

УДК 82.091

DOI: 10.17223/19986645/44/8

Е.Н. Пенская

СИНТЕЗ ЖАНРОВ В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА «КАРТИНЫ ПРОШЕДШЕГО»

Особенности каждой пьесы в отдельности и трилогии в целом можно увидеть в тех трансформациях, которые претерпевают жанры на стыке временных осей – современных и архаических театральных систем, вобравших в себя признаки водевиля, фарса, народного театра, комедии масок, комедии характеров и положений, мелодрамы и трагедии. Проблема рассматривается в статье в контексте философских трудов А.В. Сухово-Кобылина, что позволяет выявить истоки жанрового синкретизма и увидеть текстуальный взаимообмен философских и драматических сочинений.

Ключевые слова: границы жанров, фарс, водевиль, комедия, драма, сценическое пространство, персонаж, диалог, философия, драматический цикл, трансформация, система жанров.

Театральное произведение изначально принадлежит к той сфере, в которой взаимодействуют разные виды искусств. Так, античная трагедия и комедия, рожденные из обрядов и ритуалов, включали хоровое сопровождение, элементы пантомимы, что, видоизменяясь, сохранилось и в последующих жанровых модификациях – в «ученой» комедии итальянских гуманистов, испанской комедии Лопе де Вега и Кальдерона, условной пластике масок комедии дель арте, английской комедии эпохи Возрождения, французской классицистической комедии эпохи Просвещения, в фарсах и соти – комедийно-сатирических жанрах французского театра XV–XVII вв., в русской комедии XVIII в. Думается, не случайно в пределах этой комедийной линии первой трети XIX в. во Франции появляется водевиль – сверхсинтетичный вариант комедии, сочетающий газетную фельетонность с музыкальными вставками куплетов, танцев, ориентированный на участие публики, откликающейся на злободневность.

В средневековых мистериях, моралите, феериях смена и переход от одних видов действия к другим составляют структурный стержень и содержательный принцип. При всех генетических и хронологических различиях эти сценические представления нередко предполагали интермедии и интерлюдии, которые не просто «перебивали» и разнообразили спектакль, но и создавали другую целостность, предлагая зрителям дополнительный ракурс восприятия основного сюжета.

Классификация театральных произведений в теории жанров издавна интерпретируется по-разному [1. Р. 118–121]. Почти всегда виды определяются в рамках основного противопоставления «комедия / трагедия» в зависимости от содержания и структуры (что подтверждается многообразием типов комедии и трагедии), а промежуточные или переходные жанры трудно поддаются четкому делению и «прописке» [2. Р. 74–75].

Необходимо учитывать, что литературный, и театральный жанр в особенности, самым тесным образом связаны с исторической реальностью, его породившей, и задают рамки взаимодействия между текстом и читателем / зрителем [3. Р. 219–220]. Авторский выбор жанра – это выразительный жест, и распознавание жанра аудиторией сопровождается соотношением с собственным культурным опытом, вкусом, представлениями, что является заранее подготовленным «договором» о правилах игры между автором и публикой [4. Р. 25–26]. Такое «соглашение» позволяет либо соответствовать ожиданиям, либо нарушать их, выводя сочинение за границы, обозначенные каноном [5. Р. 56]. Теория жанров поэтому рассматривает не только внутренние структурные закономерности пьес или спектаклей, но и включенность театрального произведения в исторический, политический, социальный и бытовой контекст [6. С. 48–51].

Сочинения А.В. Сухова-Кобылина в этом смысле находятся в русле общей традиции, допускающей создание жанровой мозаики, поливариантный монтаж форм, где существует основная партитура пьесы и многосоставный аккомпанемент. Вместе с тем они не укладываются в привычные координаты.

Как правило, жанровый генезис трилогии «Картины прошедшего» обсуждается и в диахроническом, и синхроническом аспекте. В истории изучения сухово-кобылинского наследия в целом и его жанровых закономерностей в частности можно выделить несколько этапов и тенденций.

Отечественные литературоведы и театроведы обратили пристальное внимание на творчество А.В. Сухова-Кобылина уже после его смерти в 1903 г., а постановки В.Э. Мейерхольда всей трилогии в 1917 г. стимулировали всесторонний анализ драматургии А.В. Сухова-Кобылина. Однако в 1920-е гг. литературоведы и театроведы возвращают забытое имя драматурга и рассматривают его творчество в основном в связи с конкретными деталями его биографии и судебного процесса, послужившего импульсом для обсуждения юридических казусов биографического сюжета и доказательств вины / невиновности А.В. Сухова-Кобылина в убийстве француженки [7. С. 49–51; 8. С. 95]. Тем не менее в работах этого периода одной из доминирующих тем становится проблема выбора жанровых форм драматических сочинений, наиболее соответствующих тем эстетическим и политическим задачам, которые ставил автор.

В работах 1930–1950-х гг. исследователи рассматривают жанровую систему каждой пьесы в отдельности и трилогии в целом, трактуя жанровый выбор А.В. Сухова-Кобылина в основном в русле отечественных традиций как продолжение комедийной практики Фонвизина, Грибоедова [9. С. 87] и видя в произведениях А.В. Сухова-Кобылина почти эпигонское повторение Гоголя [10. С. 251–273] и Островского, особенно их жанровых самоопределений [11. С. 51–75].

В 1940–1950-е гг. в некоторых исследованиях намечен европейский контекст жанровых исканий А.В. Сухова-Кобылина. Отмечалось, что театр А.В. Сухова-Кобылина принадлежит одновременно разным культурам [12. С. 34]. Однако соотношение французской, немецкой, русской театральной традиции в пределах трилогии рассматривалось по-разному. Одни исследователи видят жанровую эволюцию драматического цикла как продолжение

французской водевильной школы [13. Т. 8, ч. 2. С. 487–509], другие отдают предпочтение немецким истокам романтической драмы [14. С. 218–221]. В середине 1950-х гг. снова возвращается трактовка А.В. Сухова-Кобылина как сугубо русского комедиографа, лишь отчасти учитывавшего европейские театральные «уроки», периферийные в жанровом плане; в трилогии, опирающейся изначально на отечественный драматургический опыт, иноземное влияние переработано творчески [15. С. 67–68].

Исследователи 1960–1980-х гг. все более пристально изучают жанровые аспекты драматургии А.В. Сухова-Кобылина в рамках историко-литературного и театрального процесса [16. С. 45–46]. В качестве новой тенденции можно отметить компаративистский аспект изучения жанровой составляющей [17. С. 175–274].

