

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

С. В. Денисенко

**В ЗЕРКАЛАХ
ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ**

Санкт-Петербург — Москва
2025

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
Д33

Рецензенты:

д. ф. н. С. А. Васильева (ТвГУ),
д. ф. н. А. М. Грачева (ИРЛИ РАН)

Предисловие

М. В. Загидуллиной

*В оформлении обложки использована картина С. Денисенко
«Циферблат Ф. Гарсиа Лорки»*

Денисенко С. В.

Д33 В зеркалах времени и пространства: литературные отражения. Монография. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2025. — 438 с.

ISBN 978-5-00227-587-8

Монография доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН Сергея Викторовича Денисенко посвящена осмыслению категорий «времени» и «пространства» в литературных и театральных текстах. Книга адресована как специалистам (историкам литературы и театра), так и широкой читательской аудитории.

10.31860/ISBN 978-5-00227-587-8

© Денисенко С. В., 2025

© Федянина Т. В., обложка, 2025

© Onebook.ru, 2025

Многие главки этой книги известны читателю. Но собранные вместе они исполняют новую, уникальную мелодию. Автор прекрасно владеет академическим дискурсом и привычными формам литературоведческого и искусствоведческого анализа. Однако все это отступает в тень главного двигателя книги, которую читатель держит в руках, – эмоционального интеллекта автора, вовлеченного не столько в анализ текстов и театральных постановок, сколько в настройку звука, мелодии, исполняемой хором этих (казалось бы) разрозненных глав. Можно было бы написать в предисловии некий спойлер в духе академических правил («В первом разделе книги...»; «Во втором разделе...»), но так как вся структура монографии более чем условна (таков замысел!), то полезнее будет сказать о скрытой динамике повествования «В зеркалах времени и пространства».

Главные герои книги – Пространство и Время – на самом деле вовсе не царят в атмосфере повествования, а она как раз и становится «пружиной чтения»: погрузившись в пестрые сюжеты, начинаешь чувствовать их множественные связи и переплетенья. Здесь нет места отвлеченным рассуждениям – и вообще вряд ли мы встретим больше двух десятков страниц без цитаты из художественного текста или сноски на источник (иногда это более чем обстоятельные перечни научной литературы). Впрочем, это никак не мешает автору презентовать глубоко философский стиль: за мягкими и вкрадчивыми (однако вполне безальтернативными) «...но, на наш взгляд...» встают интеллектуальные максимы, сами по себе достойные внимания и вдумчивого анализа. Хотелось бы настроить читателя на погружение в мир нюансов, малозаметных «простому наблюдателю» (читай: «простому исследователю») деталей, совершенно стертых временем подробностей, которые – собранные автором, неумоимо играющим в бисер, – внезапно заставляют знакомые произведения и постановки раскрываться самым чудесным образом. Эмоциональный интеллект проявляется не столько в приписываемых ему эмпатии и социальных навыках, сколько в «обнажении приема» – открытом объяснении читателю самого пути исследования и источниках вдохновения автора.

Разбросанные ранее во времени и пространстве, эти главки, представленные в виде статей в научных журналах и сборниках, терялись среди других текстов и теряли эффект этого приема. Но

собранные вместе, они стали громко и явственно говорить не только о своем содержании, но (в большей мере) об авторе – человеке науки, сумевшем избежать штампов, банальных и шаблонных выражений, а заодно и увлечения «тяжелой артиллерией» терминологии и теоретической перегруженности в духе постструктуралистского литературоведения.

Чтобы исследовать художественный текст или театральную постановку, автору книги необходимо именно почувствовать их – и только вслед за тем начинается профессиональная рефлексия. С. В. Денисенко выбрал эпиграфом к книге строки И. Бродского о пространстве и времени. Но подлинным ключом к собственно авторскому способу говорить о литературе и театре можно считать цитату Юнга на с. 221:

К. Г. Юнг называл творческий процесс автономным комплексом, который произрастает в душе человека наподобие живого существа: «Пока мы сами погружены в стихию творчества, мы ничего не видим и не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание».

