

УДК 82.091

**ПОМЕТЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО В МОНОГРАФИИ  
А.Н. ВЕСЕЛОВСКОГО «ЭТЮДЫ О МОЛЬЕРЕ. ТАРТЮФ.  
ИСТОРИЯ ТИПА И ПЬЕСЫ» (1879)**

*Н.Е. Музалевский*

**Аннотация**

В статье впервые подробно обосновывается интерес А.Н. Островского к монографии А.Н. Веселовского, хранящейся в личной библиотеке драматурга. Делается попытка рассмотреть ряд помет Островского-читателя, проецируя их на личность и творчество писателя. Изучение помет драматурга в монографии Веселовского даёт целостное представление об Островском – читателе Мольера и, в каком-то роде, активном исследователе европейской комедиографии. Отдельно обсуждается вопрос о традиции мировой комедиографии в контексте творчества Мольера.

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, А.Н. Веселовский, Ж.-Б. Мольер, драматургия, традиция, комедия, монография.

---

Алексей Николаевич Веселовский – один из крупных отечественных исследователей западноевропейской литературы. В «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» Веселовский характеризуется как «видный мольерист»: «Он не утонул в мелочах и как в этюдах о великом французском писателе, так и в прочих своих ярких и законченных характеристиках даёт исчерпывающую картину условий психологических и исторических, на фоне которых создалось то или другое литературное явление» [1, стб. 266].

Высказывание самого Веселовского об истоках его научного направления приводится во втором томе «Литературной энциклопедии» 1929 года: «Я считаю себя последователем и учеником Пыпина. В моих работах я обязан ему многими возбуждениями, советами, внушениями» [2, стб. 201]. «Краткая литературная энциклопедия» 1962 года закрепляет за Веселовским статус представителя «культурно-исторической школы и сравнительно-исторического метода в литературоведении» [3, стб. 944].

Трудам учёного как видного мольериста посвящены работы современного исследователя, историка мировой художественной культуры Т.А. Геллер, получившие признание специалистов по европейской литературе. Геллер обобщает описание деятельности Веселовского, называя его «основоположником русской мольеристики» и «создателем сравнительно-исторического литературоведения», доказывая высокий статус подробным описанием плодотворной работы академика за 50 лет [4]. За этот период учёный опубликовал множество исследовательских трудов о комедиографии Мольера. В 1879 году выходит

в свет монография Веселовского «Гартюф. История типа и пьесы» (Э.М.) – первая часть из запланированной литературоведческой трилогии «Этюды о Мольере». Вторая часть, посвящённая «Мизантропу» [5], была опубликована через два года (в 1881 г.), а третья часть («Дон Жуан») так и осталась незавершённой.

В личной библиотеке Островского хранится экземпляр монографии Веселовского «Этюды о Мольере. Гартюф. История типа и пьесы» с пометами драматурга, свидетельствующими о тщательном прочтении труда учёного. Попасть в творческую лабораторию писателя стало возможно после того, как сотрудникам Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН) удалось восстановить большую часть личной библиотеки Островского [6]. В 1963 году А.Н. Степанов выпускает полное библиографическое описание архива, поделённого на две части, первая из которых находилась в Пушкинском Доме, а вторая – в усадьбе драматурга Щелыково. Во вступительной статье редактор описи называет растворившуюся в архивах Пушкинского Дома и вновь собранную воедино библиотеку Островского свидетелем «упорной, кропотливой работы драматурга... раскрывающей необычайную широту его историко-литературных и читательских интересов» [7, с. 6].

До появления пьес Островского Мольер более века первенствует на русской сцене. В живых преданиях о русском театре, в памяти завсегдатаев и актёров имя Мольера не только почитаемо – оно живёт в театральной повседневности. С.Т. Аксаков подробно пишет о популярности комедии «Мизантроп» в воспоминаниях о знакомстве с Державиным в 1815 году. Аксаков рассказывает о новом переводе «Мизантропа» (выполненном Ф.Ф. Кокошкиным), который пользовался в Петербурге «большою славою», но не был знаком Державину: «Гавриле Романычу очень захотелось послушать, как я читаю комедию [в переводе Кокошкина], и он стал меня убедительно просить, чтобы я прочёл ему всего “Мизантропа”. У меня был особый экземпляр, окончательно исправленный переводчиком, и на другой день вечером, при довольно многочисленной публике, я прочёл “Мизантропа”, Гаврила Романыч был совершенно доволен» [8, с. 330]. Аксаков эмоционально говорит о реакции маститого поэта на чтение мольеровской пьесы: «Опять расшевелилось горячее сердце Державина» [8, с. 330]. В 1812 году Аксаков сам переводил одну из комедий Мольера – «Школу мужей», о чтении которой также сохранились воспоминания: «Замечаний делали много, которыми я потом и воспользовался, но по окончании пьесы очень хвалили и перевод и чтение» [9, с. 23].