Во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. анализ системы персонажей и всей символики пьес рассматривается в их соответствии смысловой, образной структуре жанрового оформления в каждой конкретной пьесе А.В. Сухова-Кобылина [18. С. 51–61]. В этот же период обновляется и текстологическое изучение трилогии «Картины прошедшего», интенсифицируется публикация архивных документов, что в свою очередь способствует уточнению истоков жанровых контаминаций, обнаруживаемых исследователями [19. С. 182–184].

Последовательное сравнение частей в драматическом цикле приводит театроведов к убеждению, что автор «строит собственную иерархию жанров, ломающую классические представления о старшинстве и преемственности». [20. С. 76–81]. Так или иначе в истории изучения поэтики жанров в трилогии «Картины прошедшего» к 1990–2010-м гг. наиболее разработанной оказалась фарсовая, комедийная ипостась второй и третьей пьес [21. С. 87–96] в ее гротескном оформлении, обращении к условности народного балаганного театра [22. С. 48–57], амплуа *commedia dell'arte* [23. С. 98–109].

Кроме того, по-разному осмысливается проблема языкового и жанрового взаимодействия. Данный сплав архаичен, при этом вписан в свою эпоху и парадоксальным образом не совпадает с ней, отчасти даже противоречит ожиданиям, вкусам, привычкам собственного времени, опережает его [24. С. 51–53]. При этом диффузия сценических форм, условность жанровых границ, соединение жанров и их отдельных элементов приводят к фундаментальной трансформации театральной системы и языка А.В. Сухова-Кобылина [25. С. 120–121], остро ощутимой на фоне сложившихся канонов, закреплённых русской и европейской традицией [26. Р. 211–215].

Итак, сложная жанровая природа пьес А.В. Сухова-Кобылина неоднократно становилась предметом внимания современников драматурга и тех, кто стал его аудиторией позднее, – читателей, зрителей, исследователей и критиков. Сочетание, нередко конфликтное, разнообразных жанровых форм в пределах одного текста, неожиданные стилистические, интонационные перебои, немотивированные, казалось бы, повторы и взаимные отражения сюжетных коллизий, резкая смена амплуа одним и тем же персонажем – все эти особенности нередко ставили в тупик интерпретаторов – литературоведов и театроведов, режиссеров и актеров, создателей сценических прочтений. Учитывая достаточно долгую историю изучения наследия А.В. Сухова-

Кобылина, нельзя не отметить отсутствие систематизированного объяснения этих жанровых модификаций в драматической трилогии.

Автор ко всем трем пьесам дает определения: «Свадьба Кречинского» – комедия, «Дело» – драма, «Смерть Тарелкина» тоже комедия, но с уточнением: комедия-шутка. Аудитория отмечала не раз отсутствие границ между жанрами на внутритекстовом и метатекстовом уровне, склонность А.В. Сухова-Кобылина к комбинированию жанровых форм. Подобная неустойчивость и «вибрация» жанровой фактуры наблюдается во всех пьесах трилогии и представляется недостаточно осмысленной исследователями.

Так, замысел пьесы «Свадьба Кречинского», рожденный в процессе «игры в пословицы» (участвовали писательница Елизавета Васильевна Сухова-Кобылина – псевдоним: Евгения Тур – и другие литераторы), прошел несколько стадий, и на пути к завершению в нем оказалась переработанной узнаваемая смесь внешней водевильной стилистики (матримониальная интрига, завязка и развязка, куплеты из оперы Вебера «Волшебный стрелок», напеваемые Кречинским), приемов комедии положений и комедии характеров (подвыпивший слуга Тишка несколько раз падает с лестницы, завешивая колокольчик, предназначенный для входной двери, а не для гостиной), фарсовая перепалка Муромского и Атуевой по поводу воспитания молодой девушки, потасовка Федора, слуги Кречинского, и Расплюева, рассказ Расплюева о драке картежников, роль благородного помещика, исполняемая Расплюевым по сценарию Кречинского во время посещения Муромскими съемной, буффорски украшенной квартиры Кречинского для финального свадебного сговора.

Однако комедийные краски внезапно разрушаются, ощутимо меняется тональность, когда вторгается криминальный сюжет – подмена драгоценной булавки – и начинается другой словесный ряд: грозные предупреждения Нелькина о том, что в дом Муромского проползает змея, каторжник и вор, страх и боль, охватившие Лидочку, в чем она признается сначала отцу, а потом несостоявшемуся жениху. Зритель, знакомый с оперой Вебера, готов расслышать в легких куплетах, которые напевает Кречинский, придумавший удачную аферу, подлинный ужас романтического действия немецкой легенды.

Драматическое, мелодраматическое, комедийное, памфлетное начало еще плотнее соединяются в срединной части трилогии. Пьеса «Дело», может быть, в силу своей многожанровой насыщенности проводит читателя и зрителя сквозь «театр жанров», в котором жанры, обладая своей «исторической памятью», приглашают публику к соучастию. Автору словно бы не хватает ресурсов представить абсурдный балаган российского уклада. Выбор и узнавание жанра становится эстетической проблемой. Не только для автора, но и для аудитории. Противоречия и жанровые нестыковки, компенсированные интенсивными риторическими пассажами, – вот, наверное, главный конструктивный принцип драмы «Дело». В ней «афиша» – перечень действующих лиц оборачивается развернутой ремаркой-обвинением, ультиматумом, приговором тем, кто был виновен перед автором. В этот черный «список» попали литераторы, цензоры, чиновники. И сама пьеса – это жесткий счет драматурга общим историческим и частным житейским обстоятельствам, той игре случая, из-за которой его собственная жизнь оказалась навсегда сломанной.

Преимственность текстов в трилогии поддерживается временными указателями («прошло шесть лет») и соблюдением «баланса» между старыми персонажами и новыми. Лица, знакомые зрителю, претерпевают изменение, в их характерах прорастают трагические и трагифарсовые зерна, лишь намеченные в первой пьесе. Кречинский актер, режиссер и бурлескный, пародийный сочинитель (сцена составления любовного письма Лидочке, отписок кредиторам). Он превращается в трагического поэта (письмо-предупреждение Муромскому, прочитанное Атуевой, – это высокий выстрадавший слог, философия бытия); Лидочка – почти чеховская героиня, погибающая (кашляет, врачи подозревают чахотку), одухотворенная любовью к отцу и несостоявшемуся жениху-преступнику. Здесь же комический неудачник Нелькин – одновременно он и Чацкий («вояжировал»), и Хлестаков, и будущий Епиходов. С ним Муромский ведет диалог «глухих», случайно путая название парижского университета «Сорбонна» с именем девицы легкого поведения. Но если в первой части беда случилась лишь в конце, то во второй предсказание и приближение катастрофы ощущается буквально с самых первых реплик, даже несмотря на их комичный характер. Эта двойственность дает о себе знать и в сбывшемся предсказании Нелькина: в дом Муромского на смену Кречинскому прополз Тарелкин, – гадина, чиновник-исчадие петербургских болот, он не только отравил, окончательно разрушил семью, но и себя сгубил. Недаром Тарелкин соединяет роли, маски и все жанры – от куклы площадного уличного театра, персонажа комедии дель арте до корифея импровизированного хора из оперы «Гугеноты» Мейербергера, в переломный момент действия исполняемого в конторе.