Автор как раз и выступает здесь человеком творческого действия – все малые сюжеты книги, с одной стороны, это прекрасное литературоведение и искусствоведение, а с другой – «живые существа», не нуждающиеся в рациональных дескрипторах. Чтение глав о произведениях Пушкина и Гончарова (несомненно, доминирующих в составе книги) внезапно дает эффект вневременности и внелокальности: герои, их поступки, сюжетные перипетии становятся частью самого читателя, сколь далеко он ни отстоял бы от них. Приглашение «войти в тоннель своего сознания» (с. 406) могло бы остаться пустым набором слов, если бы автор не шел в этот тоннель сам (не обращая внимания на читателя, но будучи уверенным в том, что тот – с любопытством или опаской – движется следом).

Марина Загидуллина

Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени.

И. Бродский
«Колыбельная Трескового мыса»

ОТ АВТОРА

Мы будем далеко не первыми, сказав, что пространство и время — фундаментальные характеристики бытия. И мы будем далеко не первыми, кто пытается осмыслить эти категории в художественных текстах. Составляя эту книгу, мы основывались на наших статьях, написанных за последние тридцать лет. Они публиковались в различных, иногда труднодоступных изданиях. Мы переработали, дополнили и уточнили наши тексты. Сложилась общая концепция книги, предлагаемой читателю.

Первый раздел посвящен категории пространства. Рассматривается локальное пространство, театральное пространство, текстовое пространство. Осмысляется бытование литературных текстов в различных семантических рядах.

Во втором разделе анализируются различные формы и проявления времени в литературе и искусстве: линейное и циклическое время, художественное время, авторское время, читательское время, время персонажей. Время субъективное и время объективное. Время ускользающее и время относительное. Время реальное, перцептуальное и концептуальное.

Время, казалось бы, так или иначе связано с пространством, но это утверждение не всегда верно, когда мы сталкиваемся с категориями «вечности» или «безвременья», когда мы сталкиваемся с мифологическими и абсурдистскими текстами. Изучению времени как структуры, которая на некоем неосознаваемом уровне выступает в качестве условия конструирования любых форм человеческой жизни (текстов, институтов, исторических событий), по преимуществу и посвящена эта книга.

Эпиграфом мы поставили отрывок из стихотворения И. Бродского «Колыбельная Трескового мыса» (1975). Заметим, что, хотя цитируется «песня трески», т. е. речь персонажа, при анализе любого художественного произведения одна из базовых задач филолога — осмыслить не только дискурс персонажа («песня трески»), но и дискурс произведения («колыбельная Трескового мыса»), и авторский дискурс («человек выживает, как фиш на песке») в динамике отношений между историей и дискурсом. И их трактовки могут быть различны.

ВРЕМЯ БЕЗ ПРОСТРАНСТВА, ИЛИ ПРОСТРАНСТВО БЕЗ ВРЕМЕНИ

Время, как традиционно принято, так или иначе связано с пространством, и нам обычно и удобно применять понятие «хронотопа», введенное в нашу науку М. М. Бахтиным.

Однако это не так в мифологизированном пространстве художественного произведения. И тогда применение понятия «хронотоп», оставаясь всячески соблазнительным для традиционного ученого, становится затруднительным.

Более половины текстов мировой литературы, по нашему мнению, «ахронотопны». В первую очередь, это тексты о так называемых «вечных типах».

Вечный тип – литературный персонаж, мифологизированный в читательской рецепции, это вообще некая атемпоральная субстанция, существующая вне хронотопа. Но в рамках литературного произведения персонаж вполне темпорален. Фауст, останавливающий мгновение, – кто он, престарелый ученый или влюбленный юноша? Что для него линейное время и эмпирическое пространство? В каком времени существует безумный (или, напротив, рассудительный) Гамлет? И что для него Датское королевство, коли «распалась связь времен», что он призван «связать»? В каком времени и в каком пространстве путешествует Дон Кихот, вообразивший себя в мире рыцарских романов? В каком времени развратничает и богохульничает Дон Жуан, презирающий Время и даже страшную фигуру Времени с косою в руке (это в варианте у Мольера)?

