

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107
EDN IKBBMP
УДК 821.161.1.0-2"18"

А. А. Чепуров
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3470-0294

Дыхание Вселенной. Эпико-драматические структуры в русской драматургии XIX века¹

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам формирования уникального типа эпическо-драматических принципов строения действия в русской драматургии XIX века и вопросам взаимодействия литературной драмы и сцены в процессе обретения художественной идентичности русского театра. В статье анализируются принципы внесюжетного и сверхсюжетного построения действия в произведениях А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Выявляется, какими художественными средствами русские драматурги выводят представление жизненных историй и коллизий к всеобъемлющей духовности общей картины мира. Расхождение — эстетическая «вилка» литературной драмы и ходового репертуара русской сцены XIX века, которая обнаруживается в театральном процессе, — свидетельствует о том, что в русской драматургии формируется принцип сценичности, способный выразить заключенный в ней драматизм лишь с рождением режиссерского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, русская драматургия, эпическое, драматическое, структура действия, природа драматизма, культурная идентичность.

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на Международной научной конференции «350 лет русского театра», проведенной в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030» (Москва, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 8–10 декабря 2022 г.).

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107
EDN IKBBMP
УДК 821.161.1.0-2"18"

Alexander A. Chepurov
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3470-0294

The Breath of the Universe. Epic-dramatic Structures in 19th Century Russian Drama

ABSTRACT

This article is dedicated to the challenges of forming a unique type of epic-dramatic principle for structuring action in 19th century Russian drama and the issues of interaction between literary drama and the stage in the process of achieving the artistic identity of Russian theatre. The article analyzes the principles of non-plot and super-plot construction of action in the works of A. Griboedov, A. Pushkin, N. Gogol, I. Turgenev, A. Ostrovsky, A. Sukhovo-Kobylin, A. K. Tolstoy, L. Tolstoy, and A. Chekhov. It explores how Russian playwrights employ artistic means to present the narratives and conflicts within the encompassing spirituality of an overall worldview. The divergence — the aesthetic “fork” between literary drama and the common repertoire of the Russian stage in the 19th century, which becomes evident in the theatrical process, suggests that Russian drama is developing a principle of staginess — one that is able to express its inherent drama only with the advent of director's theatre.

KEYWORDS

Russian theatre, Russian drama, epic, dramatic, structure of action, nature of drama, cultural identity.

Немецкий исследователь Петер Сонди, говоря о рождении «Новой драмы», определившей теоретические и практические основания европейской драматургии XX века [1, с. 11–13], а вслед за ним теоретик «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман [2, с. 10] указывают на то, что само представление о классической драматической структуре, сложившееся в XIX столетии, свидетельствует о назревании кризиса драмы, не способной более выразить связь сюжетных коллизий с неким целостным представлением о картине мира, о его состоянии и объективных смыслах. Кризис «законов драмы» на протяжении прошедшего столетия становился общим местом при разговоре о театре и драме XX века. Само представление об этих «законах» в понимании теоретиков и практиков театра определенно связывается с канонами «хорошо сделанной пьесы», основанной на линейном развитии сюжета, действенной функции интриги и доминировании нарратива в отображении картин жизни. Стало быть, получается, что, стремясь к раскрытию «философского объема» действия, драма XX века вынуждена была ломать эти законы, устремляясь в область смежных искусств и родов поэзии. Разрушая драматический нарратив, осуществляя прорыв в условно-интеллектуальную или перформативно-символическую сферу, драма, казалось, отрицала самое себя, предлагая причудливые гибридные конструкции. Однако на самом деле западноевропейская драма на новом витке своего развития лишь открывала и выявляла неисследованные области своей драматической сущности.

При обращении к становлению и сценической судьбе русской литературной драмы XIX века становится очевидным, что проблема внесюжетных или сверхсюжетных взаимодействий, проявляющих связь картин жизни с широким бытийным, эпическим планом человеческого существования, являлась для русской драматургии и содержательной, и структурообразующей на протяжении всего XIX столетия, что характеризовало ее национальное своеобразие и существенно отличало от западноевропейского образца. Именно эти качества русской драматургии по существу и формировали такое явление, как русский театр XX века, во всем его своеобразии и универсальном значении для мирового искусства.

О тесной связи мироощущения героев русской прозы и драмы с неким универсумом не раз говорили и К. С. Станиславский [3], и Вл. И. Немирович-Данченко [4], и Вс. Э. Мейерхольд [5], и Э. Пискатор [6], обращавшийся к инсценированию повествовательных произведений, а также те практики театра, которые всерьез задумывались о сценической интерпретации русской драмы. Об этом писал и Г. А. Товстоногов, утверждая, что за любой коллизией на сцене должен стоять «роман жизни» [7, с. 60–62].

Об особых, философски значимых функциях строения драматургической формы в произведениях русских писателей-драматургов в последние годы неоднократно писали отечественные исследователи. Так, в своем фундаментальном исследовании, посвященном творчеству А. Н. Островского, Н. А. Шалимова всесторонне изучает поле драматического напряжения, раскрывающего связь драматургических текстов с философски объемной

концепцией мира и человека, складывающейся в художественном сознании автора [8]. А. Н. Зорин раскрывает образно-содержательные резервы «зон молчания» и ремарок, при этом рассматривая сюжеты русской драмы с точки зрения метафизических категорий [9]. К. Г. Фрумкин, исследуя философско-эстетическую функцию драматического сюжета, прослеживает его эволюцию на большом историческом отрезке времени — от Грибоедова до Эрдмана [10].