Сигналы тотальной катастрофы, сгустившись во второй части трилогии, оборачиваются глумливым анекдотом, пасквилом, насмешкой над жизнью и смертью, поочередной подменой живого покойником, а мертвеца живым. Недаром в начале XX в. «Картины прошедшего» прочитали как «фарс, невероятный, сбивающий с толка, как самые крайние измышления Козьмы Прутоква». [27. С. 83].

Думается, однако, что поиски и обнаружения разных жанров в каждой пьесе трилогии и в целостном драматическом цикле в настоящее время нуждаются в привлечении более широкого круга источников. Выбор того или иного жанра для А.В. Сухова-Кобылина сопряжен с его идеологической позицией. Он видит себя как участник, очевидец болезненных процессов, происходящих в России. Скажем точнее: видит себя как пострадавший, жертва, но одновременно свидетель и судья, призвавший к ответу не только конкретные лица, но и шире – русскую классику, философию и историю [28. Т. 2. С. 277].

Авторская разработка концепции жанра, ее философское обоснование в этой связи до сих пор подробно не рассматривалось исследователями. Напомним: о чем бы А.В. Сухово-Кобылин ни писал, он всегда возвращался к одному и тому же рассуждению – мысли о преступности российской государственной машины, криминальном характере мироустройства. Это стойкое убеждение обрело две взаимосвязанные формы, два крупных жанра, в которых шлифовались его идеи, – драматическая трилогия «Картины прошедшего» и философский трактат «Учение Всемир» [29. С. 3–91].

Сухово-кобылинские представления о творчестве и жанре – «живом организме», «микроклетке», «микровселенной» – рассеяны в философских заметках, большая часть которых не опубликована и осталась в рукописных вариантах, набросках, черновиках; концепция жанра рождалась в многолетнем диалоге с интеллектуальной системой Гегеля.

Судя по сохранившимся материалам, А.В. Сухово-Кобылин рассматривает искусство и в особенности словесное творчество как наиважнейшую часть бытия и посвящает этим темам в «Учении Всемир» множество фрагментов. Для реконструкции авторской логики необходимо учитывать несколько повторяющихся базовых положений: одно из ключевых – единство природы и искусства, примат словесных, речевых форм над всеми остальными, цикличность всех процессов, имеющих начало, кульминацию и завершение, троичность или тройственность – универсальный закон, убедительная наглядность которого проявляется в театральном действии. *Трином в искусстве есть абсолютное золотое сечение... Всемирное триединство управляется Общей Интригой, Конфликтует, Процессует благодаря Пружинам внутреннего Механизма (сохраняется орфография и авторская стилистика наименований. – Е.П.)... Почему любовный треугольник столь частая основа действия в драме? Треугольник есть перво-первая полнотная обозначенность Интриги Сценического Пространства; всякое что троекратно совершается, полнотью совершается, говорит Аристотель. Театр, как Вселенная, основан на числовой гармонии... Здесь действует пифагорова философия чисел [30. Л. 35–34 об.]*

Реконструкция логики А.В. Сухова-Кобылина ведет к структурному обоснованию понятия «ряд», существенного для концепции жанра. Ряд есть эквивалент единицы сценического пространства и может быть соотнесен с эпизодами, действиями, явлениями в пьесе. Но в какой-то момент «рядоположение» становится частью более крупных измерений. *Ряд сочленяется в Цикл. Абсолютное единство Цикла зиждется на единстве трех рядов... Цикл сродни кругу, по которому проходят персонажи пьесы... [31. Л. 56].*

Генезис цикла основан на столкновении противоположностей, крайностей. В лексиконе А.В. Сухова-Кобылина они называются «экстремь». Идея экстрем (экстрема или экстремы – в рукописях встречаются три варианта написания данного слова) – одна из ключевых в сухово-кобылинской философии жанра. *Столкновение людей, доведенных до края, характеров на краю бездны и есть цель моего драматического сочинения [32. Л. 58].*

Эта мысль об экстремальных характерах разворачивается как автокомментарий ко всей трилогии и на полях черновиков рукописи «Философия человечества»: *В «Картинах прошедшего» я стремился показать изначальные состояния – Рождение (обозначено «Свадьбой»), «Дело» (середина, золотое сечение), «Смерть». И то, и другое, и третье – сущности несостоявшиеся, мнимые: «Свадьба» сорвана, «Дело» умаривает жертву, «Смерти», напротив, нет. В каждом из Рядов Драматического Цикла я старался показать человека, доведенного до Предела, до Крайности. И может быть, за этот предел перешагнувшего. Расплюев, Лидочка, Кречинский, Муромский и Тарелкин – это не один и тот же персонаж, а два. Как Минимум. Каждый явлен Зрителю пару раз – в исходном состоянии и в новом измененном Виде.*

