.
<i>Марья Павловна.</i> Как извиняется?	

Иван Кузьмич. У вас, как я вижу, в столице все помешаны на извинениях... Чего «извиняется»? Пусть выйдет, а потом и извиняется, сколько ее душе угодно.

Суйков. В том-то и дело, что не может, и потому извиняется...

Иван Кузьмич. (Тихо). Ах, анафема, дворник, проболтался.

Далее в рукописи отсутствуют
4 страницы: конец IV явления, V явление
целиком и начало VI явления.

Явление V

Отсутствует.

Явление VI

Начало отсутствует.
стр. 437

Анна Ивановна. А вот посмотрим...
Дворник! Дворник! (Убегает).

Суйков. (Мазилу). Ради Бога, позовите сюда Перышкина и Трубадурова.

Сомов. У вас, я вижу, в столице все помешаны на извинениях... Чего извиняться? Пусть выйдет, а потом и извиняется сколько ее душе угодно.

Суйков. В том-то и дело, что не может, и потому извиняется...

Марья Павловна. Странно!

Сомов. Почему это она «не может»? Экая птица, подумаешь. Ведь сказано, что хотят ее видеть.

Суйков. Да-с, дворник доложил... Но она не может принять вас, извиняется.

Явление V стр. 256

Те же и Евдокия Ивановна.

Явление VI

стр. 257

Те же и Мазилу.

Евдокия Ивановна. А вот посмотрим...
Дворник! Дворник! (Убегает).

Суйков. (Мазилу). Сделайте милость, позовите сюда Перышкина и Трубадурова...
Лучше, чем больше нас, тем лучше...

<i>Мазиллов. Для чего?</i>	<i>Мазиллов. Ха-ха-ха!</i>
<i>Суйков. Лучше, знаете... Чем больше нас будет, тем лучше...</i>	
стр. 438	стр. 259
<i>Мазиллов. Что вы, Андрей Михайлович, вы шутите?</i>	<i>Суйков. Вам смешно... Смотрите каким он зверем смотрит... Нет, голубчик, вы их позовите.</i>
<i>Суйков. Ах, Господи! До шуток ли тут... Видите, каким он зверем смотрит... Нет, вы зовите их; непременно зовите.</i>	<i>Мазиллов (тихо). Чудесная мысль. Скажу Перышкину, что приехал содержатель частного театра за его комедией.</i>
<i>Мазиллов. Хорошо. (Тихо). Чудесная мысль! Надо сказать Перышкину, сто содержатель частного театра приехал просить его производство.</i>	
<i>Суйков. Чего вы медлите?</i>	<i>Суйков. Чего вы медлите?</i>
<i>Мазиллов: Иду, иду. (Уходит).</i>	<i>Мазиллов. Иду, иду. (Уходит).</i>
<i>Суйков. У-у, медведь! И глаза-то у него не человеческие. (Громко). Нюта! Нюточка! Куда же ты ушла?.. Нюта... (Боязливо оглядываясь, уходит).</i>	<i>Суйков.(Пятится). У-у, медведь... И глаза-то у него не человеческие. Дудуся! Дуня! (Уходит).</i>

Явление VII стр. 438 Иван Кузьмич и Марья Павловна.	Явление VII стр. 259 Сомов и Марья Павловна.
Марья Павловна. Уйдем лучше, Иван Кузьмич, право, выйдет скандал.	Марья Павловна. Уйдем лучше, Иван Кузьмич, право, выйдет скандал.
Иван Кузьмич. А черт их бери с их скандалом! Мне дочь мою пусть покажут, иначе не уйду... Догадалась, должно быть. Подсмотрела и тягу! Нет, врешь! Я дождусь тебя. Ужо попадешься мне в руки. Трое суток буду сидеть, а дождусь.	Сомов. Ни за что! Трое суток буду сидеть.
Марья Павловна. Ну ты сиди, Ванечка, а меня уж отпусти, я пойду...	Марья Павловна. Ну ты сиди, Ванечка, а меня уж отпусти, я пойду...
Иван Кузьмич. Марья!	Сомов. Марья!
Марья Павловна. Ах, Боже мой! Ведь это, наконец, скучно.	Марья Павловна. Может быть ее на самом деле нет...
	Сомов. Здесь, я знаю, что здесь. (Достает письмо). Читай.
	Марья Павловна. Читала, сто раз читала.
Иван Кузьмич. Сиди говорю.	Сомов. А если читала, так и сиди.
Марья Павловна. Надоело мне сидеть, Иван Кузьмич!	Марья Павловна. Надоело мне сидеть, Иван Кузьмич!

199

<i>Иван Кузьмич.</i> Марья!	<i>Сомов.</i> Марья!
<i>Марья Павловна.</i> Тиран! (<i>Садится</i>).	<i>Марья Павловна.</i> Тиран! (<i>Садится</i>).
Явление VIII	Явление VIII
Без изменений	Без изменений
Явление IX стр. 441 <i>Те же, Суйкова и дворник (выходят из одних дверей).</i> <i>Мазиллов и Трубадууров (с фаготом- из других).</i>	Явление IX стр. 261 <i>Те же, Евдокия Ивановна, Суйков и Петр входят со стороны кухни.</i> <i>Мазиллов и Трубадууров с корнетом из средних дверей. Вся сцена до последнего явления идет очень быстро.</i>
<i>Трубадууров.</i> Ха-ха-ха-ха! Ну-ка, где он, где?	<i>Трубадууров.</i> Ха-ха-ха! Ну-ка, где он, где?
<i>Анна Ивановна.</i> Не уйдете, и теперь не уйдете?	<i>Евдокия Ивановна.</i> Не уйдете, и теперь не уйдете?
<i>Суйков.</i> Няточка, ты близко не подходи.	
<i>Перышкин.</i> Послушайте, <i>господин Мазиллов</i> , вы меня, кажется, подвели...	<i>Перышкин.</i> Послушайте, <i>сосед</i> , вы меня, кажется, подвели?..
<i>Мазиллов.</i> Ха-ха! Не берет вашу комедию?	<i>Мазиллов.</i> Ха-ха! Не берет вашу комедию?
<i>Трубадууров.</i> Приступай, братцы! Бери его! Ха-ха-ха!	<i>Трубадууров.</i> Приступай, братцы! Бери его! Ха-ха-ха!
<i>Анна Ивановна.</i> Не уйдете я вас спрашиваю?	<i>Евдокия Ивановна.</i> Не уйдете я вас спрашиваю?

<i>Марья Павловна.</i> Иван Кузьмич, ради Христа, уйдем.	<i>Марья Павловна. (Боязливо).</i> Иван Кузьмич...
<i>Иван Кузьмич.</i> Марья! Стр.442	<i>Сомов. (Строго).</i> Марья!
<i>Марья Павловна.</i> Я не могу... умру.	<i>Марья Павловна.</i> Я не могу, умру.
<i>Иван Кузьмич.</i> Умирай, а сиди.	<i>Сомов.</i> Умирай, а сиди.
<i>Суйков.</i> Не подходи ты, Нюточка, так близко.	
<i>Иван Кузьмич.</i> Ну?! Чего же вы стали... Берите! Пришли, так берите.	<i>Сомов.</i> Чего же вы стали? Берите! Пришли, так берите.
<i>Трубадуров.</i> В самом деле, ребята... Приступай... (<i>Играет галоп</i>).	<i>Трубадуров.</i> Ха-ха! Приступай, ребята! (<i>Играет галоп</i>).
<i>Анна Ивановна.</i> Не хотите уходить? <i>Петр!</i> Иван! <i>Бери его...</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Не хотите? Не хотите?
<i>Суйков.</i> Нюточка. Не подходи близко.	<i>Суйков.</i> Душечка, не подходи близко.
Явление X <i>Те же и Светлов (в дверях).</i>	Явление X <i>Те же и Светлов.</i>
<i>Светлов.</i> Батюшки! Взятие Карфагена... <i>Анна Ивановна!</i> Андрей Михайлович! <i>Что с вами, господа?! Что случилось?!</i>	<i>Светлов (в дверях).</i> <i>Что это?</i> Взятие Карфагена? <i>Евдокия Ивановна!</i> Андрей Михайлович! <i>Что это такое? Господа! Что случилось? (Его замечают, спешат ему навстречу и говорят наперерыв).</i>

Суйков. Голубчик, Николай Васильевич! (Все спешат к нему).