Мир «вечного типа» не укладывается в мир обычного литературного персонажа, ибо в его мире пространство условно и неважно, а время весьма специфично. Только действие, без которого невозможен сюжет, остается в этом самом мире. И тут нельзя не вспомнить о самом русском «вечном типе», Обломове И. А. Гончарова (см. об этом главу «Невозможное время и “вечные типы”»).

Какой «хронотоп» можно воссоздать в таких, например, наудачу нами процитированных словах Г. Гарсиа Маркеса: «Они сбросили его с обрыва, так и не привязав якоря, чтобы он мог вернуться, когда захочет, и затаили дыхание на тот вырванный из столетий миг, который

предшествовал падению тела в бездну»¹. Какое здесь время, и где здесь пространство?

Например, для философии дзэн категория времени, в отличие от категории пространства, вообще представляется незначимой. «Время» в дзэн-буддизме легко подменяется «пространством», и переход из «настоящего» в «будущее», как представляется, осуществляется буквальным «шагом» («я иду»), а не существованием во времени, не его проживанием («я проживаю»). В японской дзэн-философии категория времени в большой степени нивелирована. В автографе Басё «Старый пруд» в рисунке и стихах предьявлены одновременно все три вида времени: прошедшее, настоящее и будущее (лягушка прыгнула, лягушка прыгает, лягушка собирается прыгать – и так до бесконечности, почти как в докучной сказке, – во всяком случае, пока мы созерцаем этот автограф или размышляем над этим стихотворением. Только в отличие от докучной сказки это не акт бесконечного проговаривания, а акт бесконечного действия).

Формулы «Пойди туда, не знаю куда», «принеси то, неведомо что», «направо пойдешь, налево пойдешь...», «долго ли, коротко ли...», «в тридевятом царстве...» – все они применимы и к мифологизированному художественному тексту. Здесь существует время, оторванное от пространства, и наоборот. И понятие хронотопа (при всей его гениальной и несколько нарочитой внедренности в нашу науку) не срабатывает, если мы не анализируем «реалистические» произведения (хотя, впрочем, в знаменитой сцене Андрея Болконского с дубом у Л. Н. Толстого ни о каком хронотопе речи быть не может). Но мы совсем не против великого Бахтина.

Когда мы писали «Сказку о моряке, который потерял море»² (2008), мы меньше всего думали о времени и пространстве. А сейчас мы решили, что на примере нашей сказки будет любопытно рассмотреть: как пространство может существовать без пространства, а время – без времени. И как пространство в тексте может существовать без времени. В нашем тексте «любые расстояния исчисляются не километрами, и

¹ Маркес Гарсиа Г. Самый красивый утопленник в мире // Гарсиа Маркес Г. Собр. соч.: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 324.

² Денисенко С. В. Сказка о моряке, потерявшем море // Денисенко С. Секстет. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2009. С. 119–137. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

даже не морскими милями, а граммами выпитого джина. И хотя сказка не об этом, расстояния в ней почему-то вымерены именно так» (С. 119). Завязка в том, что однажды наш персонаж, моряк, обнаружил себя на дне моря (на суше), но моря вокруг не было. И здесь автор дает картину пространства без пространства:

...Вокруг него расстилалась тоскливая пустыня, обрамленная линией горизонта. Суша была совсем лишена признаков морской жизни. Ни засохших водорослей, ни мертвых кораллов, ни дохлых рыб, ни даже просто ракушек не попадалось моряку. Он потерял море по самое дно. И небо было каким-то странным, совсем не морским небом – в нем и чайки не летали, и бакланы пронзительно не кричали, и птицы-айсберги не указывали приближения берега (С. 120–121).