Вопрос о взаимодействии эпического и драматического начал в русской драматургии и театре неоднократно ставился, когда речь заходила о драматургии А. П. Чехова и связанной с ней театрально-эстетической революции конца XIX — начала XX века. Об этом пишет Б. И. Зингерман, анализируя структуру пьес А. П. Чехова [11], на это указывает Э. А. Полоцкая, проводя сравнительный анализ чеховских текстов с пьесами Г. Гауптмана [12], это подчеркивает А. П. Чудаков, выявляя своеобразие драматургической поэтики писателя [13]. Традиционно процессами диффузии эпического и драматического родов поэзии еще со времен Белинского интересовались исследователи русского романа, а затем те из литературоведов и театроведов, которые касались вопросов взаимодействия театра с художественной прозой или проблем сценической интерпретации русской литературной классики. На гибридный жанр романа-трагедии применительно к творчеству Ф. М. Достоевского указывал еще Вяч. Иванов [14]. О наличии признаков драматического построения сцен и эпизодов в романах Достоевского подробно писал В. Д. Днепров [15]. Свойства религиозно-духовного, имеющего некую метафизическо-эпическую окраску, выявлял в романах Достоевского Б. Н. Любимов, рассуждая о проблеме сценичности произведений писателя [16]. Об активном сопряжении драмы и повествования у Достоевского писала в своей монографии Т. М. Родина [17]. К. Л. Рудницкий наблюдал тенденции сближения прозы и драматического искусства [18]. С. Л. Цимбал, обобщая опыт инсценирования русской прозы, приходил к выводу, что в повествовательных жанрах театр обретал порой недостающую ему в драме «всеобъемлющую духовность» [19]. На процессах «эпизации» художественных структур русской драмы XX века в ее «советском» варианте концентрировали внимание авторы работ по истории и теории драмы [20]. Н. С. Скороход видит в особом взаимодействии сцены и русского классического романа предпосылки появления театральных принципов режиссерского театра XX века [21].

Однако проблема взаимодействия эпического и драматического начал в русской драматургии и театре стоит более глубоко и всеобъемлюще, так как затрагивает в первую очередь природу чувств героев русской драматургии, сами принципы строения действия, что отражает специфику «русского драматизма», того, что делает русскую драму не только специфичной, но и универсальной в общечеловеческом смысле. И утверждение этой специфичности на уровне формирования особого типа драматургической структуры, вызвавшей к жизни сам феномен русского театра как общекультурного явления, является все более и более очевидным, коль скоро мы обращаемся к истории

взаимоотношений русской литературной драмы и ходового репертуара отечественной сцены XIX столетия.

В истории русского театра XIX века просматривается весьма ощутимая конфликтная ситуация. Показательно, что почти все произведения русской драматургической классики вступают в конфликтные отношения с господствующими представлениями о сценичности, а многие из шедевров отечественной драматургии получают свое театральное воплощение гораздо позже времени их создания. Так, «Горе от ума» ждет своей постановки семь лет, «Борис Годунов» — около сорока, «Маскарад» — почти тридцать, «Месяц в деревне» — тридцать.

Возникающую на театре ситуацию заметил еще П. А. Катенин, который в своих размышлениях о драматургии писал: «В наше время многие, и чуть ли не первый Гете в своем «Фаусте» (знающий пределы искусства и не желающий им уступить), начали писать нарочно так, чтобы представить никак нельзя было» [22, с. 143]. Собственно, речь в данном случае шла о романтическом взгляде на драматическую поэзию в целом, которая в европейском искусстве той поры, когда художественная форма становилась прямым выражением авторского поэтического видения, приобретала род отчетливой эстетической тенденции, в том числе и на русской сцене.

В своих заметках о русских драматургах Вс. Мейерхольд писал: «Если мы проследим историю, скажем, русского театра XIX и начала XX века, то убедимся, что провалы больших драматических произведений на сцене обуславливались главным образом тем, что пьесы написаны были не с учетом техники своего времени, а с желанием изменить эту технику» [5, с. 421]. Мейерхольд, рассуждая о путях развития взаимодействия драматургов со сценой в XIX веке, отмечал: «Драматурги того времени были не просто драматургами, а драматургами-режиссерами» [5, с. 422]. Будущий спектакль, казалось, уже возникал в воображении драматурга и определялся отнюдь не только энергией сюжетных сцеплений, напряженностью диалогов и монологов, но и возникающей в воображении драматурга картиной действия, ее атмосферой, разнообразием и «музыкальным» звучанием.

Подобная история произошла с А. С. Грибоедовым, который в своем «Горе от ума» исходил более из своей фантазии, чем из хорошо знакомых ему и лично опробованных жанровых канонов современной репертуарной комедии, которой он был привержен в ранних драматургических опытах. Именно эта «неинтегрированность» комедии Грибоедова в репертуарно-жанровые стереотипы и сделала ее великим созданием, где постулировались принципы русского театра как такового с его собственной системой амплуа, с амбивалентностью характеров и строением действия именно как «картины жизни».

А. С. Пушкин острее всех почувствовал, что «ум», то есть объективный смысл и взгляд на эту развертывающуюся картину, в данной комедии не принадлежит кому-либо из героев, даже, казалось, главному из них — Чацкому [23, с. 138]. Пьеса Грибоедова тяготеет к раскрытию некоего «сверх-характерного» плана действия, вместе с тем затрагивающего и погружающего всех без исключения

персонажей и самого автора, догадывающегося об истинном положении вещей, в некую экзистенциальную ситуацию, в которой каждый становился подвержен неминуемой ошибке, совершаемой им в силу объективного разлада с миром и временем.