Анна Ивановна. Милый Николай Васильевич! Разберите нас.

Суйков. Да, да, Ниолушка, ничего не можем поделать.

Перышкин. Странное происшествие... необыкновенный субъект...

Трубадуров. Ардаган берем...

Светлов. Ничего не понимаю.

Анна Ивановна. Не мешайте, господа. Я объясню все, как было.

Суйков. Нет, Нюточка, позволь, я знаю, как началось...

Анна Ивановна. (Отстраняет мужа). Андрей Михайлович!

Перышкин. Представьте мусье Мазиллов приходит ко мне...

Анна Ивановна. Перышкин! Я вас прошу — не мешайте!

Суйков. Николай Васильевич!..

Евдокия Ивановна. Милый Николай Васильевич, разберите нас.

Перышкин. Странное происшествие, необыкновенный субъект...

Трубадуров. Медведя травим! Ха-ха-ха!

Мазиллов. Патрон Перышкина! Ха-ха!

Светлов. Ничего не понимаю.

Перышкин. Представьте, Мазиллов приходит...

Евдокия Ивановна. Перышкин! Я вас прошу, не мешайте.

<i>Трубадуров.</i> Ну, ребята, приступай опять. <i>(Играет. Все зажимают уши).</i>	<i>Трубадуров.</i> Ну, ребята, приступай! <i>(Трубит).</i>
<i>Анна Ивановна.</i> Тише! <i>Не мешайте!</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Тише, <i>Трубадуров!</i>
<i>Светлов.</i> Пощадите, <i>господин Трубадуров!</i> <i>Трубадуров!</i>	<i>Светлов.</i> Пощадите, <i>Трубадуров! Трубадуров!</i>
<i>Трубадуров.</i> А? Что?... <i>Больше брать не будем?</i>	<i>Трубадуров.</i> А? Что?... <i>Отступление? Не будем его брать?</i>
<i>Светлов.</i> Кого вы берете, кого?	<i>Светлов.</i> Кого, кого вы берете?
<i>Суйков.</i> Медведя, <i>Николушка</i> , медведя, голубчик. Вот сидит... вишь – лапы расправил.	<i>Суйков.</i> Медведя, голубчик, медведя. Вишь сидит, лапы расправил.
<i>Светлов.</i> Бог с вами. <i>Какого медведя? За что? Что он вам сделал?</i>	<i>Светлов.</i> Бог с вами!.. <i>Что он вам сделал?</i>
<i>Анна Ивановна.</i> Помилуйте, Николай Васильевич, <i>явился откуда-то. Кто он, что он... никто не знает... Говорит, что хочет меня видеть... Я лежала больная. Выходит к нему Андрей Михайлович... а он ему грубить... ругается...</i>	<i>Евдокия Ивановна.</i> Помилуйте, Николай Васильевич, <i>является откуда-то. Кто он, никто не знает... Ищет какую-то курсистку... Говорим, не знаем, не верит. Прячете, говорит, и не уйду, говорит, пока она не покажется...</i>
<i>Суйков.</i> Шутом назвал, <i>скоморохом, да!</i>	

202

<p>Анна Ивановна. Как же, ищет какую-то курсистку... Говорим, у нас такой нет, – не верит... Прячете, говорит, она здесь, говорит, и не уйду, говорит, пока она не покажется.</p>	
<p>Светлов. Так, так, так... Позвольте, я сейчас. <i>(Ивану Кузьмичу)</i>. Могу я узнать имя курсистки? <i>(Иван Кузьмич отворачивается)</i>. Анна Ивановна, да?</p>	<p>Светлов. Так, так, так... понимаю... Позвольте, я сейчас. <i>(Подходит к Сомову)</i>. Могу я узнать имя курсистки? <i>(Сомов отворачивается)</i>. Евдокия Ивановна Сомова, да?</p>
<p>Иван Кузьмич. Да, да, да!</p>	<p>Сомов. Да, да, да! <i>Евдокия Ивановна, дочь моя, черт вас возьми, да!</i></p>
<p>Светлов. А! Так вы отец Анны Ивановны?</p>	<p>Светлов. Так вы отец Евдокии Ивановны?</p>
<p>Иван Кузьмич. Чего вы пристали? <i>Если б не отец, так я бы разве того...</i> Понятно! <i>Чего толковать-то.</i></p>	<p>Сомов. Чего вы пристали? Коли бы не отец, так я бы разве того... Понятно, <i>отец.</i></p>
<p>Светлов. Очень приятно...</p>	<p>Светлов. Очень приятно, <i>очень рад вас видеть...</i></p>
	<p>Сомов. Так вы ее знаете?</p>
	<p>Светлов. Знаю, как же, мы с нею приятели... Позвольте познакомиться... Светлов Николай Васильевич, учитель.</p>
<p>Иван Кузьмич. Да вы мне скажите – имею я право видеть ее или нет?</p>	<p>Сомов. Очень рад. <i>(Жмет ему руку)</i>. Но вы скажите мне, имею я право ее видеть или нет?</p>

704

Светлов. Конечно, конечно...	Светлов. Конечно, конечно. Но она здесь не живет теперь... Она перешла на другую квартиру... Я доведу вас к ней...
Иван Кузьмич. Чего ж она не выходит?	
Светлов. Здесь ее нет...	
Иван Кузьмич. Что вы мне басни рассказываете! У меня есть справка адресного стола.	
Светлов. Эта справка не верна. Ее не успели записать на новой квартире. Но вы не беспокойтесь. Я доведу вас к ней.	
Иван Кузьмич. Слава тебе Господи! Так вы знаете...	
Светлов. Как же. Мы с нею приятели. Позвольте познакомиться. Я Светлов, Николай Васильевич. Кандидат университета. Учитель гимназии.	
Иван Кузьмич. <i>(Жмет руку)</i> . Очень рад.	
Марья Павловна. Как я вам благодарна. Вы избавили нас от скандала.	Марья Павловна. <i>(Дает ему руку)</i> . Как я вам благодарна...
Иван Кузьмич. Это еще неизвестно. Может быть и он на их стороне.	

Светлов. Помилуйте. Вы на них напрасно сердитесь. Они не знают. Вы не поняли друг друга.	
Иван Кузьмич. Ну, ну, ладно... только ведите нас скорей.	
Марья Павловна. Да, да, будьте до конца любезны.	
Анна Ивановна. (Светлову). О ком вы говорите?	
Суйков. (Ему же). Кого они ищут?	
Светлов. Вы ее не знаете. После объясню.	
Иван Кузьмич. Идем, идемте, господин кандидат.	Сомов. Так идем же, идем, господин учитель.
Светлов. Нет-с, позвольте. Вы дайте слово, что простите ее, не будете бранить.	Светлов. Нет, позвольте!.. Дайте слово, что вы ее простите, иначе не поведу.
Иван Кузьмич. Ну, это дело мое.	
Светлов. А, ваше, так я вас не поведу. Даете?	
Марья Павловна. Даем, конечно, даем. Честное слово...	Марья Павловна. Даем, даем. Честное слово.
Иван Кузьмич. Марья!.. На что вам это слово? Вам-то что?!	Сомов. Марья! (Светлову). Вам-то что?