Нам не хотелось бы сбиваться на пересказ сюжета, но без движения сюжета мы не увидим пространства и времени в тексте. Моряк забирается на свое судно, лежавшее боком на «суше», затаривается джином, галетами и водой и отправляется на поиски своего моря. «Долго ли, коротко ли шел он путем-дорогою, мы не знаем» (С. 123). Суть в том, что время для персонажа отмеряется пачками съеденных немецких галет и миллилитрами выпитого английского джина. И тут ему начинают встречаться странные существа, которым он жалуется, что он тот моряк, который потерял море. Но это отнюдь не волшебные помощники. Сначала появляется некая женщина (с чертами не то Шехерезады, не то Девы Марии – по замыслу автора). Она предлагает ему «море удовольствий», «берег и земные наслаждения» (С. 125). Она завлекает его в некий волшебный шатер, существующий вне времени и пространства (или в сказочном времени и пространстве), но помочь обрести моряку море она не может. После этого нашему протагонисту является еще один персонаж – мерзкий (он дурно пахнет, кашляет и кричит) старикашка-волшебник. Вместо потерянного моря он предлагает морячку другое пространство: небо (ну и неземные наслаждения).

Линия горизонта, такая привычная и непреложная, вдруг исчезла. Моряк легким аллюром ехал в звездном пространстве на неповоротливом золоторогом тельце, которого погоняли двое молодых парней, как две капли воды похожих друг на друга (С. 130).

Дальше перечисляются все знаки Зодиака. Итак, наш моряк отвергает пространства земли и неба – и продолжает искать свое потерянное море. Дальше его время исчисляется по замыслу автора, как и раньше:

Долго ли моряк шел или коротко, неизвестно. Запаса воды еще хватало, галет пока тоже было достаточно. Джин истощался быстрее. До конечной цели моряку оставалось еще граммов сто джина – но об этом пока знаем только мы (С. 132).

Морячок допивает джин и засыпает. И тут в него врывается корабль: это – «Летучий Голландец». Наконец-то появляется «волшебный помощник», капитан корабля-призрака «Немезида». Капитан выговаривает моряку: «Мы ходим древними водами морей смерти. Ваши карты и проложенные курсы нас не интересуют. Но!.. Но даже моря смерти в большинстве случаев имеют те же очертания берегов, что и ваши» (С. 135). Но, как настоящий «волшебный помощник», он доставляет на своей «Немезиде» морячка к его судну, дает ему джина и велит заснуть, чтобы обрести море. (А дело в том, что моряк потерял свое море потому, что во сне (на море) он увидел, что он спит с женщиной – нам надо было хоть как-то, благодаря суевериям, объяснить завязку сказки).

Моряк обретает море.

А мы обретаем истину: в современных мифологизированных и сказочных текстах далеко не всегда существует время и пространство, а, тем более, хронотоп. Но *время и пространство* далеко не всегда существует и в мировой литературе. *Действие* всегда совершается.

А есть еще вечность и безвремяе...

Раздел I. ПРОСТРАНСТВО

ЛОКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

«КОНЕЦ СВЕТА».

СЕМАНТИКА ПАРКА МОНРЕПО В ВЫБОРГЕ

Парк-заповедник «Монрепо» располагается на северной окраине города Выборга, который, в свою очередь, находится близ государственной границы с Финляндией (во времена империи здесь заканчивалась территория так называемой «русской Финляндии»). Посещение Выборга и имения Монрепо ощущалось путешественниками XIX в. именно последней географической точкой России – множество воспоминаний свидетельствуют об этом. Кроме того, Финляндия в представлении русских занимала место дикой и северной страны, как Шотландия для англичан. В пору увлечения Оссианом усадьба Монрепо как нельзя более точно соответствовала романтическим вкусам многочисленных посетителей (вход для путешествующих был свободным, или за номинальную плату – в некоторые периоды своего существования).

Парк расположен между гранитными скалами и темными водами залива. Но, кроме пограничья в топографическом значении, этот оссианический парк овещает собой заложенные в нем слои романтического осмысления «границы»: границы между землей и морем, границы между светом и тьмой, границы между жизнью и смертью...