Внеличный характер основной коллизии в комедии (независимо от полюсов оценки) интуитивно был прочувствован практически всеми, кто писал и тем или иным образом отзывался о «Горе от ума». Именно эти свойства сверхличностного конфликта и затрудняли освоение этой комедии театром XIX века, сделав ее «неправильной», выпадающей из рамок ходового репертуара и устанавливающей (хотя и постепенно) свои оригинальные законы. Не их ли подразумевал Пушкин, когда в том же письме к А. А. Бестужеву заявлял, что не осуждает «ни плана, ни завязки» комедии и что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» [23, с. 138].

Ослабленность интриги, завязанной на активность и драматический пафос героя, позволяла критикам заключить, что «в комедии нет целого». С точки зрения гегелевской модели драматизма, набиравшей свою популярность в 1830-е годы, в грибоедовской комедии нельзя было отыскать центрованную на главном герое идею. В. Г. Белинский писал, что «Горе от ума» — «сатира, а не комедия» [24, с. 485]. В этом отношении мнение Пушкина, которое он высказал еще при первом знакомстве с комедией и в котором он вполне сомневался, что целью Грибоедова являются «характеры и резкая картина нравов», возобладало в сознании современников и деятелей театра. Именно галереей сатирически поданных характеров, образующих картину московского общества, представляли на сцене «Горе от ума» актеры обеих драматических трупп российских столиц. Не случайно особым успехом пользовалась сцена бала, где действие подменялось каскадом почти беспроектных концертных номеров, позволяющих продемонстрировать «характерное» мастерство исполнителей.

А между тем модель спектакля, сформированная грибоедовской комедией, уже предполагала единство действия, основанное не на сюжетно-фабульных основаниях, а на образной целостности художественной картины мира, на взаимодействии частей этой картины с образом целого. Характеры, являющиеся одновременно микросюжетами этой многоликой композиции, были все без исключения вовлечены в орбиту общей всеохватной коллизии, имеющей одновременно и эпическое, и драматическое свойство. Это качество как раз и позволяло в самом тексте монологов и высказываний героев сочетать характерные действительные проявления с самохарактеристикой. Этот авторский прием подметил еще Пушкин, подчеркивая, что Репетилов «признавался поминутно в своей глупости» [23, с. 138]. Однако, иронично объясняя это свойство персонажа «смирением», хотя и «чрезвычайно новым на театре», Пушкин все же оправдывал его вполне житейской реалистической ситуацией, когда и в жизни нам порою «случалось конфузиться, слушая <...> подобных кающихся?» [23, с. 138].

Как справедливо пишет исследователь сценической жизни грибоедовской комедии О. М. Фельдман, «чужеродность “Горя от ума” господствовавшему репертуару ощущалась на всем протяжении николаевского царствования» [25, с. 19].

Между тем почти синхронно с «Горем от ума» или сразу вслед ему сам А. С. Пушкин создает другую «неправильную» пьесу, но уже в другом жанровом регистре. Это — «Борис Годунов», или «Комедия о настоящей беде Московского государства, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве...», как она была поименована в первой редакции. Еще в процессе работы над своей трагедией Пушкин писал Н. Н. Раевскому о том, что его «Борис Годунов» совмещает в себе трагедию характеров и трагедию нравов [26, с. 542]. А спустя два года, в наброске письма к редактору «Московского вестника», где была напечатана сцена в келье, пояснял, что «расположил трагедию по системе Отца нашего — Шекспира, и принес в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее» [27, с. 66]. Но дело даже не в нарушении классицистических законов, не в «романтическом» увлечении поэтической свободой Шекспира, а в том, что Пушкин был уверен, что «устарелые формы нашего театра требуют преобразования» [27, с. 66], и, следовательно, сознательно вступал в конфликт с современной ему сценой и ее репертуаром. Пушкин в данном случае говорит не только о нарушении законов сценичности, но о реформе целой художественной системы, что отмечал в своем исследовании А. А. Гозенпуд [28, с. 339–341].

Европейский драматизм основан на личностном деянии. С точки зрения этого понимания Белинский констатировал, что в «Борисе Годунове» Пушкина почти нет никакого драматизма. Однако критик видел в том вину не поэта, а русской истории, где по большей части «личность никогда ничего не значила, но все значил *род*». Считая, что в своем плане трагедии Пушкин слишком доверился истории Карамзина, Белинский писал, что действующие лица «Бориса Годунова» «вообще слабо очеркнутые, только говорят и местами говорят превосходно; но не живут, не действуют» [29, с. 326].

Двойственность в оценке «Бориса Годунова» свидетельствовала о том, что Белинский, точно обозначив направление эстетических отклонений пушкинской трагедии от канонов европейского романтизма, вместе с тем уловил связь возникающей художественной модели со спецификой русской исторической традиции, со спецификой общественных коннотаций. При этом речь здесь шла, безусловно, не об аннигиляции личности в российском менталитете, а о тесной связи «судьбы человеческой» и «судьбы народной», как о том говорил сам Пушкин применительно к жанру трагедии.

В этом смысле Пушкин открыл национальную специфичность русской трагедии, показав, как метафизические универсалии мировой драмы работают на материале российской истории. Белинский не случайно назвал «Бориса Годунова» родом «эпической драмы». Когда Николай I «предложил» Пушкину переделать «Бориса Годунова» в роман «наподобие Вальтера Скотта», он был не так уж не прав с позиции современной ему сценичности. В драматургии происходит та же диффузия родов поэзии, которая фактически и порождает в XIX веке специфику европейского романа. О соединении эпоса и драмы в форме романа можно говорить хотя бы на примерах Вальтера Скотта или Бальзака.