<i>Светлов. Нужно. Мне это очень нужно.</i>	<i>Светлов. Это уж мое дело, даете?</i>
<i>Иван Кузьмич. Ну, черт с вами!</i>	<i>Сомов. Ну, черт с вами!</i>
<i>Светлов. Руку! (Жмет руку). Господа, будьте свидетелями.</i>	
<i>Иван Кузьмич. Ну, ладно, ладно. Идем...</i>	
<i>Светлов. Виноват, еще несколько слов.</i>	<i>Светлов. (Жмет руку). Теперь еще одно слово...</i>
<i>Иван Кузьмич. Э! Господин кандидат, этак мы до завтра не кончим...</i>	<i>Сомов. Э, господин учитель, этак мы до завтра не кончим...</i>
<i>Светлов. Нет, я в одну минутку. За вашим делом, я забыл свое. (Ко всем). Господа! Поздравьте меня – я скоро женюсь.</i>	<i>Светлов. Нет, я в одну минуту (ко всем). Господа! Поздравьте меня – я скоро женюсь.</i>
<i>Анна Ивановна. Не может быть... Николай Васильевич! Милый!</i>	
<i>Суйков. Николушка. Дорогой мой (обнимает).</i>	<i>Суйков. Николушка. Дорогой мой (обнимает). Поздравляю.</i>
<i>Анна Ивановна. На ком же, на ком, Николай, Николай Васильевич?</i>	<i>Евдокия Ивановна. Милый Николай Васильевич!.. Кто же твоя невеста, мой дорогой?</i>
<i>Суйков. Да, да! На ком, Николушка?</i>	<i>Суйков. Да, да, Николушка, кто твоя невеста?</i>

Светлов. А вот вы сами увидите... Она обещала заехать сюда ровно... (<i>Смотрит на часы</i>) сию минуту она будет здесь, чтобы пригласить вас всех на обручение. (<i>Ивану Кузьмичу</i>). Надеюсь, вы не откажетесь?	Светлов. А вот увидите. Она обещала заехать сюда ровно... (<i>Смотрит на часы</i>) сию минуту она будет здесь, чтобы пригласить вас всех на обручение. (<i>Сомовым</i>). Надеюсь, и вы очастливите?
Иван Кузьмич. Да ладно, ладно! <i>Только пойдете, дочь-то надо</i> повидать сначала.	Марья Павловна. Не знаю, как муж... Сомов. Марья! Благодарим покорно. <i>Нам бы дочь</i> повидать сначала.
Светлов. (<i>Заметив входящую Сомову</i>). А вот и она.	Светлов. Увидите, увидите... (<i>В дверях появляется Дуня</i>). Вот... это не она? (<i>Общее удивление</i>).
Явление XI Те же и Аня Сомова (<i>в изящном платье</i>).	Явление XI Те же и Дуня.
Иван Кузьмич. Анютка?!	Сомов. Дуняшка!?
Марья Павловна. Аня!? (<i>Бежит ей навстречу</i>). Милая!	Марья Павловна. (<i>Бежит навстречу</i>). Дуня! Милая!
Сомова. Отец?! Мама! (<i>обнимаются</i>).	Дуня. Отец!.. Мама!.. (<i>Обнимается с Марьей Павловной</i>).
Светлов. Что, господа, не ожидали?	Светлов. Что, господа, не ожидали?
Перышкин. Муза!? Ах черт возьми.	Перышкин (<i>тихо</i>). Муза! Ах черт возьми!

Трубадуров. Вот тебе флейта!	
Мазиллов. Скандал, совсем скандал!	Мазиллов (тихо). Скандал, совсем скандал.
Суйков. Не может быть... Неужели она?	Суйков (тихо). Не может быть! Неужели она?
Анна Ивановна. Не понимаю, хоть убей, не понимаю.	Евдокия Ивановна (тихо). Не понимаю, хоть убей, не понимаю.
Светлов. (Ивану Кузьмичу). Не забывайте данного слова.	Светлов (Сомову). Не забывайте данного слова. <i>(Подходит к Дуне, берет ее за руки и подводит к отцу).</i> Простите и благословите.
<i>(Подходит к Сомовой, берет ее за руку и подводит к отцу).</i>	Трубадуров (тихо). Вот тебе флейта.
Простите... и благословите. <i>(Становятся на колени).</i>	
Марья Павловна. Ваня! Голубчик, не упрямясья.	Марья Павловна (мужу). Ваня, голубчик, не упрямясья?
Иван Кузьмич. Мария! <i>(Та плачет).</i> Ну, Господь с вами... Хотел было... да нет... застали врасплох... расстроили... Будьте счастливы... <i>(Утирает слезы. Общие поздравления, поцелуи, объятия).</i>	Сомов. Мария! <i>(Та плачет).</i> Ну, Господь с вами... Не хотел было... да нет... застали врасплох. Расстроили... Будьте счастливы. <i>(Утирает слезы, поздравления, объятия и поцелуи).</i>
Петр. Обознался! Эх! <i>(Машет рукой и уходит).</i>	Петр. Обознался <i>(машет рукой).</i> Э-эх!

209

<i>Суйков. Ха-ха-ха!</i> А твоя Анна Ивановна выглядит лучше моей.	<i>Суйков (Светлову).</i> А твоя-то Дуня выглядит лучше моей. <i>Ха-ха!</i>
<i>Анна Ивановна.</i> Бесстыдник! Я 31-й год тебе верная жена.	<i>Евдокия Ивановна.</i> Бесстыдник. Я 31-й год тебе верная жена...
<i>Иван Кузьмич.</i> Ну, а как же курсы-то твои?.. <i>Ведь ты писала, что учишься...</i>	
<i>Суйков.</i> Помилуйте... Какие курсы... <i>Она нас...</i>	
<i>Анна Ивановна. (Зажимает ему рот).</i> Молчи! Не твое дело.	
<i>Сомова. Да, папа... я училась... Пока была на низших женских курсах, а теперь...</i>	<i>Сомова. Я, я... пока...</i>
<i>Светлов. Теперь она блистательно выдержала экзамен в женский университет.</i>	<i>Светлов. Она пока была на низших курсах, а теперь блистательно выдержала экзамен в женский университет.</i>
ЗАНАВЕС	ЗАНАВЕС

Пьеса «КУРСИСТКА»
Комедия-шутка в 4-х действиях
Количество страниц – 90

Действие I	Действие II	Действие III	Действие IV
стр. 359-381	стр. 382-398	стр. 399-426	стр. 427- 448
XX явлений	XV явлений	XV явлений	XI явлений
			<i>В рукописи отсутствуют четыре страницы – конец IV явления, V явление целиком и начало VI явления.</i>

Пьеса «ДУНЯ»
Фантазия в 4-х действиях
Количество страниц – 79

Действие I	Действие II	Действие III	Действие IV
стр. 188-208	стр. 209-221	стр. 222-244	стр. 245-266
XX явлений	XIV явлений	XV явлений	XI явлений

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Материалы отдела рукописных фондов СОИГСИ им.В.И. Абаева

- ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., оп. 1, д. 53, п. 3, л. 17.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 44, л. 10.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 41, д. 239, л. 1.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп.1, д. 298, п. 41, л. 3.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 39, д. 183, л. 47.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 65, д. 254, л. 9.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 65, д. 254, л. 3-4
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 40, л. 2.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 11, д. 40, л. 2.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х., оп. 1, п. 41, д. 239, л. 5.
ОРФ СОИГСИ Ф. К. Х. оп. 1, п. 41, д. 239, л. 3.
ОРФ СОИГСИ Ф. К.Х., оп. 1, п. 11, д. 2, л. 1.
ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., оп.1, п. 2, д.24.
ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., №308, п. 32 (ф.).
ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., оп. 1, п.2 д. 18.
ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., оп. 1, п. 2 д. 17.
ОРФ СОИГСИ Ф.К.Х., оп. 1, п. 2, д. 16.

1. *Хетагуров К.* Собр.соч. в 5-ти томах / Под ред. Ш.Ф.Джикаева. – Владикавказ, 1999-2001.
2. *Абаев В.И.* Избранные труды. Религия, фольклор, литература. – Владикавказ: Ир, 1990.
3. *Айларова С.А.* Обновляющийся Северный Кавказ: общественно-политическая мысль 60-90-х гг. XIX в. – Владикавказ, 2002.
4. *Акоев Я.* «Дуня». В постановке Орджоникидзевского русского драматического театра // Аригон большевик. – 12 октября, 1939.
5. *Алборов Ф.Ш.* Коста Хетагуров и осетинская профессиональная музыка // Венок бессмертия. Сост.

- Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.
6. *Апресян Г.* «Дуня» Коста Хетагурова. К постановке в русском драматическом театре г. Орджоникидзе // Соц. Осетия. – 21 июня, 1939.
 7. *Апресян Г.* Драматургия Коста (К 100-летию со дня рождения) // Соц. Осетия. – 7 окт, 1959.
 8. *Аристотель.* Поэтика.- М.: Гослитиздат, 1957.
 9. *Асмус В.* Вопрос теории и истории эстетики. / Сборник статей. – М.: Искусство, 1968.
 10. *Балашов П.* Художественный мир Бернарда Шоу. – М.: Художественная литература, 1982.
 11. *Барт Р.* С чего начать // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
 12. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
 13. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.
 14. *Бегунов Ю.К.* Проблемы изучения ранней русской драматургии. – Русская литература, 1981.
 15. *Бедоев Ш.Е.* Коста и живопись // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.
 16. *Белинский В.Г.* Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1936.
 17. *Берков В.* Руслан и Людмила М.Глинки. М.-Л.: Госуд. музык.изд., 1949.
 18. *Бициллин П.М.* Трагедия русской культуры. – М.: Русский путь, 2000.
 19. *Блиев М.М., Бзаров Р.С.* Коста Хетагуров – лидер национально-освободительного движения // Блиев М.М., Бзаров Р.С. История Осетии. – Владикавказ: Ир, 2000.
 20. Большой энциклопедический словарь. Музыка. – М.: Большая российская энциклопедия, 1990.
 21. *Борев Ю.* Эстетика. – М.: Политиздат, 1988.