Театральная среда окружала Островского с молодости. Он являлся свидетелем того, как комедии знаменитого представителя французской литературы «приживались» на русской сцене. В личной библиотеке драматурга хранится статья переводчика, театрального критика и историка театра В.И. Родиславского «Мольер в России» с дарственной надписью: «Александру Николаевичу Островскому от автора» [10]. Статья была опубликована в одном из номеров «Русского Вестника» за 1872 год, она содержит подробное описание жизни комедий Мольера в русской культуре и на русской сцене с 1757 по 1869 год. Родиславский упорядочивает огромное количество воспоминаний, суждений, размышлений о судьбе творчества Мольера в России, указывая все данные о переводах комедий Мольера, подробно описывая деятельность по изданию пьес в русском переводе и приводя факты о популярных тогда переделках французских комедий

на «русские нравы». Отдельно в статье регистрируются все постановки пьес Мольера на столичных сценах с указанием исполнителей основных ролей. Таким образом, хотя имя Мольера в записках, статьях, письмах Островского возникает не часто, оно так же аксиологично, как и имя Шекспира.

Хорошо известно, что Островский был знатоком западноевропейской литературы. Однако его внимание к трудам о Мольере связано не в последнюю очередь с кризисной ситуацией в русском театре 70-х годов XIX века. Известный исследователь русской драматургии А.И. Журавлёва ясно сформулировала, что для Островского драматическое искусство живёт в единстве всех составляющих – драматургии, театра и особенно публики: «Островский неоднократно писал о том, что из всех видов искусства драматическое – наиболее демократично, то есть оно наиболее доступно непросвещённой, “свежей” публике. Публика этого типа – большая часть общества. На неё и должен, по мысли Островского, ориентироваться современный русский драматург, её прежде всего имел в виду и сам Островский» [11, с. 15–16]. Неразрывно связав свою судьбу с русским театром, Островский не просто наполнял сцену великими драматургическими произведениями, но и глубоко интересовался движением эпохи, преобразуя театр из инструмента развлекательного характера в средство воспитания публики, приобщения к театральному искусству в истинном понимании этого слова.

Высказывая своё волнение по поводу падения театральных публичных вкусов, он одновременно даёт спасительный ответ, считая и Шекспира, и Мольера идеалом высших образцов комедии. В двенадцатом томе полного собрания сочинений писателя опубликованы статьи о театре, записки и речи, написанные Островским с 1859 по 1886 годы. Этот опыт осмысливается уже искусным мастером: «Может быть, постепенным умным ведением репертуара труппа доведена до точного воспроизведения, а публика – до полного понимания истинных драматических красот, например, Шекспира или Мольера? Ну, тогда, конечно, наши произведения должны показаться детскими, ученическими попытками. Нет, труппа доведена до того, что, кроме фарса, ничего не может исполнять, и не с серьёзными произведениями приходится нам бороться, а с канканом» [12, с. 330]. Опошление репертуара пагубно влияет на публику – главный элемент театрального организма: «Танцевание канкана воспитанницами в таких пьесах, как “Волки и овцы”, может быть любезно только нескольким театрам, а для всей Москвы нужно не то» [12, с. 328]. В тревожных рассуждениях драматурга заложены серьёзные эстетические принципы, до сих пор ещё не реализованные полностью в современном театре.