Муромский «Дела» – это другой Муромский, нежели Муромский «Свадьбы». То же самое относится и к другим Персонажам, перечисленным мною. Но особую Перемену, ни с чем не сравнимую, претерпевает Кречинский. И это новый Переход, упущенный Судом Критиков. Экстрема явлена глазу в сравнении двух записок. Вот Письмо, сочиненное Кречинским в Первой Пиэссе: «мой тихий ангел! птичка Божья! Пришлите мне Булавку с Солитером, отражающим блеск вашей Небесной Отчизны. Нам надо оснастить Ладью, на которой мы понесемся под четырьмя ветрами...» (Ср. фрагмент комедии «Свадьба Кречинского»: Явление X. «Кречинский (пишет письмо; останавливается). Не то! (Рвет бумагу, опять пишет.) Не туда провалил. (Еще рвет, опять пишет.) Эка дьявольщина! Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была. Ведь страсть вызывает страсть. Ах, страсть, страсть! где она? (Усмехается.) Моя страсть, моя любовь... в истопленной печи дров ищу... хе, хе, хе! А надо, непременно надо... (Сочиняет письмо, перечитывает, марает, опять пишет.) Вот работка: даже пот прошиб. (Оттирает лицо и пробегает письмо.) Гм... м... м... м... Мой тихий ангел... милый... милый сердцу уголок семьи... м... м... м... нежное созвездие... черт знает, какого вздору!.. черт в ступе... сапоги всмятку, и так далее. (Запечатывает и надписывает адрес.) А вот что: мой тихий ангел! пришлите мне одно из ваших крылышек, вашу булавку с солитером (пародируя), отражающим блеск вашей небесной отчизны. Надо нам оснастить ладью, на которой понесемся мы под четырьмя ветрами: бубновым, трефовым, пиковым и червонным, по треволненному житейскому морю. Я стану у руля, Расплюев к парусам, а вы будете у нас балластом!...» [33. С. 39]. Далее продолжается рукопись А.В. Сухова-Кобылина: *Посмотрим, как Кречинский изъясняется в «Деле»: «С вас хотят взять Взятку – дайте; последствия вашего Отказа могут быть жестоки. Вы хорошо не знаете ни этой Взятки, ни как ее берут; так позвольте, я это поясню. Взятка взятке розь: есть сельская, так сказать, пастушеская, аркадская взятка, боговдохновенная; берется она по преимуществу произведениями Природы и по столько-то с Рыла; – это еще не Взятка. Бывает промышленная Взятка; берется она с Барыша, Подряда, Наследства, словом, Приобретения, основана она на Аксиоме – возлюби ближнего твоего, как самого себя; приобрел – так поделись. – Ну и это еще не Взятка. Но бывает уголовная или капканная Взятка, – она берется до истощения, догола! У этой Взятки особый Запах. Происходит она по началам и теории Стеньки Разина и Соловья Разбойника; совершается она под сению и тению дремучего Леса законов, помощью и средством Капканов, волчьих Ям, Ума и Неразумия, старый и малый, богатый и сирый».* (Текст прерывается. Вклеена довольно объемная вырезка, в некоторых местах печатного текста сделаны карандашные пометы, в основном подчеркивания:

*Ich bin vertraut mit jenem Grausen,
Das Mitternacht im Walde webt,
Wenn sturmbewegt die Eichen sausen
Der Heher krächzt, die Eule schwebt –
Ha! – Furchtbar gähnt*

*Der düst're Abgrund! – welches Grau'n!
 Das Auge wäht
 In einen Höllenpfuhl zu schau'n!
 Wie dort sich Wetterwolken ballen!
 Der Mond verliert von seinem Schein!
 Gespenst'ge Nebelbilder wallen!
 Belebt ist das Gestein,
 Und hier – husch! husch!
 Fliegt Nachtgevögel auf im Busch!
 Rothgraue, narb'ge Zweige stricken
 Nach mir die Riesenfaust! –
 Nein, ob das Herz auch graust,
 Ich muß! Ich trotze allen Schrecken!*

В этих записях наблюдается любопытная контаминация, буквально коллаж разных текстов и жанров: философские рассуждения сопровождаются искаженной цитатой из письма Кречинского, внесценического персонажа драмы «Дело». К нарушениям и добавлениям можно отнести вкрапления некоторых определений взятки, отсутствующих в беловом варианте драмы: взятка «боговдохновенная» – кстати, эпитет, встречающийся в «Современной идиллии» М.Е. Салтыкова-Щедрина [34. Т. 15, кн. 1. С. 348]. «Запах Взятки» также включен в данный пассаж, видимо, позднее – после того, как завершилась работа над драмой «Дело», и А.В.Сухово-Кобылин заимствует из драматического сочинения нужный материал для текста философского. «Пахучая взятка» встречается, в свою очередь, у Н.С. Лескова в повести-исповеди «Детские годы» [35. Т. 5. С. 314; 427]. Эти вставки помогают атрибутировать ход мысли и процесс заполнения фрагмента: скорее всего, черновик оформлялся во второй половине 1870-х гг. Но третий слой «аккомпанемента» – печатная вырезка – представляет собой фрагмент либретто – третий акт оперы «Волшебный стрелок»¹ [36. С. 3–47], что возвращает нас к первой пьесе трилогии – комедии «Свадьба Кречинского», где Кречинский поет куплеты. Такое тройственное обрамление наглядно демонстрирует зыбкость сухово-кобылинского текста, прихотливость его строения, словно бы побуждающего автора к созданию лабиринта собственных ассоциаций, на первый взгляд немотивированных, и читателя/зрителя к активному соучастию и включению не только в смысловой, но и в визуальный ряд.

¹ Напомним, что третий акт оперы, один из самых зловещих и напряженных, посвящён последнему дню состязаний, который должен закончиться свадьбой Макса и Агаты. Невеста, видевшая ночью вещий сон, снова в печали. Появляющиеся вскоре девушки преподносят Агате цветы. Она раскрывает коробку и вместо подвенечного венка обнаруживает погребальный убор. Тогда они плетут венок из белых роз, подаренных Агате старцем отшельником. Финал третьего акта и всей оперы. Перед князем Оттокарсом, его придворными и лесничим Куно охотники демонстрируют своё мастерство, среди них и Макс. Юноша должен сделать последний выстрел, мишенью становится перелетающая с куста на куст голубка. Макс прицеливается, и в этот момент за кустами появляется Агата. Магическая сила отводит дуло ружья в сторону, и пуля попадает в Каспара, спрятавшегося на дереве. Смертельно раненный, он падает на землю, его душа отправляется в ад в сопровождении Самизля.

Размышление А.В. Сухова-Кобылина об экстремальных положениях и характерах завершается предположением о том, что Кречинский утроил провокацию и может находиться в общем страшном сговоре со всеми, кто привел Муромского к Краю Жизни, к Могиле. *Тут только единожды Смерть подлинна. Все остальное – мнимость и подлог, который самым иррациональным образом разрешается в последней части троичного цикла – в «Смерти Тарелкина»* [37. Л. 14, 14 об., 15, 15 об., 16, 16 об., 17, 17 об., 18, 18 об., 19, 19 об.]

Автокомментарии такого рода проясняют авторский замысел трилогии, оправдывая связи между экстремами положений, экстремами характеров и интригой в драматическом цикле.

Жанр, по А.В. Сухово-Кобылину, – та устоявшаяся, конкретная и твердая, закреплённая традицией форма, точный документ, неумолимый счет, мгновенно концентрирующий и сцепляющий «все обороты и толчки жизни» [38. Л. 5].