22. *Борев Ю.Б.* Теория литературы // Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003.
23. Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2006.
24. Введение в литературоведение. Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева. М.: Высшая школа, 1997.
25. *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. – М.: Высшая школа, 1982.
26. *Вишневская И.* Аплодисменты в прошлое. А.П.Сумороковиего трагедии. – М.: Изд. Литературного института им. А.М. Горького, 1989.
27. *Вишневская И.Л.* Действующие лица. Заметки о путях драматургии. – М.: Советский писатель, 1989.
28. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Словарь. – М.: Лита, 1998.
29. *Волькештейн В.* Драматургия. – М., 1960.
30. *Вольф А.* Хроника петербургских театров. – Т. I. – СПб., 1877.
31. *Всеволодский В.* История русского театра в двух томах. – Т. I – Л.-М.: Теа-Кино-печать, 1929.
32. *Всеволодский В.* История русского театра в двух томах. – Т. II – Л.-М.: Теа-Кино-печать, 1929.
33. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1965.
34. *Газданова Е.А.* Родом из огненного мира // Мы и вечность. – Владикавказ, 1997.
35. *Герасимов Ю.К., Лотман Л.М., Прийма Ф.Я.* История русской драматургии вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г. – Л.: Наука, 1987.
36. *Герцен А.* Полное собр. соч. – Т. 8. М., 1974.
37. *Гольцмидт Г.* Франц Шуберт. Жизненный путь. – М.: Искусство, 1960.
38. *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в 6 томах. – Т. I.

- М.: Художественная литература, 1991.
39. *Гочев Г.* Жизнь художественного сознания. Очерки об истории образа. – М.: Искусство, 1972.
40. *Гражданская З.Г.* Бернард Шоу. Очерк жизни и творчества. – М.: Просвещение, 1979.
41. *Джусоев Н.Г.* Русские писатели в оценке Коста Хетагурова // Известия ЮОНИИ. Вып. VII. – Сталинир, 1955.
42. *Джусойты Н.* История осетинской литературы. – Т. I. – Тбилиси: Мицниереба, 1980.
43. *Джусойты Н.* Коста Хетагуров. – Сталинир: Гослитиздат Юго-Осетии, 1958.
44. *Джусойты Н.Г.* Коста Хетагуров и мировая литература // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.
45. *Дзантиев А.А.* Коста Хетагуров – художник // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.
46. *Добролюбов Н.А.* Луч света в темном царстве // А.Н.Островский в русской критике: Сб.м.: ГИХЛ, 1983.
47. *Диденко В.Д.* Искусство и философия. – М.: Знание, 1986.
48. *Женнет Ж.* Повествовательный дискурс // Женнет Ж. Фигуры: Вып. 2. – М., 1998.
49. *Журавлева А.И., Некрасов В.Н.* Театр А.Н.Островского. М.: Просвещение, 1986.
50. *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И.* Методы изучения литературы. Системный подход. – М.: Флинта. Наука, 2002.
51. *Зись А.* Виды искусства. – М.: Знание, 1979.
52. *Ильин И.П.* Дискурс // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический

справочник. – М.: Интеграда, 1996.

53. *Ильин И.П.* Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических трудов. – М., 1989.

54. *Исаев М.И.* Роль Коста Хетагурова в становлении осетинского литературного языка // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.

55. История русского искусства. – М.: изд. Акад. худ. СССР, 1961.

56. *История русской литературы XIX века в 3 томах /* Под ред. В.И.Коровина. – Т. I. – М., 2005.

57. *История русской литературы XIX века в 3 томах /* Под ред. В.И.Коровина. – Т. II. – М., 2005.

58. *История русской литературы XIX века в 3 томах /* Под ред. В.И. Коровина. – Т. III. – М., 2005.

59. *Калоев Б.А.* Вторая родина Коста. – Владикавказ: Ир, 1999.

60. *Карасик В.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004.

61. *Карягин А.А.* Драма как эстетическая проблема. – М., 1971.

62. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. – М., 1989.

63. *Катышева Д.* Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. – СПб.: СПбГУп, 2001.

64. *Кауз Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. – Л.: Советский композитор, 1989.

65. *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1961.

66. *Коган М.С., Холостова Т.В.* Культура – философия – искусство. – М.: Знание, 1988.

67. *Комаева Р.З., Тедтоева З.Х.* Слово и образ в драматической поэзии Коста Хетагурова «Чердак» // Венок

- бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ, 2000.
68. *Корзун В.* Коста Хетагуров. М.: Советский писатель, 1957.
69. *Корзун В.Б.* В сокровищницу мировой культуры. (К вопросу о мировом значении творческого наследия К.А.Хетагурова) // Известия СОНИИ. Т.ХХII, вып. II – 1960.
70. *Коста* – в живописи, на сцене, на экране... Сцена из спектакля «Дуня» по пьесе Коста Хетагурова // Молодой коммунист. – 15 октября, 1959.
71. Коста Хетагуров. Сборник памяти великого осетинского поэта /Под редакцией А.А. Фадеева. – М.: Художественная литература, 1941.
72. *Кравченко Г.И.* Коста Хетагуров (Ученые записки). – Орджоникидзе, 1959.
73. *Кравченко Г.И.* Коста Хетагуров. – Орджоникидзе, 1961.
74. *Крауклис Г.* Фортепианные сонаты Шуберта. – М.: Музыка, 1963.
75. *Кривцун О.А.* Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998.
76. *Кронгауз.* Семантика. – М.: ACADEMIA 2005.
77. *Кругель А.Р.* Русские драматурги. М., 1933.
78. *Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург-Омск, 1999.
79. *Кусов Г.* Вокруг Коста. – Орджоникидзе: Ир, 1979.
80. *Кусов Д.И.* Коста и драматургия // Аригон большевик. – 20 ноября, 1939.
81. *Къомайты Риммæ.* Цы амоньыц Хетæгкаты Къостайы пьесæ «Дуняйы» архайджыты нæмттæ æмæ мыггæгтæ // Мах дуг. №2. – 1971.
82. *Лаврентьева И.* Симфонии Шуберта. Путеводитель. – М.: Музыка, 1967.
83. *Литвненко М., Плиева Ж., Русанов И.* Русский те-

- атр в Осетии. – Орджоникидзе: Ир, 1971.
84. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
85. *Лихачев Д.С.* Как оживить литературоведение, сохранить национальное достояние // Вестник Российской Академии наук. 1993 №7.
86. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971.
87. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. – Т. 1. – М.: Искусство, 1994.
88. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. – Т. 2. – М.: Искусство, 1994.
89. *Лосев А.Ф.* Трагическое // Философская энциклопедия. – М., 1971.
90. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996.
91. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в 3-х томах. – Т.1. – Таллин: Александра, 1992.
92. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. – Л.: Просвещение, 1980.
93. *Луначарский А.В.* Полное собр.соч. – Т.1. М., 1965.
94. *Лухманова Н.А.* Черты общественной жизни. – СПб., 1898.
95. *Макаров М.* Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003.
96. *Малинкин А. К.*Хетагуров. Жизнь и деятельность. – Орджоникидзе, 1939.
97. *Мамиев Д.* Коста – драматург // Коммунист. 1949, 15 октября. На осет. яз.
98. *Мамиева И.В.* Кудзаг Дзесов (очерк творчества). – Владикавказ: Ир, 1990.
99. *Маркович В.М.* Вопросы о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Известия Российской академии наук. Серия ли-

тературы и языка. – Т. 52. №3. 1993.

100. *Маркович В.М.* Анализ драматического произведения. – Л., 1988.

101. *Музыкальная энциклопедия* / Под ред. Келдыша Ю.В. – М.: Советская энциклопедия, 1981.