Читая в подлиннике произведения таких великих комедиографов, как Мольер и Шекспир, занимаясь переводами текстов, драматург не перестаёт изучать эти имена всеобъемлюще, проникая в историю театра, бережно восстанавливая творческое наследие и обращаясь к специалистам по западноевропейской литературе. Островский подчёркивает важность науки, университетской школы: «Обломки старых литературных кружков ещё остались руководителями вкуса. И кроме этих обломков, в Москве не переводятся люди со вкусом. В Москве ещё эстетика не в загоне, как в Петербурге; она ещё живёт и в университете. Профессор Тихонравов написал большую книгу о начале русского театра, Стороженко посвятил свою деятельность изучению Шекспира, Веселовский писал о Мольере. Все эти профессора читали и в настоящем сезоне будут читать публичные лекции. <...>

Эстетическая Москва нетерпеливо ждёт возрождения своего театра» [13, с. 201]. Для Островского академическая наука являлась прочным фундаментом, на котором держалось высшее литературное и театральное мастерство. Представляется значимым при исследовании творчества Островского более пристальное внимание уделять тому, как именно читал русский драматург монографию Веселовского о Мольере.

Сотрудники Пушкинского Дома провели обстоятельную текстологическую работу над библиотекой Островского (и монографией Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы» в том числе). Под номером 64 в «Описании» перечислены конкретные страницы и список помет – графических знаков, которые драматург использовал при прочтении текста [14, с. 51]. Как правило, это карандашные отчёркивания на полях страниц книги, иногда подчёркнутые слова в самом тексте, много реже – «интонационные» пометы (например, вопросительный или восклицательный знаки). Мы же получили возможность просмотреть монографию глазами Островского-читателя и обратиться к рассуждениям Веселовского, вызвавшим особый интерес драматурга.

В предисловии Веселовский говорит о кризисе французского драматического искусства до и после Мольера. Исследователь определяет типологию персонажей в истории мировой комедии, раскрывая читателю безграничное многообразие типов, установленных ещё античной литературой. Античный период в истории жанра комедии высоко оценивался как самими комедиографами последующих эпох и разных национальных литератур, так и его исследователями. Вся галерея типов античной литературы была хорошо знакома Островскому по пьесам древнеримских комедиографов, две из которых – «Ослы» Плавта и «Гецира» Теренция – он перевёл на русский язык в 1851 и 1858 г. Драматург не оставил помет в тексте предисловия, однако живо интересующая его история типов в труде Веселовского открывается именно античным периодом: «Несколько ходячих типов, педант, невежда-доктор, сутяга, хвастливый воин и т. д. бессменно проходят по самым разнообразным пьесам и хранят традиции, идущие часто от Плавта или Теренция» (Э.М., с. II). Веселовский упоминает и новые типы, которые, правда, искать «пришлось бы в слишком уж плебейской среде, в отголосках народного фарса» (Э.М., с. II), то есть среди менее звучных в ту эпоху имён Табарена, Готье Гаргилля и др.

В богатой летописи европейской комедии учёный ставит имена Мольера и Шекспира на одну ступень, поскольку их роднит создание настоящих шедевров: «Пора помянуть добром тот неподдельный расцвет драматической поэзии, который принесла с собой, наравне с шекспировской трагедией, реалистическая комедия Мольера... что живые образы... были родоначальниками Бригадиров, Стародумов, Чацких и Городничих» (Э.М., с. III). Обращаясь к истории европейской литературы, Веселовский проецирует её на историю русской комедии, так как для Фонвизина, Грибоедова, Гоголя комедиография Мольера являлась исключительным и неопровержимым примером: «Правдивое разоблачение всей общественной кривды в комедии для всех их было узаконено надёжным примером мольеровской сатиры» (Э.М., с. III–IV).

Помимо хронологического обоснования выбор комедии «Тартюф» для своего первого литературоведческого «этюда» Веселовский обозначает сразу, выделяя

её из золотой тройки комедий Мольера: «Эта пьеса открывает собой лютую борьбу комика с тёмными силами в современном обществе, и превратности её многострадальной судьбы предопределяют появление и Дон-Жуана, и Мизантропа» (Э.М., с. IV–V). Н.К. Пиксанов в монографии «Грибоедов и Мольер. Переоценка традиций» (1922) подтверждает это выделение трёх сатирических пьес как знаковых в творчестве Мольера.

В четырёх главах монографии Веселовского Островский останавливает своё внимание на двух проблемах: во-первых, на мотивах «Тартюфа» в персонажах мировой комедии и истории типа и, во-вторых, на характере Тартюфа в комедии самого Мольера.

Первая глава содержит большое количество фактов историко-культурного плана, так или иначе обусловивших появление «Тартюфа». Веселовский во всех подробностях рассказывает о французском обществе середины XVII века, о роли духовенства и религиозных идеях иезуитства и янсенизма. Островского очень интересует эта тема – резкие карандашные пометки на полях выдают реакцию исследователя, а не просто любознательного читателя.