Однако в русском романе, а соответственно, и в русской драматургии эпический план тесно связан с миром внутреннего человека, порою выходящим за рамки рационального императива или социальной идеи. Связь микрокосма с макрокосмом здесь ощущается скорее в импульсивных природно-чувственных проявлениях и раскрывается путем сопряжения энергии страстных заблуждений и горьких (покаянных) драматических прозрений.

Можно сказать, что Пушкин открыл своеобразный жанр драмы-романа, характерный как для специфически российского понимания драматизма, так и для образной идентичности русского театра в целом. Причем речь в данном случае идет не столько о сугубо реалистическом театре, сколько о театре условном, основанном на композиционно-поэтическом способе художественных связей.

В своих рассуждениях о сценичности пушкинской драматургии Вс. Мейерхольд формулировал ее новаторские с точки зрения сценического искусства свойства. Среди них главными он называл умение «собирать слова в своеобразную драматическую мелодию» [30, с. 286] и «умение перемещать манеру сценического изображения из плана в план соответственно манере изображения, драматургом данного» [30, с. 291]. В этом смысле он называл Пушкина «типичным преобразователем театра» [5, с. 419].

Вслед за «Борисом Годуновым» Пушкин создает ряд «драматических опытов» или «маленьких трагедий», варьируя в них общемировые мифологемы культуры. Сценическая сложность «маленьких трагедий» состояла не столько в их размере, сколько в возможности передать экзистенциальный масштаб состояния мира, в котором разворачивались духовные катастрофы героев. Зависть, скупость, любовь, жизнь — вот стихии, которыми захвачены герои «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Пира во время чумы». Им соответственно противопоставлены гениальность, расточительность, духовная окаменелость, смерть. Именно этими парами экзистенциальных универсалий, представленными в диалектическом противоборстве, определяется действие пушкинских драматических этюдов.

Надо отдать справедливость В. Г. Белинскому — поборнику гегелевского диалектического взгляда на жизнь и искусство: в свете «маленьких трагедий» великий русский критик достаточно объективно оценил свойства драматизма в произведениях Пушкина. В статье о «Горе от ума», опубликованной в 1840 году, Белинский писал: «...Пьесы Пушкина: “Моцарт и Сальери”, “Скупой рыцарь”, “Русалка”, “Борис Годунов” и “Каменный гость” — суть трагедии во всем смысле этого слова, как выражающие, в драматической форме, идею торжества нравственного закона и представляющие, каждая в отдельности, совершенно особый и замкнутый в самом себе мир» [24, с. 452].

Сложность задачи, которую ставил Пушкин перед актерским и постановочным искусством своими философскими пьесами, состояла в том, что необходимо было обеспечить явственную передачу двух планов действия — конкретно-жизненного (правдоподобного, где наличествовало «правдоподобие чувствований») и условно-театрального (обобщенно-символического, где

царила «истина страстей»). Именно из этого парадоксального сочетания должна была родиться новая театральность, предопределившая перспективу развития русской сцены.

Об этой связи ситуаций и характеров с неким сверхсюжетным метафизическим планом или духовным универсумом, по сути, и говорил Вс. Мейерхольд, когда возглашал оду музыкальному строению драмы, называя Пушкина «режиссером», или когда пытался проявить в своей постановке «Ревизора» некий большой контекстуальный ряд, расширяющий круг предлагаемых обстоятельств до масштаба «всего творчества» писателя или всей той эпохи, когда было создано инсценируемое произведение.

Именно в этом направлении мыслил театр и духовный наследник пушкинской драматургии Н. В. Гоголь, отношения которого с русской сценой — при видимом благополучии — складывались также достаточно драматично.

Белинский очень точно уловил прямую связь бытовых, фарсовых ситуаций и положений «Ревизора» с обобщающей философской идеей Гоголя о смысле человеческой жизни.

О символическом значении места действия, где локализуются «невероятные события», спустя десять лет Гоголь, готовя новое издание «Ревизора», писал в своем драматическом сочинении «Развязка Ревизора», которое предполагалось им к постановке в 1846 году: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до единого согласны, что этакого города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды: хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?» Подобная трактовка произведения, которую Гоголь дал в своих поздних эстетических выкладках, свидетельствует о своеобразном характере конфликта, схожем с грибоедовским, о сочетании двух планов действия — реалистического и символического, которые должны были породить совершенно особый стиль сценического исполнения.

Сочетание жизненно достоверного и символического, пожалуй, ярче всего выразилось в идее и действенной структуре лермонтовского «Маскарада», который, будучи создан практически синхронно с гоголевским «Ревизором», в отличие от него попал на сцену лишь в 1850–1860-е годы.

Анализируя пять редакций «Маскарада», Б. М. Эйхенбаум прослеживает, как в основной расстановке сил лермонтовской драмы (в ходе цензурных требований и ответных творческих интенций автора) возникала совершенно особая образная структура, требующая от театра сценического метода, основанного на прозаическо-поэтическом, жизненно достоверном и одновременно условно-символическом способе воплощения героев и обстоятельств [31, с. 221].

Лермонтовская драма была во всех смыслах новаторской, так как ломала логику бытовых причинно-следственных оправданий. «Как и драматургия Пушкина (но в еще большей степени), — пишет Б. М. Эйхенбаум, — она

боролась с прямой, элементарной нравоучительностью, с построением драмы на вине героя или на злодействе, требующем возмездия» [30, с. 230]. И недаром «характерными» в данном случае исследователь считает такие произведения Пушкина, как «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери».

Вибрация между жизненно достоверным и обобщенно-символическим, воплощенная в структуре лермонтовской драмы, становится той мистической загадкой, которую и призван был разрешить театр.