102. *Набоков В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. – М.: Наука, 1976.

103. *Неупокоева И.Г.* Об основных принципах сравнительного изучения всемирной литературы // История всемирной литературы. – М.: Наука, 1976.

104. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб.: Художественная литература, 1993.

105. *Образцова А.Г.* Б.Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков. – М.: Наука, 1992.

106. *Образцова А.Г.* Драматургический метод Б.Шоу. – М.: Наука, 1965.

107. *Овсянников М.Ф.* История эстетической мысли. – М.: Высшая школа, 1984.

108. *Омулевский И.В.* Шаг за шагом. – М.: Художественная литература, 1957.

109. *Петров П.* «Дуня». О постановке Дзауджикауского русского драматического театра // Соц. Осетия. – 12 апреля, 1946.

110. *Петров С.М.* «Гореотума» комедия А.С.Грибоедова. – М.: Просвещение, 1981.

111. *Петровская В.И.* Александр Николаевич Островский. – М., 1956.

112. *Пигарев К.В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX в.). Очерки. – М.: Наука, 1966.

113. *Писемский А.Ф.* Собр.соч. в 9-ти томах. – Т.6. – М.: Правда, 1959.

114. *Писрон Х.* Бернард Шоу. – М.: Искусство, 1972.

115. *Плиев Г.Д.* «Дуня» [Пьеса К.Хетагурова в постановке драмтеатра г.Орджоникидзе]. «Растдзинад», 10 июля, 1939.
116. *Потебня А.А.* Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999.
117. Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. Мейлах М.Б., Сарабьянова Д.В. – М., 2000.
118. Проблемы взаимосвязей литератур / Межвузовский сборник статей. – Орджоникидзе, 1977.
119. *Прудоминский В.* Ярошенко. Серия «жизнь в искусстве». – М.: Искусство, 1979.
120. *Ревякин А.И.* Искусство драматургии А.Н. Островского. – М.: Просвещение, 1974.
121. *Розанов В.В.* Религия и культура. – Т.1. – М.: Правда, 1990.
122. *Ромм А.С.* Б.Шоу. – М.: Искусство, 1965.
123. *Ростовцева М.* «Реквием» А.Ахматовой // Между словом и молчанием: о современной поэзии. – М.: Современник, 1989.
124. *Салагаева З.М., Круглеевская В.В., Тахо-Годи М.А., Штивельман М.С.* Поэтика театра. – Орджоникидзе, 1982.
125. *Салагаева З.М.* Осетинская проза конца XVIII–XIX в. // Проблемы взаимосвязей литератур. – Орджоникидзе, 1977.
126. *Салагаева З.М.* Коста Хетагуров – литературный критик // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ 2000.
127. *Салагаева З.М.* Коста Хетагуров и осетинское народное творчество. – Орджоникидзе, 1959.
128. *Секлюцкий В.* Н.А. Ярошенко. – Ставрополь, 1963.
129. *Семенов А.Н., Семенова В.В.* Теория литературы:

Вопросы и задания. М.: Классик Стиль, 2003.

130. Семенов А.П. Избранное. Статьи об осетинской литературе. – Орджоникидзе, 1964.

131. Семенов А.П. К.Л.Хетагуров и русский язык / Ученые записи Северо-Осетинского педагогического института им.К.Л.Хетагурова. – Орджоникидзе, 1959. // В кн.: Семенов А.П. Избранное. – Орджоникидзе, 1964.

132. Семенов А.П. К.Л.Хетагуров об основателе русского театра Ф.Г.Волкове // Проблемы взаимодействия литератур (Межвузовский сборник статей). – Орджоникидзе, 1977.

133. Семенов А.П. Коста – драматург / В кн.: Коста Хетагуров. Сборник памяти великого осетинского поэта. – М., 1941.

134. Синцов Е.В. Рождение художественной целостности. – Казань, 1995.

135. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2000.

136. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – СПб., 1995.

137. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах. – Т. 1. – М., 1954.

138. Тахо-Годи А.А. Классическое и эллинистическое представление красоты в действительности и искусстве // Эстетика и искусство. – М., 1966.

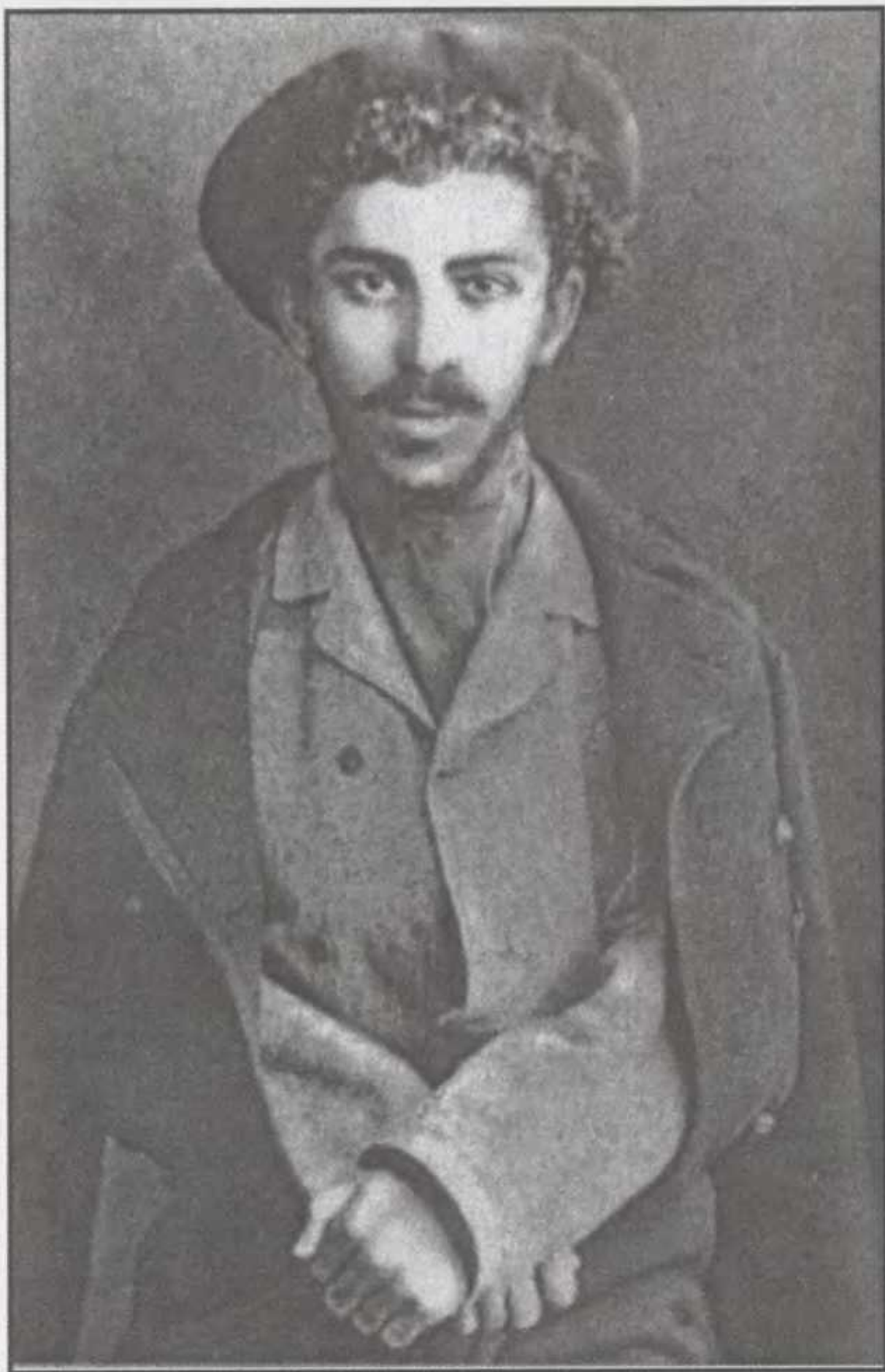
139. Теория литературы в двух томах / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004.

140. Теория литературы. Роды и жанры. – Т.III. – М. ИМЛИ РАН, 2003.