Жанр – это не просто общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства и связи явлений в искусстве, не только совокупность формальных и содержательных особенностей произведения. Для драматурга жанр – это нечто большее: «формула бытия», в буквальном смысле «точка», «золотое сечение», где встречаются горизонталь частной повседневности и вертикаль большой истории. Столкновение нередко чревато разрушительным взрывом, что и демонстрирует трилогия. Однако, *«Мыслителю и Поэту необходимы Указатели – Формулы Жанра»* [39. Л. 17].

«Число три», «магическое число», составляет, по А.В. Сухово-Кобылину, основу любой жанровой конструкции, даже если «триада» неочевидна с первого взгляда, – все равно она выполняет функцию универсального закона, которым направляется как внутреннее движение элементов, так и внешнее взаимодействие жанров между собой *«в пределах начертанного космоса»*. [31. Л. 32].

Такая трехфазовая природа жанра подробно и тщательно обосновывается в разработках разных лет (что подтверждается набросками, черновиками, вариантами), но особенно детально она расписана в объемном и неупорядоченном сочинении «Философия духа и социума» (в разделах «Теория бедности и богатства» и «Философия брака» постулируется трехступенчатость состояний, через которые неизбежно проходит субъект – от наслаждения к горечи утраты или жестокому разочарованию, неумолимо, как смена времен года и переход от одного возраста к другому (именно этой теме посвящены незавершенные эссе «Юность», «Зрелость», «Старость»; работа над ними шла с перерывами четверть века – с 1875 по 1900 г.), как последовательность этапов развития культуры – от «детской, древней, наивной» – через «романтизм и бунтарство» – к «разъедаемому сарказмом и рефлексией девятнадцатому веку» [40. Л. 48].

Жанр, согласно сухово-кобылинским философским размышлениям, – это «закон» и «порядок», это закреплённые историей и традицией правила «поведения», проверенный временем «кодекс искусства и бытия», это *«азбука и первоначало творческого акта»*.

Одновременно в пределах названных правил А.В. Сухова-Кобылин словно бы стремится отменить «математическую жесткость», непреложность высказываний, симметрию как обязательное условие устойчивости жанровых конструкций. Он сознательно преступает границы и «смешивает все карты».

Синтетический, переходный тип литературного письма, парадоксальный и противоречивый, допускает в системе координат прихотливого мышления драматурга одновременное сочетание сугубо научного сухого параграфа, дневниковой заметки, эпистолярные документы и художественные образы – плоды сценической фантазии.

Поскольку «Учение Всемир», как и все философские штудии А.В. Сухова-Кобылина, продолжает Гегеля и полемизирует с ним, гегелевская мысль является точкой отсчета и в сценических опытах драматурга. (Эпиграф взят из «Логики» Гегеля и поставлен на титульной странице прижизненного издания трилогии). Цикл набросков, посвященных Гегелю, одновременно становится и лабораторией театрального жанра. Черновики рукописей приоткрывают завесу, и взаимообмен текстов становится очевиден. Так, к примеру, в статьях о Гегеле обнаруживаются отрывки монологов Тарелкина, а философский каркас присутствует в пьесах в виде пародийных вкраплений.

А.В. Сухова-Кобылин гегелевским словом измеряет «текущий момент», современность и современников, опираясь на Гегеля, строит свой театр.

Так, несогласие с одним из ключевых гегелевских тезисов в дневнике драматург отмечает репликой: «Нам этого не понять, мы люди теплые» [33. С. 329]. В фарсе «Смерть Тарелкина» эту реплику произносит Варравин. Дневниковые записи в виде маргиналий присутствуют на полях философских рукописей. Но особенно часто такой «разборке» и собиранию в новом качестве и контексте подвергаются монологи Тарелкина как источник порождения нового смыслового, образного и даже графического ряда. Складывается условная – тарелкинская – интерпретация философии Гегеля. Воспользовавшись лексиконом Гегеля, Тарелкин строит свою исповедь, упоминая Закон и Закон Природы, Смерть, Случай, Судьбу, Дух Тишины и Свободы.

Еще один наглядный случай, имеющий отношение к «лаборатории сухово-кобылинского жанра», – это историческая тема, философия истории, имеющая непосредственное отношение к генезису жанра. В драме «Дело» Иван Сидоров говорит: «На русскую землю было три нашествия: татары, французы, чиновники» [33. С. 279]; в «Свадьбе Кречинского»: «Да! Да! Вот и философия явилась. А как Расплюева таскал, ведь философии-то не было: видно, и она, Сократова дочь, хорошую-то почву любит... [33. С. 178]. История переосмыслиется. Ее можно разыграть как спектакль или проиграть в карты.

В историческом пространстве торжествует числовой порядок, математически выверенный. Чем выше точность, тем вероятнее абсурд. Кречинский говорит: «...Пучина, неизведомая пучина. Банк! Теория вероятностей – и только. Ну, а какие здесь вероятности? Против меня: папаша – раз; хоть и тупенек, да до фундаменту охотник. Нелькин – два. Ну этот, что говорится, ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец. Теперь за меня: вот этот вечевой колокол – раз; Лидочка – два и... да! мой бычок – три. О, бычок –

штука важная: он произвел отличное моральное действие. ...Как два к трем. Гм! надо полагать, женюсь» [33. С. 179].

Сухово-Кобылин, не скупясь на возвращение одной и той же риторической конструкции, не пренебрегает повторами, регулярно напоминая о переводах Гегеля, о создании постгегелевской философии как самостоятельном занятии, но и напрямую связанном с правкой, редактурой пьес. Это «средство дел» в сухово-кобылинском обиходе и картине мира подтверждается постоянными переходами, взаимопроникновением текстов и жанров. Так, реплики трилогии «перебивают» философские рассуждения, в свою очередь превращая их в фарс.

Замечательно, что Реформация, это всемирно-историческое событие, было плодом совместной деятельности двух великих умов, Коперника и Лютера, которые друг друга не зная и трудясь в различных сферах, один в астрономии и другой в богословии, с двух противоположных концов умственного мира вели работу разрушения и шли к одной цели – упразднить геоцентрическое созерцание». – На полях этого фрагмента размещены следующие фразы: Между тем завтрашний день утром вызовите к себе поверенного, да в глаза ему этим пунктом и пырните»¹ [41. Л. 51, 51 об.].

Параграф: **О парах мыслителей, или Духовные марияжи:**

Читатель, пойдём по этой дороге, во-первых, брось Канта, он рассудочно кривотолк... Кант врет и фальшивит. В этом его изобличил Гегель. По Канту, от мышления к бытию перехода нет, между ними лежит пропасть: бытие здесь, а мышление там. Супротив этого положения Гегель говорит... (следует пространное рассуждение, а на полях: Да отчего же такая пронзительная вонь? в комнате царствует таинственный мрак; духота и вонь нестерпимые. Однако от любопытных глаз надо еще подбавить вони, чтоб сильный дух пошел. Рассудок-то у них вонью и отшибет...»² [42. Л. 14, 14 об., 15, 15 об.].