А. Григорьев, пожалуй, наиболее точно зафиксировал ситуацию отношений литературной драмы с ходовым репертуаром 1860-х годов, когда, анализируя современное состояние драматургии и сцены, писал, что «русский театр и русская драматургия до сих пор, несмотря на Островского, все еще как-то не ладят между собою» [32, с. 364].

Основным поэтическим свойством драматургии Островского А. Григорьев называл «народность», подразумевая наличие в его драматургии, разнящейся по предметам своего изображения, некоего общего общенационального универсума.

В большинстве же случаев, обращаясь к сценическим интерпретациям драматургии Островского, критик с горечью констатировал: «Все эпическое, вся поэзия положительно исчезает» [32, с. 364].

Однако гениальность Островского проявилась не только в том, что он сумел передать органическую связь взятых из жизни сюжетов с эпической картиной народного бытия, но и в том, что он сумел в этом же эпическом ключе осмыслить и современный ему театр, подчинив его своему замыслу и сопрягая привычные жанры, сценические приемы и актерские индивидуальности в некую масштабную драматическую партитуру.

Цикличность большой «Человеческой комедии» в сочетании с шекспировским театральным универсализмом («Весь мир — театр»), спроецированным на отечественную жизненную и сценическую реальность, характерна для всего творчества А. Н. Островского, который за годы своей драматургической деятельности освоил и переосмыслил практически все репертуарные возможности современного ему театра. В его пьесах самым парадоксальным образом сочетаются достоверность бытовой картины жизни с откровенно театральными приемами и ассоциациями («Свои люди — сочтемся», «Пучина»), а рациональная, порой лубочная или назидательная логика сюжетов («Бедность не порок») взрывается алогизмами порывов поэзии («Гроза»), страсти («Горячее сердце») и психологической непредсказуемости («Последняя жертва»). Комедийная характерность образов его пьес («На всякого мудреца довольно простоты») в сочетании с внутренним пародированием театральных амплуа («Лес») парадоксальным образом сопрягается у него с постепенным нарастанием трагической безысходности бытия («Без вины виноватые»), при которой герой поставлен в ситуацию выбора в отсутствии самой возможности выбирать («Бесприданница», «Таланты и поклонники»).

Совершенно права современный исследователь Н. А. Шалимова, когда, анализируя творчество Островского с позиции философской антропологии, выявляет целостность и новизну концепции человека в театре драматурга, отражающей и выражающей своеобразие его национальной природы, его связь с целостной картиной русского мира и предполагающей трехуровневость действия, развивающегося в душевном, социально-характерном и собственно театральном планах [8].

Русский театр (притом что пьесы Островского к 1880-м годам составляли практически две трети репертуара столичных сцен) в основном оставлял произведения этого драматурга в ряду характерно-бытового репертуара. Сцена совершала лишь отдельные прорывы в экзистенциальную сферу постижения образов Островского на уровне индивидуально-актерских или в лучшем случае ансамблевых трактовок.

Реформа Островского (и это неоднократно подчеркивалось историками русского театра и драматургии) здесь практически тесно смыкается с рождением театра Чехова. Но прежде чем обратиться к Чехову, необходимо вспомнить о драматургическом опыте И. С. Тургенева, который в своих художественных поисках действенной структуры пьес, практически «через Островского», вплотную подошел к Чехову-драматургу, о чем со всей определенностью писал Вс. Мейерхольд.

На самом деле, «тонкость» психологических нюансов и настроений в отношениях героев, которую ставили в вину автору, была сложна для актерского исполнения, использующего преимущественно характерные и театральнотипажные краски. В большинстве случаев именно такими красками пользовались русские артисты, подходящие к отображению бытовой и психологической реальности скорее с характеристической стороны, и только в редких случаях они пробивались к лирическим откровениям. А между тем Тургенев в своих драматургических опытах уже в конце 1840-х годов напрямую подходил к проблеме сценического выражения психологических действенных подтекстов. Открытия, обнаружившие себя в драматической поговорке И. С. Тургенева, были развиты им в многоголосной психологической драме-комедии «Месяц в деревне», сама творческая история которой невольно привела писателя к созданию полифонической структуры действия.

Между тем Тургенев, по воле цензуры смягчая конфликтное противостояние героев, представляющих разные поколения и социальные слои русского образованного общества, невольно переключал конфликт в область неизбежного столкновения каждого из персонажей со своей же персональной, личностной недооволащивенностью, что формировало многоголосную партитуру единой общечеловеческой драмы.

Рождение реалистической драмы, которая изначально представляла собой микс французских *les proverbes*²,

² *Les proverbes* (франц.) — поговорки, поговорки. Драматургический жанр, известный во Франции с конца XVII века, небольшие пьесы, содержание которых строилось на раскрытии типичной ситуации, взятой из жизни и обнаруживающей нравоучительный смысл поговорки. В XIX веке мастером драматических поговорок был Альфред де Мюссе, чьи пьесы в переводах и переработках ставились и на русской сцене.

мелодрам, жанровых и бытовых, стилизованных «под натуру» картин жизни, подтолкнуло И. С. Тургенева, а вслед за ним и А. Н. Островского к созданию оригинальных драматургических структур, в которых воплотились черты русского психологического реализма.

Однако если Островский, сопрягая жизненную достоверность характеров и бытовых реалий обстановки с театрально-игровой стихией, сумел творчески переосмыслить все многообразие сценических форм ходового репертуара, то Тургенев, во многом опередив сценическую эпоху, в своем «Месяце в деревне» открыл богатейшие возможности сценических подтекстов и «подводных течений» в развитии действия и сформировал перспективу русского психологического театра, ведущую к сценическим открытиям Чехова.