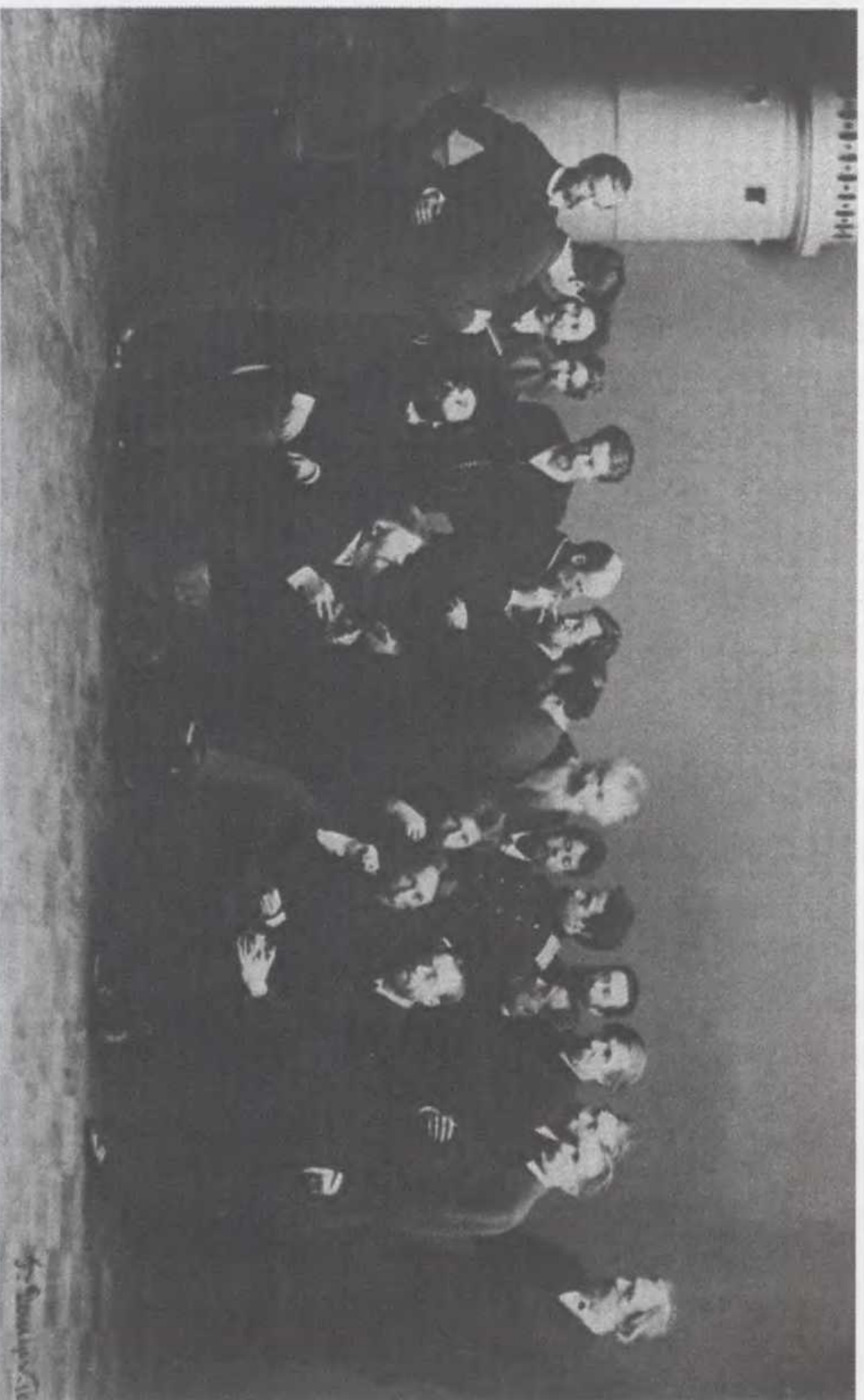
141. Тимофеев А.И. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.

142. *Тифомеев А.И.* Основы теории литературы / Уч. Пособие для студ., пред.инст. Изд. 5-е. – М.: Просвещение, 1976.
143. *Тлатов Е.* Коста Хетагуров – драматург. – Сталинир. «Коммунист», 24 ноября, 1939.
144. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. – Л.: Госиздат, 1925.
145. *Трегуб С.* Николай Островский. – М.: Художественная литература, 1939.
146. *Туганов М.* Литературное наследие. – Орджоникидзе: Ир, 1977.
147. *Тургенев М.И.* Собр.соч. в 12-ти т. – Т.9. – М. 1956.
148. *Фидарова Р.Я.* Философия культуры Коста Хетагурова // Венок бессмертия. Сост. Тедтоева З.Х. – Владикавказ 2000.
149. *Филиппов В. А.Н.* Островский – драматург. – М.: Советский писатель, 1946.
150. *Флоровский Г.В.* Из прошлого русской мысли. М., 1998.
151. *Фомичев С.А.* Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». – М.: Просвещение, 1983.
152. *Фомичев С.А.* Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1983.
153. *Хадарцева А.А.* Драматургия и театральная деятельность Коста Хетагурова / Изв. СОНИИ, Т.XVIII. – Орджоникидзе, 1956.
154. *Хадарцева А.А.* История осетинской драмы. – Орджоникидзе, 1983.
155. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М., 1986.
156. *Хализев В.Е.* Жизненный аналог художественной образности // Принципы литературного произведения. М., 1984.

157. Хализев В.Е. Русская литература XIX века как целое в интерпретациях начала XX столетия // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. В двух томах. – М., 1997.
158. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2004.
159. Холодов Е. Драматург на все времена. Островский и его время. – М.: ВТО, 1975.
160. Холодов Е. Язык драмы. – М.: Искусство, 1978.
161. Хьюз Э. Б.Шоу. – М.: Молодая гвардия, 1968.
162. Цабаев В.Г. Первая постановка пьесы Коста «Дуня» на осетинской сцене. – «Мах дуг», №10.
163. Чаплевич Э. Новое мышление в литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998.
164. Чернова Т.Ю. О понятии драматургия в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. – М., 1978.
165. Чернышевский Н.Г. Полное собр. соч. – Т.2. – М.: Гослитиздат, 1949.
166. Шиловских И.С. О различиях жанровых форм драматургической шутки и водевиля / Жанровое своеобразие прозы и драматургии. – М., 1985.
167. Шоу Б. Автобиографические заметки, статьи, письма. Пер. с англ. – М.: Радуга, 1989.
168. Юбилей К.Хетагурова, 1859-1939 гг. – Орджоникидзе, 1941.