Любопытно, что сам парк не имеет подчеркнутых визуальных «границ». Он не огорожен, как, например, сады барокко. С одной стороны, безграничной границей парка служат воды залива. С другой – гранитные скалы. Там же, где нет естественных преград, была сооружена чисто символическая ограда – уложенные гранитные камни, через которые легко перешагнуть человеку, но которые не одолеть пасущимся животным (эта ограда частично сохранилась). «В романтическом искусстве сад перестал быть противоположностью природе, – писал в своей книге Д. С. Лихачев. – Он перестал быть отгорожен от окружающей местности видимыми изгородями. <...> Именно поэтому французское изобретение незаметной изгороди, проложенной по дну рва (по-французски она называлась fosse, а в Англии носила название ha-ha, или, как ее называли в России, “ах-ах”)), пришлось как нельзя более кстати в пейзажных садах и стало

служить одним из их характерологических особенностей»¹. В парке Монрепо в силу ландшафтных особенностей ограда «ах-ах» специфически трансформировалась в живописное нагромождение камней, не утратив при этом своей подчеркнутой иллюзорности.

Земли, на которых была обустроена усадьба Монрепо (*фр.*: *Monrepos*, «Мой отдых»), были дарованы в 1788 г. барону Людвигу фон Николаи (1737–1820), учителю логики великого князя Павла Петровича (с 1769 г.) и президенту Российской академии наук (1798–1803), поэту и другу французских энциклопедистов. В 1803 г. барон подал в отставку и вместе со своим другом юности Лафермьером занимался поместьем. В 1804 г. вышла его поэма на немецком языке «*Das Landgut Monrepos in Finland*» («Имение Монрепо в Финляндии»), своеобразный поэтический путеводитель по парку (существует современный перевод на русский язык)².

При сыне Людвиге, Пауле Николаи, парк окончательно приобретает романтический облик, устраиваются места (павильоны, беседки, скамейки) для эмоциональных переживаний, как светлых, так и грустных («При каждом шаге / Мой сад беседует с душой / И с чувством мудрость примиряет», – звучит в поэме). Как писал Д. С. Лихачев, «те или иные уголки сада, естественно образовавшиеся, начинали так или иначе истолковываться аллегорически или символически. Даже направление дорожек, течение ручьев и т. д. навевали различные ассоциации и искусственные, иногда надуманные концепции»³.

Парк расположен между гранитными скалами и заливом. Путешественники могли предаваться меланхолии под сенью хвойных деревьев, в окружении скал, заросших мхами и папоротниками, но, выйдя на открытые освещенные участки парка к заливу, изведать всееляющую оптимизм безбрежность бытия. («Увидишь вскоре пред собой другой пейзаж, / И чувства у тебя появятся другие», – звучит в поэме.) Вот как поэтично говорил об этом Д. С. Лихачев:

¹ Лихачев Д. С. К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1998. С. 304–305.

² Николаи Л.-Г. Имение Монрепо в Финляндии. Пер. с нем. И. И. Городинского // Кишук А. А. Парк Монрепо в Выборге. СПб., 2001. С. 104–120.

³ Лихачев Д. С. К семантике садово-парковых стилей... С. 278.

Романтический парк развешивал перед гуляющим разнообразные картины Вселенной. Тем самым серпантинные дорожки вокруг речной долины, столь характерные для романтических садов (например, в Павловске), были ценны не только потому, что позволяли гуляющему открывать для себя все новые и новые виды, но и красивы сами по себе. Красивы были с романтической точки зрения все извивающиеся линии в парках: извивающиеся аллеи, извивающиеся линии берегов, которым в Англии обычно не позволяли зарастать кустами, чтобы не только давать возможность для отражения в зеркале вод окружающей природы, но чтобы не скрывать и прекрасной змеевидной линии берега в месте соприкосновения воды и земли¹.

Конечно же, современному посетителю романтического парка трудно уловить все смыслы, вложенные в него когда-то устроителями. Вероятно, многие из них мы можем только интуитивно ощутить, интуитивно распознать...