Формирование «русского драматизма», безусловно, было теснейшим образом связано с развитием русского романа. Не случайно именно инсценировки классической прозы стали своеобразным заместителем драмы начиная с 1890-х годов. Художественные открытия Толстого и Достоевского более всего повлияли на структурные особенности русской драмы и сцены в перспективе их историко-художественного развития. С одной стороны, суть русского драматизма состояла в чувственно-интеллектуальной связи с социально-нравственным универсумом народного бытия. С другой стороны, сам характер героя и сюжета был зачастую лишен причинно-следственной логики и мог легко входить в сферу непредсказуемого и не подвластного рассудочному истолкованию. Толстовская «диалектика души», как, впрочем, и мучительная «незавершенность» человека у Достоевского, способствовала формированию драматической структуры, в которой сплетались драматическая и эпическая стихии. Притом что его романы были наполнены «драматизмом», что они недаром считались «романами-трагедиями», а Достоевский почти буквально «мыслил сценами» [15], этот драматизм существенно терял в своей глубине при соприкосновении с законами сценичности, характерными для театра той поры. В результате сам Ф. М. Достоевский, как известно, устранился от работы в драматургическом жанре, считая эту художественную форму не соответствующей тому кругу «поэтических мыслей», которые он стремился выразить в своих произведениях.

Л. Н. Толстой не отвергал возможности работать в жанре драмы, в своей прозе он раскрыл поразительные резервы внутреннего драматизма человеческой души, проникнув в психологические глубины драматических переживаний героев, и нашел художественные средства для воплощения «диалектики души», вместе с тем писатель ощутимо ограничивал свои возможности, когда вступал на территорию драмы и театра.

Характерной является и история создания знаменитой драмы Л. Н. Толстого «Живой труп», которая, будучи энергично задумана в самом конце 1890-х годов под влиянием и в полемике с чеховским «Дядей Ваней», не была между тем закончена и поставлена на сцене при жизни автора. Невозможность «вписать» трагедию Феде Протасова и всех связанных с ним персонажей в форму сюжетной драмы, неизбежно выводящей героев к артикулируемому прозрению

и покаянию, заставила Толстого бросить свой опус. История взаимоотношений писателя с театром свидетельствовала о том, что форма предуказанности сюжета порождала неизбежное морализаторство и сужение «диалектики» души, которые свободно могли быть воплощены лишь в повествовательном двуединстве голосов автора и героя.

Как известно, в повествовательности, «беллетристичности» обвиняли начинающего Чехова-драматурга современные ему критики и опытные театральные деятели. Несовпадение драматизма, открытого Чеховым, с канонами сценичности было достаточно острым. Как ни пытался начинающий драматург следовать «законам сцены» в первых своих драматургических опытах, еще «Иванов» при относительном успехе своих первых представлений вызывал много вопросов не только у заправских драматургов и критиков, но даже у исполнителя главной роли В. Н. Давыдова. Признавая «большой успех» «Иванова» на александринской сцене еще в 1889 году, Вл. И. Немирович-Данченко в своих мемуарах «Из прошлого», написанных, впрочем, уже в советские годы, высказывал мнение, что «этот успех не оставил в театре никакого следа» [33, с. 53]. Один из основателей МХТ считал, что в чеховских спектаклях императорской сцены «не было самого важного <...> — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова» [33, с. 53].

Полемика эстетического сражения стала здесь драматургия нового направления, драматургия, формирующая новую модель действия, а следовательно, являющаяся «предвестием» (развивая мысль Вс. Мейерхольда об истоках новых театральных форм [29, с. 123]) новой системы сценической образности, требующей радикальных перемен на сцене драматической.

Формулируя всемирно-историческое значение чеховской «Чайки», Б. И. Зингерман подчеркивал, что эта, во многом программная, пьеса, вбирая в себя разноречивый опыт европейской «новой драмы» второй половины XIX века, давала ему «целостное и сжатое толкование: возводила его к всеединству» [11, с. 304]. С другой стороны, А. П. Чудаков, анализируя образную систему чеховской пьесы, справедливо отмечал «открытость» поисков драматурга, экстраполирующихся в XX век. Он подчеркивал, что чеховская драма «продемонстрировала *последовательно* новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми, ограничения, отменивший их не в частности, а в целом». В этой связи исследователь справедливо отметил, что чеховская драматургия стала «тем кладезем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления — от символизма до театра абсурда» [20, с. 279].

Развивая эту мысль, Э. А. Полоцкая пишет о том, что, начиная с «Чайки», «широта художественных открытий Чехова-драматурга, основой и одновременно венцом которых была объективность, предполагающая интерес автора к драме “в каждой фигуре”, предопределила его влияние на самые различные эстетические системы» [12, с. 119].

В своем творчестве Чехов аккумулировал и развил открытия русской драматургии XIX века с ее стремлением соединить драму и эпос, мир человеческой

души и бескрайний простор Вселенной, унылую обыденность и страстную поэзию, реалистическую достоверность и символизм, жизненную серьезность и насмешливую иронию, углубленный психологизм и художественный гротеск. Чеховский драматический мир предстает на сцене «романом жизни», множеством опосредующих нитей прочно связанным с мерцающим, лишь угадываемым экзистенциальным универсумом, обретающим в различных трактовках и контекстах самые различные очертания. Именно в этом проявляется тот алгоритм, та матрица русской драмы, которая формирует конвертируемый в мировом театральном пространстве ее образ и значение.

