

*Вестник Ивановского государственного университета.*

*Серия: Гуманитарные науки. 2024. Специальный выпуск. С. 52—58.*

*Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. Special issue. P. 52—58.*

Научная статья

УДК 821.161.1.09“18”

DOI: 10.46726/И.2024.4.6

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ А.А. ГРИГОРЬЕВА

*Ольга Алексеевна Павловская*

Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия,  
pavlovskaya32@yandex.ru

**Аннотация.** Исследование художественной прозы А.А. Григорьева открывает уникальный опыт творческого осмысления и интерпретации таких важных сторон театрального искусства середины XIX века, как разработка характерологии образа, приемы визуализации и звукового представления роли, сценическое мастерство актера, способы создания мизансцены и т. д., особенно значимые для периода становления и развития русского драматического театра. Оказываясь в зоне активной творческой рефлексии начинающего писателя, театральные сюжеты и образы воплощаются на интермедийной основе: в прозаическом тексте образ персонажа театрально обособляется — маркируется закрепленными театральными жестами, позой, звуковыми проявлениями, персонаж наделяется подчеркнуто театральной линией поведения, благодаря чему Григорьев разрабатывает приемы психологизма и драматизации прозаического текста. Такие поэтические доминанты художественной прозы А.А. Григорьева, как эмоциональность героев, их сосредоточенность на переживаниях и взаимоотношениях с окружающими оказываются также в поле активного взаимодействия с театральными принципами и в результате приобретают театрально-аффектированное выражение. Как знаток и тонкий ценитель театрального искусства А.А. Григорьев уже в раннем творчестве демонстрирует художественный пример подлинного сценического мастерства, закладывая тем самым основы актерского исполнения.

**Ключевые слова:** интермедийность, драматизация прозы, психологизм, театр

**Для цитирования:** Павловская О.А. Театральные сюжеты и образы в художественной прозе А.А. Григорьева // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2024. Специальный выпуск. С. 52—58.

Принцип органического единства и целостности, возведенный А.А. Григорьевым в эстетический критерий литературного творчества, позволяет исследователю не только активно соотносить разные пласты его творческого наследия (поэзию, прозу, критические статьи и выступления), но и побуждает открывать механизмы взаимодействия творческих сфер, их сопряжения в плане наиболее полного самовыражения автора. Действительно, художественное наследие А.А. Григорьева поражает своей органикой и становится уникальным явлением для изучения интертекстуальных принципов (яркие примеры — богатейший опыт поэтической циклизации автора как явление, подытоживающее искания в области романтического искусства и одновременно открывающее выход в новое творческое пространство реалистического

направления [Егоров: 16]), а также приемы интермедиальности, без которых вряд ли возможна разработка и создание ярких, живых образов и характеров.

Внимание к интермедиальности в художественном мире А.А. Григорьева объясняется его природной склонностью к театральности. Состояние русского театра, особенности русской драматургии как основа для создания национального театра — предмет многих литературно-критических выступлений автора — отражает еще одну грань его творческих увлечений, причем наиболее интенсивную. А. Григорьев словно проживает этот удивительный момент обретения русского театра: внимателен к происходящему, погружается в глубины театрального искусства и находит свое амплуа в этом живом процессе: он сосредоточен на актерском исполнительском искусстве, на зрительском восприятии актера, что, конечно, согласуется с глубоким лиризмом, с той стихией чувств, которая пронизывает и наполняет его художественный мир. Но театральная сфера притягивает Григорьева и своими экспериментальными возможностями: поэт берет из театрального багажа приемы психологического представления характеров и внедряет это в прозаический текст. Благодаря этому художественная проза А. Григорьева становится особенно притягательной, психологически насыщается, усиливается субъективация характеров, что отражает общий драматизм авторского мироощущения и его взаимоотношений с читателем.