Другой параграф не имеет названия:

Два противоположные речения, взятые совместно, суть тот инструмент или философские щипцы, которыми живая философская истина извлекается... учение о философских щипцах вполне оправдывается в истории тем фактом, что все великие реформы в поступании человеческого духа из его конечной формы в его бесконечную форму были совершены не единичной человеческой личностью, а всегда двумя личностями, т.е. парой мыслителей, по своей натуре взаимно противоположных... На полях рукописи А.В. Сухово-Кобылин карандашом дописывает фразу: Ведь я тихой смертью изведу... Ведь я из брэнного-то тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет...»³ [43. Л. 54, 55, 55 об.].

В рабочих заметках к главе «Темнота Гегеля» (вводной части «Учения Всемир») на полях встречаются записи: *Сидим здесь, как в яме; никого не знаем: темнота да сумление... где же истина, спрашиваю я вас? Где она?*

¹ На полях рукописи, очевидно, приведен вариант реплики Варравина («Дело», действие III, явление XIII).

² На полях рукописи, очевидно, расшифровывается контаминация реплик и авторских ремарок комедии «Смерть Тарелкина» (действие I, явление I, V).

³ На полях рукописи, очевидно, вписана реплика Варравина («Дело», действие V, явление X).

где? Какая темнота!.. Какая ночь!.. и среди этой ночи какая обоюдность!..¹ [44. Л. 28].

Сложно комментировать эти пересечения текстов. Но частота вкраплений в философские наброски отдельных ремарок, диалогов трилогии дает нам право предположить присутствие «параллельного мышления» А.В. Сухова-Кобылина, одновременное осуществление двух типов практики в *разных системах* координат, наличие взаимной «проверки» мысли философской и мыслью художественной, принципиального их сближении и отмены границ. Такое переключение из одной сферы в другую, переход жанра абстрактного философского рассуждения к живой речи персонажа. Логика фарса перелицовывает философию, содействуя переводу ее на театральный язык, гротескно интерпретирующий диалектику Гегеля.

Таким образом, синтетическая природа театральных жанров в творческой лаборатории А.В. Сухова-Кобылина обнаруживается на нескольких уровнях – прежде всего в соединении архаических и современных форм. Площадной фарс, народная комедия масок, мистерия, оперные мотивы, казалось бы, хаотично проникают в водевиль, мелодраму и трагедию, а жанровые «двойники» объединяются в сценическом пространстве сухово-кобылинской трилогии. Их генетический сплав, тревоживший зрителей и критику своей непредсказуемой парадоксальностью, на самом деле рационально регламентируется автором, эпистемологически закрепившим в «Учении Всемир» и в текстах, оставшихся за пределами этой интеллектуальной утопии, тройственные закономерности феноменологии жанра. Создавая новые формы, А.В. Сухова-Кобылин ставил задачу – доказать истину, собственную правоту, восстановить порушенную репутацию. В контексте регулярных умственных упражнений, дневниковых исповедей, эпистолярных документов, отраженных в комедиях «Свадьба Кречинского» и «Смерть Тарелкина», драме «Дело», мы можем говорить не столько о синтезе, сколько о синкретизме жанров в «Картинах прошедшего». В этом синкретизме, может быть, как раз и есть главный залог целостности сухово-кобылинского театра, его неослабевающее воздействие и практическое, наглядное воплощение теории.

Литература

1. *Bray R.* La Formation de la doctrine classique. Nizet, Paris, 1927. 223 p.
2. *Locketmann W.* Lyrik-Epik-Dramatik. Hain, Meisenheim, 1973. 315 p.
3. *Wirth A.* The real and the intended Theater Audiences, in: Thomsen, Ch (ed). Studien zur Aesthetic des Gegenwartstheaters. Carl Winter, Heidelberg, 1985. 345 p.
4. *Gross R.* Understanding Playscripts – Theory and Method. Bowling Green University Press. 1974. 567 p.
5. *Dodd W.* Metalanguage and Character in Drama, *Lingua e Stile.* 1979. XIV. № 1. mars.
6. *Хайченко Е.Г.* Почтеннейшая публика, или Зритель как Актер. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016.
7. *Гроссман Л.П.* Преступление Сухова-Кобылина. Л.: Прибой. 1927.
8. *Гроссман В.А.* Дело Сухова-Кобылина. М.: Худож. лит., 1936.
9. *Цимбал С.Л.* «Свадьба Кречинского»: комедия в 3 д. А.В. Сухова-Кобылина. Л., 1934.

¹ На полях рукописи, очевидно, соединены слова Атуевой («Дело», действие I, явление I) и Варавина («Дело», действие II, явление VI).