*Коста Хетагуров –
студент Петербургской Академии художеств. 1882 г.*

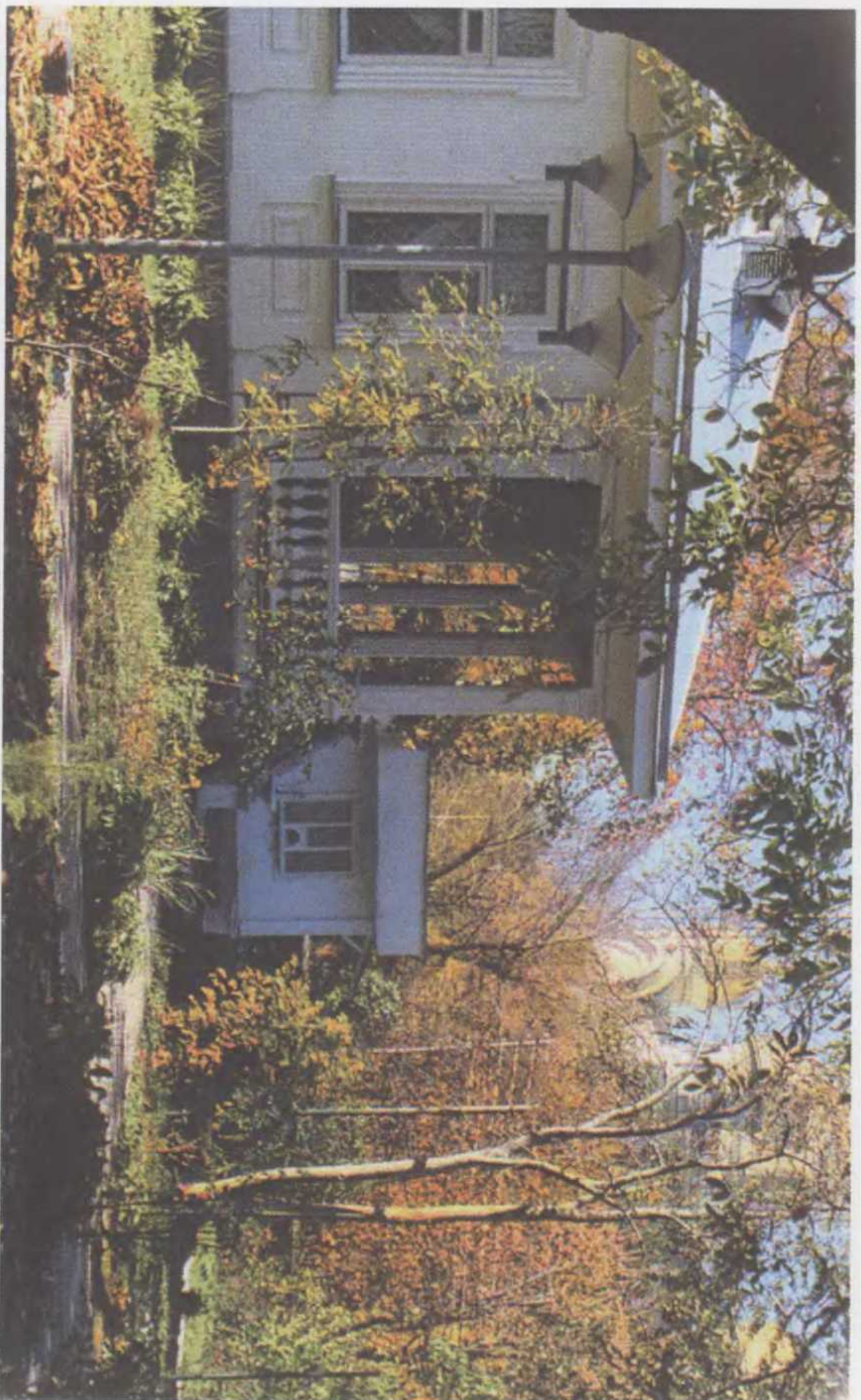


Художники-передвижники: Н.В. Неврев, Н.Д. Кузнецов, И.Е. Репин, А.Д. Литовченко, В.Е. Маковский, Е.Е. Волков, А.А. Киселев, П.А. Брюллов, И.И. Шишкин, В.М. Максимов, Н.А. Ярошенко, А.В. Пюжен, М.П. Клодт, И.М. Прянишников, К.А. Савицкий, К.В. Лемох, Т.Т. Мясоедов (стоят слева направо), А.И. Куинджи, А.К. Бегров, Н.К. Бодаревский, А.М. Васнецов, Н.Н. Дубовской (сидят слева направо)
«Фотография А.И. Денвера». Санкт-Петербург. 1888

Владикавказъ. Ольгинская женская гимназія.
Vladikavkas. Gymnase de jeunes filles „Olga“.



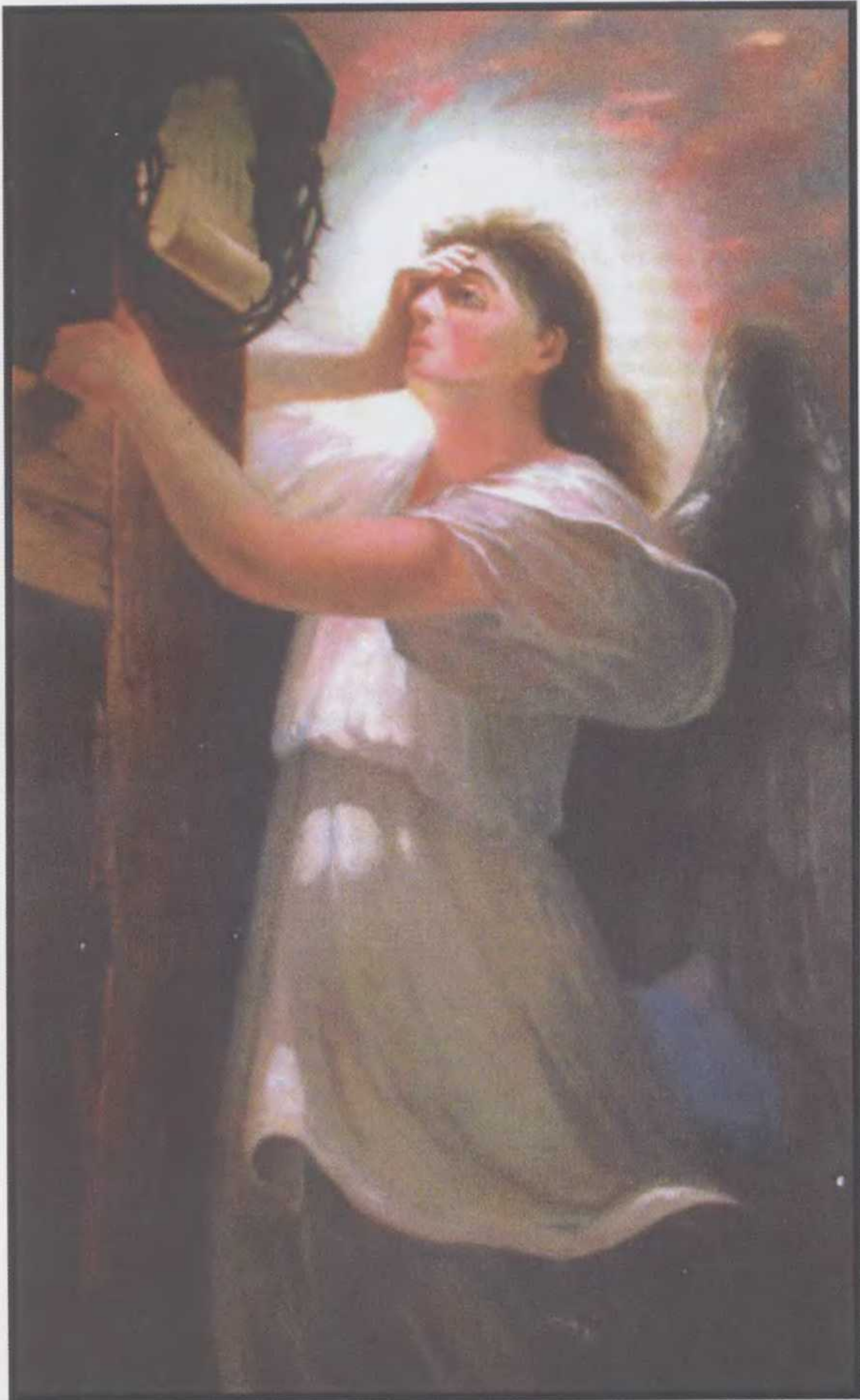
Владикавказская Ольгинская женская гимназія



Музей-усадьба Н. А. Ярошенко в Кисловодске



Н.А.Ярошенко. Курсистка. 1883 г.



Коста Хетагуров. Скорбящий ангел. Масло. 1888 г.



Фотография дома семьи Поповых. Владикавказ, ул. Ч. Баева.

Курсистка камедіі-штутка

написана въ 4-й дѣйствіи.

Дѣйствіи лица.

Иванъ Кузьмичъ Сошовъ издатель, охотник до богатствъ.

Марія Павловна, его жена, молодая женщина съ образованіемъ.

Аня, его дочь отъ перваго брака (вм. кончившая гимназію).

Андрей Михайловичъ Суховъ, бывший оперный певецъ, старикъ.

Анна Ивановна, его жена, пожилая женщина.

<u>Александръ Свѣтловъ</u> кандидатъ университета	} молодые люди, квартиранты Суховыхъ.
<u>Маврикій</u> , художникъ.	
<u>Петръ</u> , литераторъ	
<u>Владимиръ</u> , музыкантъ	

Валентинъ, молодой человекъ безъ опредѣленнаго семейства

Вера Воровцова, подруга Ани.

Саша, прикащикъ Сошова

Вася, мальчикъ лѣтъ 9-10.

Дворникъ

Мещеряковъ

Саша, человекъ въ домъ Сошова.

Дворникъ (безъ словъ)

Место дѣйствія въ провинціал. городѣ, остаткомъ въ Псковѣ.

Первая страница рукописи комедии «Курсистка»

Иркутск
с. 11
ЛНТ. Р
№

Дивисибиле 2^е
Абисини XII

Морис, Сунисов, Египет, Абисиния, ...
Зинисов ...
Маз. (миссия) ...
Персия (из ...)
Маз. ...
Персия ...
Иркутск 3^е
Персия ...