Ориентируясь на широкий список подобных Тартюфу типов, которые выявляет и изучает Веселовский, Островский прослеживает всю цепочку трансформаций комедийного образа. Так, тип лицемера-пройдохи берёт своё начало в античной литературе у Гомера и Овидия. Имя последнего подчёркнуто в книге рукой Островского, так как ему «принадлежит первая более заботливая обработка характера сводничающей старухи, искусительницы неопытных и слабых женщин, обладающей готовым запасом бесстыдной философии притворства и разврата» (Э.М., с. 58).

Образу «женщины-тартюфа» в монографии уделяется большое внимание. Анализируя его, Веселовский обращает внимание на синтез двух характеров, каждый из которых обладает своими неповторимыми чертами и становится объектом карандашных помет Островского: «В истории литературной обработки данного типа странным образом выделяются по особому предпочтению, выпавшему им на долю, два оттенка притворства – добродетельная личина старой развратницы, выгодно промышляющей устройством чужих любовных дел, и алчность и чувственность монаха, спрятавшего под рясой мирские страсти» (Э.М., с. 57). Достаточно вспомнить ловкую формулу Тартюфа в сцене соблазнения Эльмиры, чтобы убедиться в точности этих слов: «Для разных случаев имеются приёмы, / Чтоб нашей совести растягивать объёмы / И обезвреживать поступок несвятой / Благих намерений безгрешной чистотой» [15, с. 450].

Веселовский планомерно реконструирует последовательность заимствования сюжета в исторической хронике драматического искусства разных культур. Островский останавливается на соотечественнике Мольера – Этьене Жоделе, от которого «литературная комедия во Франции обыкновенно ведёт своё начало» (Э.М., с. 94) (его пьеса «Эжен» посвящена обличению ипокритства). Французский драматург и романист Поль Скаррон также входит в область интересов Островского как поэт, стоящий «ближе к мольеровскому стилю» (Э.М., с. 118). Итальянская литература приближается к мольеровским типам в комедии Пьетро Аретино с характерным названием «L'Ipocrito» («Лицемер») и в творчестве Людовико Риккони. Относительно последнего Островский отмечает для себя,

что его импровизированная итальянская комедия «Il Basilisco di Bernagasso ossia il dragone di Moscovia» («Василиск из Бернагассо, или Дракон Московии». – пер. И.Б. Корнильцевой) стала «чрезвычайно любимой в своё время, обошедшей всю Европу и заглянувшей в прошлом веке даже в Россию» (Э.М., с. 109).

Веселовский приводит множество доводов, которые связывают столь устойчивый тип с персонажами легендарного «Декамерона» и не остаются без внимания Островского-комментатора: «Боккаччо проводит перед своим читателем целую галерею подобных лицемеров и обманщиков; тут и инквизитор... который, притворяясь святошей, вымогал деньги у богатых, страдая инквизиционными карами; и frate Cipolla... показывающий крыло архангела Гавриила и угли, на которых жарился св. Лаврентий; старый аббат и молодой монах... ухаживающие поочерёдно за одной и той же крестьянкой, но друг перед другом драпирующиеся святостью; наконец, предприимчивые в любовных делах аббаты» (Э.М., с. 97). Сопоставление с мольеровской пьесой напрашивается само собой. Здесь отражён весь арсенал, находящийся в распоряжении Тартюфа, которым он не преминул воспользоваться: и стратегически выигранное у Дамиса наследство, и плеть с власяницей – символы праведных страданий, бесконечные речи, наполненные небесной истиной, и, конечно, желание связи с Эльмирой параллельно с возможностью женитьбы на дочери Оргона Мариане.

Читая «историю типа», Островский не обходит вниманием и испанскую комедию, которая у Веселовского представлена произведением «Благочестивая Марта». Примечательно, что её автор, испанский драматург Тирсо де Молина, был также доктором богословия в сане монаха, то есть художником, наиболее приближенным к «закуливному» миру духовенства. В тексте Веселовского Островский подчёркивает информацию о пьесе Фернандо Рохаса «Целестина», «с которой принято вести историю правильной литературной драмы в Испании» и которая считается «наиболее крупной из ранних обработок данного характера» (Э.М., с. 61). Возможно, этот факт привлёк внимание Островского ещё одним именем – итальянского поэта XVI века Франческо Граццини, который, как указывает Веселовский, делал «снимки» с «Целестины». В 1874 году Островский переводил с итальянского пьесу Граццини «Арцыгоголо» (перевод остался незавершённым) и, вероятно, был знаком с его переделками произведений других драматургов.