10. Данилов С.С. А.В. Сухово-Кобылин // Классики русской драмы. Л.; М.: Искусство. 1940.
11. Гольдинер В. Драматургический стиль А.В. Сухово-Кобылина // Лит. учеба. 1941. № 5.
12. Гроссман Л.П. Театр А.В. Сухово-Кобылина. [М.; Л.]: ВТО, 1940.
13. Лотман Л.М. А.В. Сухово-Кобылин и его трилогия // История русской литературы Х–XIX вв.: в 10 т. М.; Л.: 1956. Т. 8, ч. 2.
14. Рудницкий К.Л. А.В. Сухово-Кобылин: Очерк жизни и творчества. М.: Искусство, 1957.
15. Милонов Н.А. Драматургия А.В. Сухово-Кобылина. Тула: Кн. изд-во, 1956.
16. Клейнер И.М. Судьба Сухово-Кобылина. М.: Наука, 1969.
17. Горелов А.Е. Три судьбы: Ф. Тютчев. А. Сухово-Кобылин. И. Бунин. Л.: Сов. писатель, 1976.
18. Свершкова Л.И. Жанровое своеобразие пьесы А.В. Сухово-Кобылина «Дело» // Жанровые формы в литературе и литературной критике. Киев: Наука, 1979.
19. Бессараб М.Я. Сухово-Кобылин. Л.: Современник, 1981.
20. Рассадин С.Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М.: Книга, 1989.
21. Макеев М.С. «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина как комментарий к «Делу» // Русская драма и литературный процесс: К 75-летию А.И. Журавлевой. М.: Совпадение. 2013.
22. Соколинский Е.К. Гротеск в театре и А.В.Сухово-Кобылин. СПб.: Б. и., 2012.
23. Куцова О.Н. Система именования персонажей «Дела» // Актуальные проблемы филологии: Литературоведческий сб. Вып. 55–56. Донецк, 2016.
24. А.В. Сухово-Кобылин: pro et contra / вступ. ст. В.М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В.М. Селезнева, Е.О. Селезневой. СПб.: РХГА. 2010.
25. Koschmal W. Zur Poetik der Dramentrilogie A.V.Suchovo-Kobylyns «Bilder der Vergangenheit». Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1993.
26. Listengarten J. Russian Tragifarce: its Cultural and Political Roots. Cranbury, N.J.: Susquehanna University Press, 2000.
27. Голицын Д.П. Мысли о театре // Театр и искусство. 1909. №39.
28. Журавлева А.И. А.В. Сухово-Кобылин // Русские писатели: библиограф. сл.: в 2 т. М., 1990. Т. 2.
29. Сухово-Кобылин А.В. Учение Всемир.: Инженерно-философские озарения / предисл. ред.-сост. А.А. Карулина, И.В. Мирзалиса. М.: С.Е.Т., 1995.
30. Сухово-Кобылин А.В. О творчестве. РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 216.
31. Сухово-Кобылин А.В. Триады. РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 68.
32. Сухово-Кобылин А.В. О мышлении // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 217.
33. Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. М.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. (Литературные памятники).
34. Салтыков-Щедрин М.Е. Современная идиллия // Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 15, кн. 1.
35. Лесков Н.С. Детские годы // Собр. соч.: в 11 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 5.
36. Friedrich Kind und Carl Maria von Weber: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Leipzig, 1822.
37. Сухово-Кобылин А.В. Философия человечества // РГАЛИ. Ф. 438. оп. 1, ед. хр. 258.
38. Сухово-Кобылин А.В. Рассудочный мир // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 260.
39. Сухово-Кобылин А.В. Философия точки, круга и шара // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 259.
40. Сухово-Кобылин А.В. Философия духа и социума // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 276.
41. Сухово-Кобылин А.В. Реформа Лютера // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 54.
42. Сухово-Кобылин А.В. Прохвост Кант // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1. ед. хр. 21.
43. Сухово-Кобылин А.В. Две бесконечности // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 312.
44. Сухово-Кобылин А.В. Личность Гегеля и Наполеон // РГАЛИ. Ф. 438, оп. 1, ед. хр. 15.

SYNTHESIS OF GENRES IN THE DRAMA TRILOGY *SCENES OF THE PAST* BY A.V. SUKHOVO-KOBYLIN

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2016. 6 (44). 112–127. DOI: 10.17223/19986645/44/8

Elena N. Penskaya, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: lpenskaya@hse.ru / e.penskaya@gmail.com

Keywords: boundaries of genres, farce, vaudeville, comedy, drama, stage space, character, dialogue, philosophy, drama series, transformation, system of genres.

The dramatic, the melodramatic, the comedian, and the pamphletic can be seen in all parts of the trilogy, but manifest themselves most clearly in *Delo* [The Case], the second play in the trilogy. The choice and recognition of the genre become an aesthetic problem for both the author and the audience. Discrepancies and genre inconsistencies smoothed by vigorous rhetoric are the key structural principle of the trilogy. The pool of characters turns into a full-blown accusatory remark, a showdown and a sentence to all who were guilty before Sukhovo-Kobylin. The trilogy itself is a rigorous statement of historical and personal circumstances and the freak of fate that broke his life once and forever.

The inter-play continuity of the trilogy is provided by temporal indicators (“six years later”) and the balance between old and new characters. The guises familiar to the audience undergo transformations, sprouting the seeds of tragedy and tragifarce seen in the first play. The signs of a total disaster piling up in the second part turn out to be a jeering anecdote, a lampoon, a mockery of life and death, and an alternate substitution of a dead man for a living one and vice versa. No wonder *Kartiny proshedshego* [Scenes from the Past] was perceived as a farce at the beginning of the 20th century.

Today, identification of various genres in each play of the trilogy as well as in the whole dramatic cycle, requires a wider range of sources. The choice of a specific genre always has to do with Sukhovo-Kobylin’s ideological position. He sees himself as a participant of and witness to the painful processes going on in Russia. The author’s development of the genre conception and its philosophical underpinning have not yet been addressed by researchers in this context. Whatever it was he was writing about, Sukhovo-Kobylin always returned to the same speculation about the criminality of the apparatus of the Russian government and the criminal world order. This firm belief was realized in two interrelated forms, two major genres in which he polished his ideas: dramatic trilogy *Scenes from the Past* and philosophical tractate *Uchenie Vsemir* [The All-World Doctrine].

It is not so much synthesis as syncretism of genres in *Scenes from the Past* that we can talk of in the context of regular mental exercises, diary confessions and epistolary documents reflected in comedies *Svad’ba Krechinskogo* [Krechinsky’s Wedding] and *Smert’ Tarelkina* [Tarelkin’s Death]. This syncretism is what makes Sukhovo-Kobylin’s theater so holistic and his theories so persistently and vividly embodied.

References

1. Bray, R. (1927) *La Formation de la doctrine classique* [The Formation of Classical Doctrine]. Paris: Nizet.
2. Lockemann, W. (1973) *Lyrik-Epik-Dramatik* [Lyric-epic-drama]. Meisenheim: Hain.
3. Wirth, A. (1985) The real and the intended Theater Audiences. In: Thomsen, Ch. (ed.) *Studien zur Asthetic des Gegenwartstheaters* [Studies on the aesthetics of the modern theater]. Heidelberg: Carl Winter.
4. Gross, R. (1974) *Understanding Playscripts - Theory and Method*. Bowling Green: Bowling Green University Press.
5. Dodd, W. (1979) Metalanguage and Character. *Drama, Lingua e Stile*. XIV:1. March.
6. Khaychenko, E.G. (2016) *Pochtenneyshaya publika, ili Zritel' kak Akter* [Respectable audience, Or Spectator as Actor]. Moscow: The Russian Institute of Theatre Arts – GITIS.
7. Grossman, L.P. (1927) *Prestuplenie Sukhovo-Kobyлина* [The crime of Sukhovo-Kobylin]. Leningrad: Priboy. 1927
8. Grossman, V.A. (1936) *Delo Sukhovo-Kobyлина* [The case of Sukhovo-Kobylin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Tsimbal, S.L. (1934) “*Svad’ba Krechinskogo*”: *Komediya v 3 d. A.V. Sukhovo-Kobyлина* [“Krechinsky’s Wedding”: a comedy in 3 acts by A.V. Sukhovo-Kobylin]. Leningrad: Tip. im. Grigor’eva; tip. Sov. pechatnik.