В галерее образов особенно выделяются женские персонажи. Благодаря их нарочитой театральности любовный сюжет произведения приобретает мелодраматичность. Заметим, что театральность здесь пока лишена сущностной характеристики: героини изначально принадлежат театрально-игровой среде, что и определяет их портретную характеристику, невербальное поведение: «Черты лица ее были так тонки, цвет кожи так прозрачен, походка так воздушно-легка, что она могла бы показаться скорее светлую тенью, тончайшим паром, чем существом из плоти и костей, если бы яркие голубые глаза не глядели так быстро и живо, что в состоянии были бы, взглянувши на человека, заставить его потупить» (Наталья, актриса, «Человек из будущего», 1845) (246)\*; «Одета она была прекрасно, но фантастически-театрально: белое платье, короче обыкновенных модных, черный бархатный спензер, венки на голове и прекрасные, почти до плеча голые руки! Это была, казалось, театральная гитана» (Лида, пианистка, «Один из многих», 1845) (363). Визуальная эффектность женского образа в сочетании с аффектированностью способствуют его театральному обособлению.

Нетрудно заметить, что эмоционально-насыщенные, драматичные сцены в составе повествования строятся на ролевом доминировании героини, при этом ее невербальное проявление, зачастую превосходящее по силе чувств, по темпераменту речевое раскрытие, может определять границы мизансцены и даже кульминационный момент. Так, в рассказе «Один из многих» мать Дмитрия Севского становится ключевой фигурой в скандальных сценах (ролевая установка выражает идею домашнего закрепощения молодого человека, в том числе психологического подавления личности, что становится мотивацией романтической устремленности героя к свободе).

Очередная сцена отчитывания сына начинается с фиксации психологического напряжения матери («Когда он открыл его, пред ним стояла уже барыня, нервно дрожащая, с злобно язвительной улыбкой на бледных и обметанных

---

\* Здесь и далее произведения А.А. Григорьева приводятся по изданию: [Григорьев] с указанием в скобках страниц.

лихорадкой губах» (360)) и интонационной характеристики («начала она сухим тоном»). Развитие сцены держится именно на этих интонационных изменениях героини («продолжала она каким-то переслащенно-нежным тоном», «завизжала матушка»), в которых выражается ее намеренная театральность с целью манипулировать чувствами и поведением сына. На протяжении всего рассказа выдерживается ее театральное амплуа — намеренной жертвенности, страдания, направленное на близких: «Бедная женщина, она не понимала, что каждое слово ее способно было резать как нож, что самая страстная любовь ее была отвратительным эгоизмом, что она не могла даже пожертвовать ничем, сама не оценивши наперед и не выставивши на вид всей великости жертвы» (399). Театральные манипуляции героини достигали цели: «Человек холодный заткнул бы себе уши... Севский был молод, Севский был благороден; в его высокой природе чувство сострадания ко всему себя низшему доходило до слабости. Он ударил себя по лбу и, схвативши руку матери, поцеловал ее» (361). Стратегия материнских поступков усиливает драматичность образа Севского: он по-детски мягок, искренен, страдает от материнского диктата, но в эмоциональном плане оказывается дуплетным героем, удобным для управления, для эмоционального проявления других героев («Он не имел силы вскипеть гневом мужа даже за то, что он любил больше жизни» (361)). Его психологическая слабость получает оценочно-сниженную интерпретацию, в том числе через театральную субъективацию: «Севский опять упал на диван, изнеможенный, больной, и с ним начались припадки женской истерики» (361).

Разработка театральных образов на основе элементов антуража — детали портрета, костюма и т. д. — органично соединяется с сюжетом русского маскарада («Один из многих»). Его участниками становятся театральными отмеченными герои: Лидия, Севский, Званинцев, что лишь усиливает снижение их характерности, ибо русский маскарад как часть театрального мира получает карикатурную интерпретацию автора-повествователя: «К нашей жизни не привились еще маскарады, это старая истина, в Москве ли, в Петербурге ли, они всегда необычайно скучны. Разговоры масок до нелепости пошлы. <...> Нет! не дались нам страсти, мгновенно вспыхивающие, опаляющие страсти, — ленива русская природа, простор любит русская природа...» (379—380). В сюжетной канве произведения сцена маскарада оказывается ключевой. Так, любовное объяснение Лидии и Севского ограничено театральными игровыми элементами: героиня, подобно матери Севского, манипулирует любовными слабостями героя, нарастающее интонационное сходство особенно очевидно на фоне маскарада и является знаком трансформации характера («Лидия вспыхнула под маской и почти насильно повлекла молодого Севского», «сказала она повелительно и схватила руку маски»). Однако именно на маскараде появляется распорядитель их жизненных судеб — Званинцев. Подобно шуту, его ждут и одновременно боятся, ибо он высказывает правду о Севском и о судьбе Лидии, чья красота обречена на продажу. Таким образом, сцена русского маскарада выполняет сюжетообразующую функцию в произведении и одновременно усиливает театральную-разоблачительную эстетику образов.