Островский останавливается на финальных суждениях Веселовского об авторской индивидуальности, сохраняющейся во всех перечисленных случаях: «Но эта связь и сознание солидарности не идёт далее общей основной цели и не наносит ущерба самостоятельной работе каждой отдельной личности» (Э.М., с. 119).

Целая россыпь помет Островского связана с исследованием Веселовского о происхождении имени *Тартюф*. Семантика имени в комедийной стилистике самого русского драматурга едва ли не первостепенна. Островский, мастерски владеющий русским словом, внимательно относится и к оттенкам семантики иноязычной лексики. В его кратких замечаниях об интермедиях Сервантеса в одном из писем переводчику П.И. Вейнбергу поражает знание нюансов испанской речи, что позволяет Островскому уверенно характеризовать творчество создателя «Дон Кихота»: «Вот настоящее высокое реальное искусство! Сами испанцы говорят, что в своих интермедиях Сервантес является “mas Servantico” [наиболее Сервантесом]» [16].

Среди многочисленных версий источников имени *Тартюф*, поданных Веселовским, Островский выделяет возможную трансформацию немецкого слова *дьявол* (der Teufel), отдалённое «созвучие этого имени с итальянским названием трюфлей (tartuffoli)» и более основательный разбор переделанного имени Монтюфара, опирающийся «на известное уже нам в старофранцузском и итальянском языке употребление слов *trufe*, *trufa* в смысле обмана, на то, что в позднейшем латинском слоге *truffactor* означал обманщика». Последняя версия объясняется тем, что «в современном Мольеру итальянском театре один из комических характеров, *Truffaldino*, был представителем виртуозного обмана». Таким образом, слово *tartuffe*, по Веселовскому, представляет собой «амальгаму» из всех этих сходных имён – «составное имя, которое не только обессмертилось его комедией, но быстро вошло, как имя нарицательное, в употребление во всех литературах Европы» (Э.М., с. 197).

Островский с интересом читает страницы, посвящённые характерам «ипокрита» в реальной жизни. Веселовский рассматривает подобные случаи, не просто пересказывая сами факты их проявления, а тонко оценивая все примеры с психологической стороны: «Не пользовался выгодами своего положения только слишком нерешительный человек или же недостаточно благообразный, не имеющий поэтому шансов успеха у женщин. Так... Коснак, по свидетельству аббата Шуази, сознавая за собой ум и способности, но невыгодную наружность, благоразумно отказался от обычной любовной карьеры и всецело посвятил себя различным практическим аферам» (Э.М., с. 24). Несмотря на последующие претензии на эротическую связь с Эльмирой, изначально Тартюф выбрал именно такую тактику.

От внимания Островского не ускользает и указание Веселовского на конкретный прототип Тартюфа: «Аббата Рокетта, впоследствии епископа Отэнского... мы сейчас найдём во главе целой галереи предполагаемых прототипов Тартюфа» (Э.М., с. 126). Ссылаясь на ещё один текст, в котором использовался прототип Рокетта, исследователь уже очерчивает силуэт мольеровского Тартюфа: «Один из лучших портретов, набросанных Лабрюйером, – портрет Теофила, в котором с большим основанием узнают одного из этих диктаторов, аббата Рокетта, служит превосходным образцом подобной личности, вечно интригующей, извивающейся, снедаемой ненасытным честолюбием и в то же время заботливо скрывающей свои планы под видом смиренной безучастности» (Э.М., с. 27).

Именно таким Тартюф предстаёт перед семьёй Оргона и тут же превращается в скользкую хищную змею в присутствии хозяина дома. М.А. Булгаков в романе «Жизнь господина де Мольера» указывает на связь, подтверждающую такое предположение: «Среди духовных лиц, конечно, попадают всякие, хотя бы тот самый аббат Габриэль де Рокет... которого Мольер знал в незабвенное лангедокское время, когда Рокет прославил себя перед всей паствой изумительно скверным поведением» [17, с. 346]. Мысль о художественной подлинности образа Тартюфа для Веселовского и для Островского, безусловно, является значимой.