Доминантой этого скального парка является всё же «остров мертвых», Людвигштайн. На нем возвышается капелла Людвигсбург в неоготическом стиле (1822, арх. Ч. Г. Тэтам). Здесь погребались члены семейства Николаи, устанавливались кенотафы их родственников и друзей. «На краткий миг, о холм, ты мой, потом навек я буду твой», — писал основатель парка в своей поэме.

Чтобы попасть на остров, действовал паром, преодолевающий водное расстояние не более чем в 10 метров. Посетители парка должны были платить паромщику монетку... С «острова мертвых» виден «остров любви» (на нем никогда не было ни архитектурных сооружений, ни скульптур). Эрос и Танатос, как и должно, располагаются неподалеку друг от друга, правда, от одного к другому надо переплывать на лодочке.

«Парадная» часть парка (если так можно сказать о романтическом парке) внезапно завершается источником под названием «Нарцисс» (или «Сильмия»), архитектурная часть которого частично сохранилась. Это еще один рубеж: на этот раз, между светом и тьмой. Поскольку, как гласит легенда, всякий, утративший зрение, омыв глаза из источника при первых лучах солнца, прозревает. Другая легенда повествует о некоем пастухе Ларсе, влюбленном в нимфу. Та же, раздосадованная ухаживаниями юноши, нагадила его слепотой, но потом, сжалившись,

¹ Там же. С. 320.

вернула ему зрение, омыв глаза водами из источника (это описано в поэме Л. Николаи).

За источником начинается часть «дикого» парка, именованного романтически «Конец света». Ничего inferнального владельцами парка здесь не предполагалось, – традиционное романтическое название окраины владений, «конца парка». Но в тоже время густые заросли хвойных деревьев, сужающаяся (по сравнению с остальной территорией парка) граница между скалами и заливом, создает весьма мрачное настроение. Нагромождение гранитов рапакиви (*фин.*: «гнилой камень»), покрытых лишайниками и мхами, в сочетании с живописно выступающими из грунта корнями сосен и с заросшим тростником заливом невольно напоминают о «конце света». Посетитель минует срубленную из стволов березки «хижину отшельника-монаха» (сейчас она восстановлена), пробирается по деревянным мосткам и ступенькам через заболоченную местность, потом проходит через естественную в горах камней пещеру – и, неожиданно оказывается перед скульптурой одного из главных героев карельского эпоса – Вайнёмяйнену. Памятник «песнопевцу вековечному» был поставлен в преддверии первой публикации «Калевалы» (1835), собранной Э. Лённротом. И здесь он не случайно – Пауль Николаи принимал финансовое участие в издании книги. Вайнёмяйнен – создатель этого мира, воды и земли, света и тьмы, и проч. Он поет и играет на кантеле (национальном инструменте, наподобие гуслей).

Но за памятником Вайнёмяйнену тропинка обрывается и упирается в гранитную скалу, в которой вырублены ступеньки, идущие вверх. Вот так оптимистично владельцы Монрепо показали посетителям «конец света». Впрочем, досужие путешественники, поднявшись по этим ступенькам, непременно спустятся с этой скалы *вниз* и окажутся в объятиях дикого леса...

А с другой, южной стороны, «парадный» парк заканчивается «пампушинкой», огромным камнем, нависшем над вами. А за ней – тот же дикий лес. Тут и вправду – что налево пойдешь, что направо пойдешь... И в центре парка – остров мертвых...

Семантика парка Монрепо, тщательно продуманная и созданная их владельцами, с течением времени трансформировалась: в чем-то была утрачена, а чем-то было дополнена. Дополнена мифами и легендами новых эпох, иным мировосприятием следующих поколений

посетителей парка. Но, покуда жив девиз Энтони Эшли Купера «сады и рощи – внутри нас», конец света, кажется, не наступит.