При этом маскарадный сюжет способствует расширению театральности пространственных координат художественного текста прежде всего за счет отнесения маскарадной культуры к национальному психотипу. И если в рассказе «Один из многих» русский маскарад как способ театрального воплощения переживания лишь погружен в западноевропейскую традицию (сравнивается с Италией, Францией, Германией), то сюжет рассказа «Великий трагик (из книги

«Одиссея о последнем романтике», 1859) перенесен в итальянское пространство, которое буквально одухотворено и освящено высокой авторской эмоцией.

В художественной прозе А.А. Григорьева этот рассказ, несмотря на итальянский антураж, является сердцевинным, ибо итальянский пейзаж подобно интродукции открывает глубинные переживания героя-повествователя, в том числе такой высокой сферы как исполнительское искусство на сцене. Лирической насыщенности текста способствует авторское указание на сюжетную связь с поэмой «Venezia la bella: Дневник странствующего романтика», 1857), а также персонификация авторских переживаний и мыслей в лице героя-повествователя, сближенного с образом лирического героя поэмы. Доверяя своему герою высокие переживания драматического искусства, вкладывая в его уста глубинные размышления об актерском таланте, об эталонной игре русских актеров (Мочалов, Каратыгин), о восприятии актерского исполнения, А.А. Григорьев создает интереснейший по своей природе художественный текст — театрально-художественный трактат, сюжетом которого является эмоция, переживание — и персонажей в жизни, и персонажей на сцене, и основным средством его воздействия на читателей тоже становится переживание, как завораживающая сила подлинной игры на сцене.

В рассказах «Один из многих», «Другой из многих» (1847) театральность подчинена нравоописательным установкам и служит разоблачительной идее. Это тот мир «русского маскарада» и театральных штампов, который лишь подчеркивает бездуховность русского общества, нравственную пустоту и мелочность человека. Это театральность, которая ограничивается аффектами переживаний. В рассказе же «Великий трагик» затрагиваются глубинные, а значит и подлинные пласты чувств, скрытые в драматическом искусстве великих деятелей — драматургов и исполнителей.

Теория органического единства определяет драматическое искусство как широкую сферу сценического раскрытия образа, включающую и звуковой строй (голос, его тембр, сила), и невербальные элементы (портретные зарисовки, элементы костюма и внешнего антуража, мимику, жесты). Значимость этих приемов как будто подсказана окружающей природой: «в начале марта, она вдруг, неожиданно высывала иным утром из-за травки, из-за листьев деревьев свою светленькую кудрявую головку и вдруг обдавала вас жгучим, пламенным взглядом» (513); «Весна в Италии, как шалун мальчик, которого поставили в угол: нет-нет — да вдруг и выкинет он гримасу, в которой проглянет самая безнадежная неисправимость, самая неистовая жажда жизни» (514). Мир природы предстает как изначально органичный и целостный, неизменно благотворно влияющий на человека, пробуждающий его глубинные чувства, в том числе вдохновение. Но для повествователя, настроенного на широкую сферу искусства, природа оживает в человека через голос: «в другие минуты случалось ценить и любить эту силу, мощь, порыв итальянской природы — разлитые повсюду: в человеческом голосе, в реве осла, в стрекотанье итальянских теноров — ибо, право, у каждого итальянского кузнечика бычья грудь *невывешегося*, но сильнейшего тенора...» (517). Красота и органичность итальянской природы получает выражение в человеке, порождает соразмерный талант и прежде всего в исполнительском искусстве. Однако мир итальянской оперы, в интерпретации повествователя, становится мал для полной самореализации творческой личности: «сколько раз я добросовестнейшим образом обманывал себя в своих исканиях трагического!» (525).