Указание на прототип не ограничивается в монографии сопоставлением характерологических признаков: «Трудно расстаться с этим характером, цельным в своём роде и чрезвычайно благодарным в руках художника – не коснувшись физической внешности Рокетта, столь подходящей к характеристике Тартюфа; внешнее сходство дополняет собой сходство внутреннее» (Э.М., с. 148).

Действительно, нищее облачение Тартюфа являлось лишь тактическим ходом – костюмом, необходимым для завязки интриги и достижения корыстных целей: «Мольер предполагает своего героя вовсе не таким отталкивающим, иссохшим, костлявым, каким почему-то любят его изображать на сцене; напротив, он вкрадчив в своих манерах, необыкновенно благоприличен, хотя и заботливо придаёт себе постное выражение, чем особенно нравится Оргону» (Э.М., с. 148). Этот аспект волнует Островского и как драматурга, и как режиссёра, внимательно относящегося ко всем слагаемым успешного спектакля – к актёрам, к декорациям, к костюму.

Общий характер всех замечаний Веселовского, подчёркнутых Островским, говорит о широкой эрудиции драматурга: он отслеживает развитие мировой комедии литературными этапами, внимательно относится ко второму ряду имён. Но, в соответствии с заглавием монографии Веселовского, Островского не менее волнует проблема личности Мольера как самостоятельного художника, создавшего индивидуальный литературный тип. Исследование Веселовским конкретных прототипов Тартюфа отсылает нас к отдалённым истокам, возможно, в действительности подавшим импульс Мольеру. Но создание типа полностью остаётся во власти художника.

В «Словаре филологических терминов В.Г. Белинского» понятию *тип* даётся однозначное определение: «В типе заключается торжество органического слияния двух крайностей – *общего* и *особного*. Типичское лицо есть представитель целого рода лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако же, собственным именем. <...> Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть *водовоза*, изобразить не какого-нибудь одного водовоза, а *всех в одном*» [18, с. 375]. Принимая во внимание терминологию Белинского, которой, несомненно, следуют и Веселовский, и Островский, важно помнить, что при анализе созданного поэтом (тем более сатириком) типа невозможно установить с абсолютной точностью его конкретный прототип. Мольер собирает в Тартюфе целое явление, представители которого моментально узнали себя в портрете лицемера: «Оригиналы добились устранения копии» [15, с. 367].

Целостное описание характера Тартюфа складывается из отдельных черт, которые словно бы рассыпаны на страницах монументального труда Веселовского. Островский мастерски вычленяет отдельные характеристики типа опасного обманщика, подчёркивая ключевые слова: «Тип лукавого и искусного притворщика, вполне владеющего мастерством действовать на слабые стороны людей и под смиренной личиной твёрдо идти к своей цели, – этот тип входит в круг древнейших и неизменных типов во всемирной литературе» (Э.М., с. 55).

Как видим, исследователь неоднократно обращается к опыту мировой драматургии, выявляя новизну характера персонажа: «Но в переработке Мольера мы видим ещё новую характеристическую черту, усиливающую отталкивающее впечатление личности Тартюфа; к жадности и мстительности у него присоединяются страсть к доносам и ябеде; он заранее знал содержание доверенных ему бумаг... и потому употребил все усилия, чтоб склонить Оргона передать ему заветную шкатулку» (Э.М., с. 130). Этот сюжетный поворот также привлекает Островского, он помечает: «Поэтому, едва он вынужден со срамом выбраться из дому, как он спешит доставить себе доступ прямо к королю, передать переписку,

компрометирующую не только отсутствующего Аргаса, но и верного ему Оргона, являющегося таким образом сторонником бунтовщиков и политически опасным человеком» (Э.М., с. 130). Веселовский рассматривает сюжетную мелкотекстурную ткань комедии во всей её полноте, не обходя вниманием ни один манёвр доносчика и злодея. Вслед за Веселовским читатель Островский в свою очередь отчёркивает и эти моменты.