Абисини II

Дуни ...
Абисини ...
Персия ...
Персия ...

Вопрос ...
Абисини ...
Персия ...
Персия ...

Абисини (миссия) ...
(миссия) ...

Абисини ...
Персия ...
Абисини ...
Персия ...

Дивисибиле 2^е
Абисини I

Абисини ...
Персия ...
Абисини ...
Персия ...
Абисини III
Персия ...

Страницы черновых вариантов комедии «Курсистка»



*Коста Хетагуров.
Портрет А.Я.Поповой. Масло 1887 г.*



Коста Хетагуров.

Портрет А.А.Цаликовой. Масло. 1898 г.

2-й лист

18/5/1917

Копия первой страницы
из 4-го изд. А. С. Пушкина

Дуся

фрагмент 14-й страницы

ср. Кресты

Фотокопия первой страницы цензурного экземпляра пьесы «Дуся»



*Коста Хетагуров.
Фотография середины 90-х годов.*

ДУНЯ.

Фантазія въ 4-хъ дѣйствіяхъ.



Соч. Коста.



ВЛАДИКАВКАЗЪ.

Типо-Литографія З. Н. Шувалова.

1902.

Обложка первого издания пьесы «Дуня», 1902 г.

Академический
русский театр им. Е. Вахтангова

К 150-летию
Коста Левиновича Хетагурова



ДУНЯ

Фантазия
в 2-х актах

Владикавказь
2009

...молодой че
...определенных з
Гурчин, приказчик
Петр, дворник
Сидор, человек в дом
Володя, ученик Дуни

Концерт

Участвующие К. А. ...

Смешанный хор, имеющ...
произведений арм...
лением Г...

Г. ПЯТИГОРСК
С ДОЗВОЛЕНИЯ НАЧАЛЬСТВА
В воскресенье, 25 февраля 1901 г.

ПРОГРАММА

...льского спектакля в пользу Общества распро-
...ия образования среди горцев Терской области

I

ДУНЯ

...визия в 4-х картинах, соч. Коста
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ТРЕТИЙ ДЕНЬ ПЯТИДНЕВКИ
РУССКОГО ДРАМТЕАТРА
(18 сентября)

„ДУНЯ“

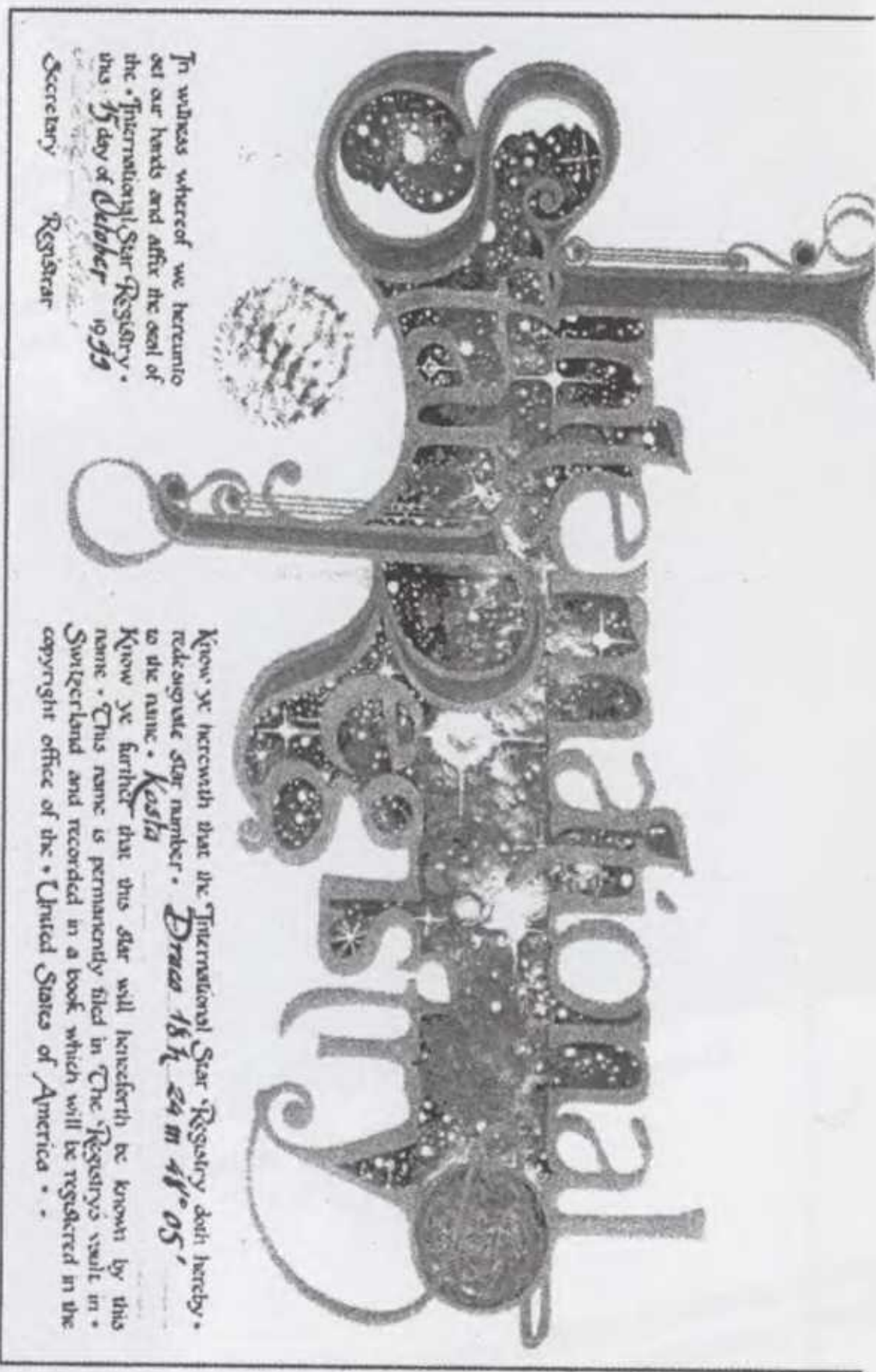
КОСТА ХЕТАГУРОВА.

Режиссер-постановщик галицкий А. Г. ПОСЛАНИИ.
Режиссер П. Ф. ПРИКЕРИИ.
Оформление декораций ФЕДОРОВИИ Ю. В. *
Ф. И. ГЕРАСИМИИ во главе Г. А. СЫЛАНДИ.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Сидор	И. И. Давыдов
Петр	С. И. Волков
Гурчин	А. А. Кирилков
Володя	И. Ф. Пискунов
Дуни	Н. Г. Михайлов
Сидор	В. А. Мухомов
Петр	А. С. Крылов
Гурчин	И. Г. Прик
Володя	Ю. П. Федоров
Дуни	А. С. Сыртин
Сидор	Е. И. Суров
Петр	И. П. Михайл
Гурчин	А. Я. Кошкеев
Володя	А. Г. Саломе
Дуни	А. И. Тютчев
Сидор	У. Мухомов
Петр	Мухомов

Программы спектакля «Дуня» постановок разных лет.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЗВЕЗДНЫЙ РЕГИСТР

Настоящее заверяется подписями и печатью
Международного звездного регистра от 15.10.99 г.

В соответствии с этим, МЗР присваивает звезде в созвездии
Дракона – 18 час. 24 мин. 48' 05" – имя КОША.

Далее следует, что эта звезда будет отныне именоваться и таким
именем. Это имя окончательно внесутся в список рег. кстра в
Швейцарии и записывается в книгу, которая зарегистрир. вана в
Регистрационной палате в США.

Перевод с английского

Снимок международного звездного регистра от 15.10.1999 г.

Научное издание

З.К. КУСАЕВА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ
К.Л. ХЕТАГУРОВА – ДРАМАТУРГА**

Книга издана в авторской редакции
Компьютерная верстка *Черная А.В.*

Подписано в печать 22.08.09. Формат бумаги 60×84¹/₁₆.
Гарнитура «Minion». Усл. п.л. 15,4. Уч.-изд. л. 9,1.
Заказ № 142. Тираж 100 экз.

Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных
исследований им. В.И.Абаева ВНЦ РАН и Правительства РСО – А.
362040, Владикавказ, пр. Мира, 10.

Городской Театръ.

Владикавказъ.