Думается, что подобная установка на соотнесение трагического и подлинного искусства, доведенная в восприятии повествователя до некоей категоричности (только трагическое является признаком подлинности исполнительского

искусства), восходит к гегелевской романтической эстетике, но накладывается на смежные с эпическими формы искусства, в частности, на театрально-исполнительские.

В зоне творческого внимания оказывается классический репертуар, в реализации которого актерское мастерство словно обнажается, — трагедия Шекспира «Отелло». Исполнение заглавной роли пьесы становится мериллом актерского дарования, это та высокая актерская форма, овладение которой свидетельствует о подлинном исполнительском таланте, в частности о глубине и силе трагедийного мастерства.

Незатейливая фабула рассказа — встреча приятелей и просмотр спектакля, перенесенная в сферу ярких эмоциональных переживаний героев, становится сюжетом о встрече с подлинным искусством сцены. Рассказ строится на смене переживаний повествователя, которые в свою очередь отражают и развитие сценического действия. Так лирическая канва прозаического текста переплетается со сценическими установками, благодаря чему текст обретает интермедийный эффект.

Нетрудно заметить, что сценическое восприятие разворачивается в двух основных ракурсах — звуковом и визуальном: «Прежде чем слушать, я хотел, однако, видеть» (538). Благодаря этому в актерском исполнении подчеркивается значимость невербальных приемов: «Но вот перемена декорации — и показался сам Отелло. <...> на гримированной по условиям роли физиономии ярко сверкали огненные глаза... В поступи, в движениях видна была исполненная сознания достоинства простота сына степей... Костюм его был великолепен; яркие цвета Востока играли в нем значительную роль... Все эти условия весьма важны, ибо все это поясняет магические обаяние, которое произвел он на Дездемону» (539—540). В интерпретации А.А. Григорьева, органика исполнительского искусства предполагает прежде всего *проживание* роли на сцене. Делая тонкие наблюдения за актером, повествователь проникает в сценическое действие, следит за исполнением роли, наполняет все это и своими переживаниями, благодаря чему рассказ об увиденном и переходит в суждения о театральном искусстве.

В зоне пристального внимания повествователя оказывается и голосовая интерпретация роли. Повествователь, наделенный музыкальным мировосприятием, тонко реагирует на звуковые обертоны голоса актера, и уже с помощью музыкальных приемов фиксирует интонационные особенности исполнения, к примеру, роли Дездемоны: «Самый тон ее звучал излишнею страстностью и густотою контральтовых нот...» (541), роли Отелло: «И опять мне припомнилось одно из удачных представлений мочаловских, в котором именно эта исповедь высказалась такими глубоко верными тонами, после которых никакие другие не вообразимы...» (541). Интонирование актера рассматривается как важнейшая грань исполнительской органики, поскольку музыкальный инструментарий позволяет четко опознать фальшивое звучание, являющееся синонимом бездарности и неискренности в театральном искусстве.

Рассуждения повествователя возникают не только вследствие глубокого погружения в трагедийное действие, разворачивающееся на сцене, но в диалогах с приятелем Иваном Ивановичем. Диалоги-споры расширяют границы театрального мира: в него включатся сцены из провинциальной жизни, из исполнительской практики безызвестных актеров — комиков, но этот театральный материал и приводит повествователя к обоснованию найденных универсальных категорий: «Все мы хохотали до судорог, но мне все приходила в голову мысль, — что ведь это только комическое представление черт (мимика и интонация. — *О. П.*),

которые существуют — и может быть — должны существовать в истинном, великом трагике...» (543).

Думается, что универсализации принципов исполнительского искусства способствует и театральнo-культурная эрудиция повествователя. Сюжетный хронотоп произведения (весенняя Флоренция) служит предпосылкой встречи с высоким искусством, однако повествователь входит в чертоги этого мира со своим театральным багажом — со своими воспоминаниями и впечатлениями о русских актерах (Каратыгин и Мочалов). Благодаря впечатлительности повествователя между итальянской сценой и русской возникают сложные отношения, при этом именно корифеи русской сцены (по преимуществу Мочалов) определяют высокий вкус и взыскательность повествователя — зрителя: «Вообще это все отзывалось мочаловским представлением, — первыми порами «Гамлета» — увлечениями, которые я считал совершенно невозвратными, — увлечениями, может быть дорогими более настоящих, потому что они волновали нас под суровым, зимним небом, в трескучие морозы...» (549).