Составляя всё более полный психологический портрет Тартюфа, автор монографии вырисовывает мотивирующую линию двуличного хищника: «Он тонко понял, что здесь одною религиозностью достигнешь немногого, понял, как велико в данную минуту, после свежих ещё междоусобий, значение извета в измене и политической неблагонадёжности, и потому притворяется верноподданнейшим из слуг короля, ревнующим о его чести» (Э.М., с. 130–131). Рассуждая о необходимости такого поведения Тартюфа и сюжетного поворота, Веселовский имеет в виду и политическую ситуацию той эпохи, обилие таких же продажных льстивых душ при дворе короля: «Без этой черты тип ипокрита был бы неполон; одно набожное притворство и связанная с ним алчность обрисовали бы его слишком односторонне» (Э.М., с. 131).

Говоря о клерикальной сатирической основе «Тартюфа», Веселовский не отходит от главной задачи – рассмотрения типа, несмотря на большой интерес к конкретным прототипам, реальной ситуации при дворе Людовика XIV, борьбе между партией Анны Австрийской и королём. Между тем от первой редакции к последней версии «Тартюфа», которая была представлена на сцене Пале-Рояля, меняется адрес сатирического портрета. Тартюф здесь уже не духовное лицо, облачённое в рясу, а давно разыскиваемый полицией преступник. Степень сатирического обобщения становится всеобъемлющей, не теряя некоего подтекста, но обличая прежде всего лицемерие и порок, которые проявляются в различных жизненных ситуациях. Пафос религиозного фанатизма, который Тартюф использует для обмана, в основе своей имеет функции определённой модели – он лишь пользуется приёмами, которые применяли клерикалы.

Но именно многоликость порока составляет секрет «Тартюфа». Предисловие к «Тартюфу», в котором Мольер рассуждает о своей сатире как о жанре комедии, утвердившей себя с античных времён, вновь возвращает нас к древним истокам порока, не подвластного времени: «Древность поучает нас, что величайшие из людей, первые между ними по своему положению, считали для себя честью сочинять комедии... что Греция глубоко ценила эти произведения и засвидетельствовала о своём уважении к ним почётными наградами и роскошными театрами, которые воздвигали для исполнения драматических произведений; что и в Риме театральное искусство пользовалось такими же почестями, – я не говорю про развратный Рим времён императоров, а про Рим времён мудрых консулов и расцвета классических добродетелей» [15, с. 363]. Это суждение Мольера и определяет жизнеспособность его комедий в наше время.

Помимо точных характеристик персонажа, Островского интересует и взгляд Веселовского как зрителя, то есть «Тартюф» рассматривается не только как самодостаточное литературное произведение Мольера, но и как текст, созданный для сцены, публики, театра: «Зритель видит, напротив того, к какой

разнообразной изворотливости способен подобный человек и как из святоши при случае вырастает политический шпион и клеветник» (Э.М., с. 131).

Глубокое погружение Островского в мир Мольера (чему, бесспорно, способствует монография Веселовского) породило творческие планы писателя как переводчика. Мир Мольера навсегда поселился во внутреннем мире Островского как художника, драматурга. В 1885 году он пишет поэтессе и переводчице А.Д. Мысовской, с которой они уже обращались к совместной конверсионной практике: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике, и мы с Вами поставим себе памятник навеки» [19, с. 185].

Бессмертие Мольер и Островский обрели с разницей в два века. Их творения и созданные ими персонажи подтверждают истинность афоризма *vita brevis, ars longa* («жизнь коротка, искусство вечно»). Добро и зло сталкиваются каждый раз в тяжелейшем, но победительном поединке. Поэтому Мольер и Островский востребованы в любую эпоху, вне зависимости от политического контекста. Конечно, не единственное, но замечательное недавнее подтверждение этому мы можем найти на страницах «Литературной газеты» в материале под заголовком «Породниться с Тартюфом»: «Отчего же тогда, спрашивается, такой интерес? Да всё дело в самом Тартюфе, с которым человечество никак не может расстаться» [20]. Перечисление театров, в которых до сих пор ставятся комедии Мольера, впечатляет: «Только в Москве эту комедию сегодня можно увидеть в МХТ им. А.П. Чехова, на Таганке, в Ленком, на Перовской, в театральном центре “Вишнёвый сад”, а теперь и на Малой Бронной» [20]. Зритель не остаётся равнодушным, переживая сюжеты Мольера и Островского как актуальные, наполненные реальностью, и с благодарностью «поселяет» этих авторов в пространстве своей памяти.