Перелом, произошедший на отечественной сцене на рубеже XIX и XX веков, настроил русский театр и драматургию по единому камертону, заставил театр услышать автора, устремленного к всеобъемлющей духовности, услышать «дыхание Вселенной» и каждый раз искать и находить художественные средства, раскрывающие тот «роман жизни», тот «большой круг обстоятельств», который стоит за коллизиями русской драмы. Тем самым эстетическая «вилка», подспудно существовавшая между литературной драмой и русской сценой в XIX веке, была в значительной степени преодолена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сонди П. Теория современной драмы. 1880–1950. М.: V — A — C Press, 2020. — 148 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
3. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. Т. 2. 1912–1938. М.: ВТО, 1986. — 446 с.
4. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. — 643 с.
6. Пискатор Э. Путь от политического театра к театру откровения. М.: РОССПЭН, 2022. — 607 с.
7. Товстоногов Г. А. О природе чувств // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. М.: Искусство, 1984. С. 50–62.
8. Шалимова Н. А. Человек в художественном мире А. Н. Островского. Ярославль: Издательство Ярославского государственного театрального института, 2007. — 272 с.
9. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX вв. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008. — 240 с.
10. Фрумкин К. Г. Сквозные мотивы русской драматургии. От Грибоедова до Эрдмана. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. — 280 с.
11. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. — 384 с.
12. Полоцкая Э. А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана: полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 88–126.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. — 293 с.
14. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. — 804 с.
15. Днепров В. Д. Драма в романе // Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: из художественного опыта Достоевского. Л.: Советский писатель, 1978. С. 301–359.
16. Любимов Б. Н. Действо и действие. М.: Языки русской культуры: Кошелев, 1997. — 520 с.
17. Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М.: Наука, 1984. — 245 с.
18. Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. — 111 с.
19. Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л.: Искусство, 1977. — 263 с.
20. Челуров А. А. Сверхсюжет спектакля // Театральный сверхсюжет: в 2 ч. Ч. 1. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 5–10.

21. Скороход Н. С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2021. — 529 с.
22. Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. — 374 с.
23. Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец января 1825 г. Михайловское // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 137–139.
24. Белинский В. Г. Горе от ума. Сочинение А. А. Грибоедова. Второе издание // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3. М.: Наука, 1959. С. 420–486.
25. Фельдман О. М. Судьбы «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников. М.: Искусство, 1987. С. 6–77.
26. Пушкин А. С. Переводы иноязычных текстов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. Переписка, 1815–1827. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 522–574.
27. Пушкин А. С. <Письмо к издателю «Московского вестника»> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 66–69.
28. Гозенплуд А. А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: исследования и материалы. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 339–356.
29. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая. «Борис Годунов» // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7. М.: Наука, 1959. С. 505–534.
30. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). М.: Искусство, 1968. — 350 с.
31. Эйхенбаум Б. М. Пять редакций «Маскарада» // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 215–233.
32. Григорьев А. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. — 498 с.
33. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. — 598 с.

REFERENCES

1. Sondi P. *Teorija sovremennoj dramy. 1880–1950* [Theory of Modern Drama. 1880–1950]. Moscow: V – A – C Press, 2020. 148 p.
2. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater* [Postdramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
3. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnykh knizhek: v 2 t. T. 2. 1912–1938* [From Notebooks: in 2 vols. Vol. 2. 1912–1938]. Moscow: VTO, 1986. 446 p.
4. Nemirovich-Danchenko V. I. *Izbrannyje pis'ma: v 2 t. T. 2. 1910–1943* [Selected Letters: in 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskustvo, 1979. 742 p.
5. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. 2. 1917–1939* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 vols. Vol. 2. 1917–1939]. Moscow: Iskustvo, 1968. 643 p.
6. Piscator E. *Put' ot politicheskogo teatra k teatru otkrovenija* [The Path from the Political Theatre to the Theatre of Revelation]. Moscow: ROSSPEN, 2022. 607 p.
7. Tovstonogov G. A. *O prirode chuvstv* [On the Nature of Feelings]. In: Tovstonogov G. A. *Zerkalo stseny: v 2 kn. Kn. 2. Stat'i, zapisi repetitsij* [Stage Mirror: in 2 books. Book. 2. Articles, Records of Rehearsals]. Moscow: Iskustvo, 1984, pp. 50–62.
8. Shalimova N. A. *Chelovek v khudozhestvennom mire A. N. Ostrovskogo* [In the Artistic World of A. N. Ostrovsky]. Yaroslavl: Izdatelstvo Yaroslavskogo gosudarstvennogo teatralnogo instituta, 2007. 272 p.
9. Zorin A. N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii XVIII–XIX vv.* [Poetics of Stage Direction in Russian Drama of the 18th – 19th centuries]. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo Universiteta, 2008. 240 p.
10. Frumkin K. G. *Skvoznyje motivy russkoy dramaturgii. Ot Griboyedova do Erdmana* [Cross-cutting Motives of Russian Dramaturgy. From Gribojedov to Erdman]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-History, 2018. 280 p.
11. Zingerman B. I. *Teatr Chekhova i yego mirovoje znachenije* [Chekhov's Theatre and Its Global Significance]. Moscow: Nauka, 1988. 384 p.