10. Danilov, S.S. (1940) A.V. Sukhovo-Kobylin. In: Desnitskiy, V.A. (ed.) *Klassiki russkoy dramy* [Classics of Russian Drama]. Leningrad: Moscow: Iskusstvo.
11. Gol'diner, V. (1941) Dramaturgicheskiy stil' A.V. Sukhovo-Kobylyina [The dramaturgic style of A.V. Sukhovo-Kobylin]. *Literaturnaya ucheba*. 5.
12. Grossman, L.P. (1940) *Teatr A.V. Sukhovo-Kobylyina* [Theatre of A.V. Sukhovo-Kobylin]. Moscow; Leningrad: VTO.
13. Lotman, L.M. (1956) A.V.Sukhovo-Kobylin i ego trilogiya [A.V. Sukhovo-Kobylin and his trilogy]. In: *Istoriya russkoy literatury X–XIX vv.: v 10 t.* [History of Russian literature of the 10th–19th centuries: in 10 vols]. Vol. 8. Pt. 2. Moscow; Leningrad: Nauka.
14. Rudnitskiy, K.L. (1957) *A.V. Sukhovo-Kobylin: Ocherk zhizni i tvorchestva* [A.V. Sukhovo-Kobylin: Essay on the life and work]. Moscow: Iskusstvo.
15. Milonov, N.A. (1956) *Dramaturgiya A.V. Sukhovo-Kobylyina* [Dramaturgy of A.V. Sukhovo-Kobylin]. Tula: Knizhnoe izdatel'stvo.
16. Kleyner, I.M. (1969) *Sud'ba Sukhovo-Kobylyina* [The fate of Sukhovo-Kobylin]. Moscow: Nauka.
17. Gorelov, A.E. (1976) *Tri sud'by: F. Tyutchev. A. Sukhovo-Kobylin. I. Bunin* [Three fates: F. Tyutchev. A. Sukhovo-Kobylin. I. Bunin]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
18. Svershkova, L.I. (1979) Zhanrovoe svoeobrazie p'esy A.V.Sukhovo-Kobylyina "Delo" [Genre originality of The Case by A.V. Sukhovo-Kobylin]. In: *Zhanrovye formy v literature i literaturnoy kritike* [Genre forms in literature and literary criticism]. Kiev: Nauka.
19. Bessarab, M.Ya. (1981) *Sukhovo-Kobylin*. Leningrad: Sovremennik. (In Russian).
20. Rassadin, S.B. (1989) *Geniy i zlodeystvo, ili Delo Sukhovo-Kobylyina* [Genius and villainy, or The Case by Sukhovo-Kobylin]. Moscow: Kniga.
21. Makeev, M.S. (2013) "Smert' Tarelkina" A.V. Sukhovo-Kobylyina kak kommentariy k "Delu" ["Tarekin's Death" by A.V. Sukhovo-Kobylin as a commentary to "The Case"]. In: *Russkaya drama i literaturnyy protsess. K 75-letiyu A.I. Zhuravlevoy* [Russian drama and literary process. On the 75th anniversary of A.I. Zhuravleva]. Moscow: Sovpadenie.
22. Sokolinskiy, E.K. (2012) *Grotesk v teatre i A.V.Sukhovo-Kobylin* [Grotesque in the theater and A.V. Sukhovo-Kobylin]. St. Peterburg: [s.n.].
23. Kuptsova, O.N. (2016) Sistema imenovaniya personazhey "Dela" [The naming of the characters in "The Case"]. In: *Aktual'nye problemy filologii* [Topical problems of philology]. Vols 55–56. Donetsk: Donetsk National University.
24. Seleznev, V.M. & Selezneva, E.O. (2010) *A.V. Sukhovo-Kobylin: pro et contra*. St. Petersburg: RkhGA. (In Russian).
25. Koschmal, W. (1993) *Zur Poetik der Dramentrilogie A.V.Sukhovo-Kobylyins "Bilder der Vergangenheit"* [On the Poetics of the Dramaturgy of A.V. Sukhovo-Kobylin's Scenes of the Past]. Frankfurt et al.: Peter Lang.
26. Listengarten, J. (2000) *Russian Tragifarce: its Cultural and Political Roots*. Cranbury, N.J.: Susquehanna University Press.
27. Golitsyn, D.P. (1909) Mysli o teatre [Thoughts about the theater]. *Teatr i iskusstvo*. 39.
28. Zhuravleva, A.I. (1990) A.V. Sukhovo-Kobylin. In: Nikolaev, P.A. (ed.) *Russkie pisateli. Biobibliograficheskiy slovar'. V dvukh tomakh* [Russian writers. A Bibliographic Dictionary. In two volumes]. Vol. 2. Moscow: Prosveshchenie.
29. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1993) *Uchenie Vsemir. Inzhenerno-filosofskie ozareniya* [All-World Doctrine. Engineering and philosophical insights]. Moscow: C.E.T.
30. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *O tvorchestve* [About creativity]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 216.
31. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Triady* [Triads]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 68.
32. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *O myshlenii* [About thinking]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 217.
33. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1989) *Kartiny proshedshego* [Scenes of the Past]. Moscow: Nauka.
34. Saltykov-Shchedrin, M.E. (1973) *Sovremennaya idilliya* [Modern idyll]. In: Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochineniy v 20 tomakh* [Works in 20 vols]. Vol. 15. Book 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
35. Leskov, N.S. (1957) *Detskie gody* [Early years]. In: Leskov, N.S. *Sobranie sochineniy v 11 t.* [Works in 11 volumes]. Vol. 5. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.

36. Kind, F. & Weber, C.M. von. (1822) *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen* [The Freeshooter. Romantic opera in three acts]. Leipzig.
37. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Filosofiya chelovechestva* [Philosophy of humanity]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 258.
38. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Rassudochnyy mir* [Reasonable world]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 260
39. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Filosofiya tochki, kruga i shara* [The philosophy of the point, the circle and the sphere]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 259.
40. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Filosofiya dukha i sotsiuma* [The philosophy of the spirit and society]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 276.
41. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Reforma Lyutera* [Reform of Luther]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 54.
42. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Prokhvost Kant* [Kant the scoundrel]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 21.
43. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Dve beskonechnosti* [Two infinities]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 312.
44. Sukhovo-Kobylin, A.V. (n.d.) *Lichnost' Gegelya i Napoleon* [Personality of Hegel and Napoleon]. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fund 438. List 1. Item 15.