### Summary

*N.E. Muzalevskii.* The Marginal Notes of A.N. Ostrovsky in A.N. Veselovsky's Monograph "The Sketches of Moliere. Tartuffe. The History of the Type and Play" (1879).

This paper for the first time thoroughly explains the interest of A.N. Ostrovsky in A.N. Veselovsky's monograph "The Sketches of Moliere. Tartuffe. The History of the Type and Play" kept in the playwright's private library. An attempt is made to consider a number of marginal notes of Ostrovsky-reader and to project them on his personality and works. An examination of the playwright's notes in Veselovsky's monograph gives a holistic idea about Ostrovsky as a reader of Moliere and in a way as an active investigator of European comedy. The tradition of the world comedy in the context of Moliere's works is also discussed.

**Keywords:** A.N. Ostrovsky, A.N. Veselovsky, J.-B. Moliere, drama, tradition, comedy, monograph.

### Источники

Э.М. – *Веселовский А.Н.* Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. – М.: Тип. А.А. Гатцука, 1879. – 216 с.

### Литература

1. Веселовский Алексей Николаевич // Энциклопедический словарь: Брокгауз и Ефрон. Биографии: в 12 т. – М.: Большая науч. энцикл., 1993. – Т. 3. – Стб. 265–266.

2. Веселовский Алексей Ник. // Лит. энцикл.: в 11 т. – М.: Изд-во Ком. акад., 1929. – Т. 2. – Стб. 201–202.
3. Веселовский Алексей Николаевич // Краткая лит. энцикл.: в 9 т. – М.: Сов. энцикл., 1962. – Т. 1. – Стб. 943–944.
4. Геллер Т.А. Алексей Веселовский – основоположник русской мольеристики // Литература: миф и реальность. – Казань: Изд-во КГУ, 2004. – С. 285–293.
5. Веселовский А.Н. Этюды о Мольере. Мизантроп (опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы). – М.: Изд-во К.Т. Солдатенкова, 1881. – 202 с.
6. Степанов А.Н. Поиск // Степанов А.Н. У книг своя судьба. – Л.: Лениздат, 1974. – С. 77–91.
7. Степанов А.Н. А.Н. Островский и его библиотека // Библиотека А.Н. Островского (описание). – Л.: Б-ка АН СССР, 1963. – С. 5–21.
8. Аксаков С.Т. Знакомство с Державиным // Аксаков С.Т. Собр. соч.: в 4 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 2. – С. 314–336.
9. Аксаков С.Т. Литературные и театральные воспоминания. 1812 год // Аксаков С.Т. Собр. соч.: в 4 т. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 3. – С. 8–24.
10. Родиславский В.И. Мольер в России // Рус. вестн. – 1872. – Т. 98, № 3. – С. 38–96.
11. Журавлева А.И. А.Н. Островский – комедиограф. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 216 с.
12. Островский А.Н. О положении драматического писателя // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: ГИХЛ, 1952. – Т. 12. – С. 326–331.
13. Островский А.Н. Соображения по поводу устройства в Москве театра, не зависимо от Петербургской дирекции, и самостоятельного управления // А.Н. Островский о театре. Записки, речи и письма. – М.-Л.: Искусство, 1947. – 239 с.
14. Библиотека А.Н. Островского (описание). – Л.: Б-ка АН СССР, 1963. – 273 с.
15. Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик // Мольер Ж.-Б. Собр. соч.: в 4 т. – М.-Л.: Academia, 1936. – Т. 2. – С. 359–474.
16. Островский А.Н. Письмо Вейнбергу П.И. <7 декабря 1883 г. Москва> // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 16: Письма, 1881–1886. – С. 90–91.
17. Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 4: Пьесы. – С. 227–398.
18. Строганов М.В., Трифаженкова И.А. Словарь филологических терминов В.Г. Белинского. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2010. – 444 с.
19. Островский А.Н. Письмо Мысовской А.Д. <28 июля 1885 г. Щельково> // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 16: Письма, 1881–1886. – С. 185–187.
20. Поюрковский Б. Породниться с Тартюфом // Лит. газ. – 2011. – 23–29 нояб. – № 46. – С. 8.

Поступила в редакцию  
19.12.12

---

**Музалевский Никита Евгеньевич** – аспирант кафедры русской литературы и фольклора, Национальный исследовательский Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия.  
E-mail: [ntuzalewsky@rambler.ru](mailto:ntuzalewsky@rambler.ru)