12. Polotskaya E. A. "Chayka" i "Odinokije" (Sud'ba "odinokikh" u Chekhova i Hauptmann'a) ["The Seagull" and "Lonely Lives" (The Fate of the "lonely" by Chekhov and Hauptmann)]. In: Chekhoviana: Polet "Chayki" [Chekhoviana: Flight of the Seagull]. Moscow: Nauka, 2001, pp. 88–126.
13. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Moscow: Nauka, 1971. 293 p.
14. Ivanov V. *Dostoyevsky i roman-tragedija* [Dostoevsky and the Tragedy Novel]. In: Ivanov V. *Sobranije sochinenij: v 4 t. T. 4* [Collected works in 4 vols. Vol. 4]. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1987. 804 p.
15. Dneprov V. D. *Drama v romane* [Drama in the Novel]. In: Dneprov V. D. *Idei, strasti, postupki: Iz khudozhestvennogo opyta Dostoyevskogo* [Ideas, Passions, Deeds: From the Artistic Experience of Dostoevsky]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1978, pp. 301–359.
16. Lyubimov B. N. *Deystvo i deystviye* [The Action and the Acting]. Moscow: Yazyki russkoy kultury: Koshelev, 1997. 520 p.
17. Rodina T. M. *Dostoyevskii. Povestvovaniye i drama* [Dostoevsky. Narrative and Drama]. Moscow: Nauka, 1984. 245 p.
18. Rudniitsky K. L. *Proza i stsena* [Prose and stage]. Moscow: Znaniye, 1981. 111 p.
19. Tsimbal S. L. *Teatr. Teatral'nost'. Vrem'a* [Theatre. Theatricality. Time]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 263 p.
20. Chepurov A. A. *Sverkh's'uzhet spektakl'a* [Super-plot of the Performance]. In: *Teatral'nyy sverkh's'uzhet: v 2 ch. Ch. 1.* [Theatrical super-plot: in 2 vols. Vol. 1]. St. Petersburg: Baltiyskiye sezony, 2020, pp. 5–10.
21. Skorokhod N. S. *Russkiy roman i teatr: formirovaniye epicheskogo sostava deystviya* [Russian Novel and Theatre: The Formation of the Epic Composition of the Action]. Dissertation Thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2021. 529 p.
22. Katenin P. A. *Razmyshleniya i razbory* [Reflections and Analysis]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 374 p.
23. Pushkin A. S. *Pis'mo Bestuzhevu A. A., konets janvar'a 1825 g. Mikhaylovskoye* [Letter to Bestuzhev A. A., late January 1825. Mikhailovskoye]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 13. Perepiska, 1815–1827* [Complete Works in 16 vols. Vol. 13. Correspondence, 1815–1827]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1937, pp. 137–139.
24. Belinsky V. G. "Gore ot uma". *Sochineniya A. A. Griboyedova. Vtoroje izdaniye* ["Woe from Wit". Opus by A. A. Griboyedov. Second edition]. In: Belinsky V. G. *Polnoye sobranije sochinenij: v 13 t. T. 3* [Complete Works in 13 vols. Vol. 3]. Moscow: Nauka, 1959, pp. 420–486.
25. Feldman O. M. *Sud'by "Gorya ot uma" na stsene* [The Fate of "Woe from Wit" on Stage]. In: "Gore ot uma" na russkoy i sovetskoy stsene: svidetel'stva sovremennikov ["Woe from Wit" on the Russian and Soviet Stage: Testimonies of Contemporaries]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 6–77.
26. Pushkin A. S. *Perevody inoyazychnykh tekstov* [Translations of Foreign Texts]. In: *Pushkin A. S. Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 13. Perepiska, 1815–1827* [Complete Works in 16 vols. Vol. 13. Correspondence, 1815–1827]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1937, pp. 522–574.
27. Pushkin A. S. <Pis'mo k izdatel'u "Moskovskogo vestnika"> [Letter to the Publisher of the "Moskovskiy vestnik"]. In: Pushkin A. S. *Polnoye sobranije sochinenij: v 16 t. T. 11. Kritika i publiistsika, 1819–1834* [Complete Works: in 16 vols. Vol. 11. Criticism and Journalism, 1819–1834]. Moscow; Leningrad: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1949, pp. 66–69.
28. Gozenpud A. A. *O stsenichnosti i teatral'noj sud'be "Borisa Godunova"* [On the Stage and Theatrical Fate of Boris Godunov]. In: *Pushkin: issledovaniya i materialy. T. 5. Pushkin i russkaya kul'tura* [Pushkin: Research and Materials. Vol. 5. Pushkin and Russian Culture]. Leningrad: Nauka, 1967, pp. 339–356.
29. Belinsky V. G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina. Stat'ya des'ataja. "Boris Godunov"* [Works by Alexander Pushkin. Article 10. "Boris Godunov"]. In: Belinsky V. G. *Polnoye sobranije sochinenij: v 13 t. T. 7* [Complete Works in 13 vols. Vol. 7]. Moscow: Nauka, 1959, pp. 505–534.
30. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy: v 2 ch. Ch. 1. 1891–1917.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 vols. Vol. 1. 1891–1917]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 350 p.
31. Eikhenbaum B. M. *Pjat' redaktsij "Maskarada"* [Five Editions of "The Masquerade"]. In: Eichenbaum B. O *poezii* [About Poetry]. Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1969, pp. 215–233.
32. Grigoriev A. A. *Estetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 498 p.
33. Nemirovich-Danchenko V. I. *Rozhdeniye teatra* [The Birth of the Theatre]. M.: Pravda, 1989. 598 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3470-0294

Статья поступила в редакцию: 02.02.2023

Отредактирована: 05.05.2023

Принята к публикации: 16.05.2023

Received: 02.02.2023

Revised: 05.05.2023

Accepted: 16.05.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Чепуров А. А. Дыхание Вселенной. Эпико-драматические структуры в русской драматургии XIX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 91–107.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107

EDN IKBBMP

FOR CITATION

Chepurov A. A. The Breath of the Universe. Epic-dramatic Structures in 19th Century Russian Drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 91–107.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107

EDN IKBBMP