Но при этом именно благодаря своей культурной эрудиции повествователь утверждает в мысли о том, что подлинное мастерство актера не определяется только национальными природными задатками, подлинное мастерство заключается в органике проникновения в роль и овладении самой жизнью: «Странная, непостижимая вещь природа гениального артиста — странное, непостижимое слияние постоянного огненного вдохновения с *расчетливым* умением не пропустить ни одного полутона, полуштриха... Как это дается и давалось натурам, подобным Сальвини и Мочалову, — проникнуть мудро. Думаю только, что это дается только постоянством вдохновения, целостным, полным душевным слиянием с жизнью представляемого лица...» (551).

Принцип органической целостности как основа игровой интерпретации образа, как важнейший критерий актерского мастерства, в концепции Григорьева — прозаика и театрального деятеля, становится главной пружиной развития театрального искусства и совершенствования актерского исполнения, что, безусловно, соотносилось тенденциями русского театра эпохи А.Н. Островского.

#### Список литературы / References

- Григорьев А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения; Поэмы; Проза / вступ. статья Б. Егорова; сост. и коммент. Б. Егорова и А. Осповата. М.: Худ. лит., 1990. 607 с. (Grigoriev A.A. Writings: in 2 vols., vol. 1: Poetry; Poems; Prose, intr. article by B. Egorov, comp. and commentary by B. Egorov, A. Ospovat, Moscow, 1990. — In Russ.)
- Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев — поэт, прозаик, критик // Григорьев А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения; Поэмы; Проза. М.: Худ. лит. 1990. С. 5—26. (Egorov B.F. Apollon Grigoriev — poet, novelist, critic, *Grigoriev A.A. Writings: in 2 vols., vol. 1: Poetry; Poems; Prose*, Moscow, 1990, pp 5—26. — In Russ.)

## THEATRICAL STORIES AND IMAGES IN THE FICTION OF A.A. GRIGORIEV

*Olga A. Pavlovskaya*

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, pavlovskaya32@yandex.ru

**Abstract.** The study of A.A. Grigoriev's artistic prose opens up a unique experience of creative comprehension and interpretation of such important aspects of theatrical art of the mid-19th century as the development of the characterology of the image, methods of visualization and sound presentation of the role, the stagecraft of the actor, methods of creating *mise-en-scène*, etc.

It is especially significant for the period of formation and development of the Russian drama theater. Finding themselves in the zone of active creative reflection of a novice writer, theatrical plots and images are embodied on an intermedial basis: in a prosaic text, the image of a character is theatrically isolated — marked with fixed theatrical gestures, posture, sound manifestations. The character is endowed with an emphatically theatrical line of behavior — thanks to which Grigoriev develops methods of psychologization and dramatization of the prosaic text. Such poetic dominants of A.A. Grigoriev's artistic prose as the emotionality of the characters, their focus on experiences and relationships with others, also find themselves in the field of active interaction with theatrical principles and, as a result, acquire theatrically affected expression. As an expert and subtle connoisseur of theatrical art, A.A. Grigoriev already in his early work demonstrates an artistic example of genuine stagecraft, thereby laying the foundations for acting.

**Keywords:** intermediality, dramatization of prose, psychologism, theatre

**For citation:** Pavlovskaya O.A. Theatrical stories and images in the fiction of A.A. Grigoriev, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2024, Special issue, pp. 52—58.

*Статья поступила в редакцию 08.08.2024; одобрена после рецензирования 16.08.2024; принята к публикации 10.09.2024.*

*The article was submitted 08.08.2024; approved after reviewing 16.08.2024; accepted for publication 10.09.2024.*

#### **Информация об авторе / Information about the author**

**Павловская Ольга Алексеевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, pavlovskaya32@yandex.ru

**Pavlovskaya Olga Alekseevna** — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Russian Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, pavlovskaya32@yandex.ru