ЗАМКНУТОЕ ПРОСТРАНСТВО.
«БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ» А. С. ПУШКИНА
И «МАРИЕНБАДСКОЕ ЧУДО» И. А. ГОНЧАРОВА

Феномен «болдинской осени» всем хорошо известен. В истории русской литературы было, пожалуй, только два таких творческих «прорыва» — второй из них «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова, когда тот в короткий срок почти закончил свой многолетний роман «Обломов» во время лечения на водах (опять же в вынужденном — впрочем, курортно-медицинском — своеобразном «заключении»).

В гончароведении и пушкиноведении до нас еще не сопоставляли гончаровское «мариенбадское чудо» с пушкинской «болдинской осенью».

Как известно, Гончаров медленно и тяжело работал над романом «Обломов»: замысел его, по свидетельству писателя, возник в 1847 или в 1848 г.; к 1856 г. едва ли была закончена первая часть... «А романа нет как нет», — писал Гончаров, собиравшись даже опубликовать эту первую часть и на этом остановиться¹. Но тут случилось «мариенбадское чудо».

Гончаров находился в Мариенбаде на лечении с 21 июня (2 июля) по 4 (16) августа 1857 г. 2 (14) августа 1857 г. он сообщал И. И. Лъховскому об успешной работе над «Обломовым»:

...не знал, что делать, а числа эдак 25 или 26-го нечаянно развернул «Обломова», вспыхнул — и 31 июля у меня написано было моей рукой 47 листов! *Я закончил первую часть, написал всю вторую и въехал довольно далеко в третью часть.* Доктор мой Франклъ видел, как сначала мне было скучно и потом как я успокоился, он был рад, заставляя меня за работой. Но когда он заставлял меня и в 10-м, и в 1-м, и в 3-м часу у письменного стола, он начал жаловаться, унимать <...>. Не знаю, вылечился ли я, я только знаю, что мне еще недели три пристальной работы осталось до

¹ Об истории создания «Обломова» подробнее см.: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 6. С. 13–123 (примечания Т. И. Орнатской).

окончания «Обломова». *Локти* уже давно на сцене. Поэма изящной любви кончена вся: она взяла много времени и места. Неестественно покажется, как это в месяц кончил человек то, чего не мог кончить в года? На это отвечу, что, если б не было годов, не написалось бы в м<еся>ц ничего. В том и дело, что роман выносился весь до мельчайших сцен и подробностей и оставалось только записывать его. Я писал как будто по диктовке¹.

То же он пишет Ю. Д. Ефремовой 29 июля (10 августа) 1857 г.:

...лечение мое едва ли удастся. Угадываете, отчего? Оттого, что ежедневно по возвращении с утренней прогулки, то есть с 10 часов до трех, я не встаю со стула, сижу и пишу... почти до обморока. Встаю из-за работы бледный, едва от усталости шевелю рукой... следовательно, что лечу утром, то разрушаю опять днем, зато вечером бегаю и исправляю утренний грех. <...> ...у меня закончена 1-я часть *Обломова*, написана вся 2-я часть и довольно много третьей, так что лес уже редет, и я вижу вдаль... конец. Странно покажется, что в месяц мог быть написан почти весь роман: не только странно, даже невозможно, но надо вспомнить, что он созрел у меня в голове в течение многих лет и что мне оставалось почти только записать его...²

В свое время такой же феномен произошел и с Пушкиным в «болдинскую осень»: в вынужденном заточении он завершает и отделяет стихи, начатые в 1829 г. и ранее, реализует многие планы. И это вызвано, конечно же, тем, что писатель, пусть и не по своей воле, отрешается от мирской суеты.

Пушкин уезжает из Москвы в Нижегородскую губернию 31 августа 1830 г., чтобы вступить во владение частью села Кистеневка, близ Болдина, выделенную ему в преддверии предстоящей женитьбы, отцом, Сергеем Львовичем. Позади — помолвка с Натальей Николаевной, едва не расторгнутая ее матушкой; похороны дяди, Василия Львовича, едва ли не единственного в житейском и творческом плане близкого человека среди старших родственников. Впереди — надвигающаяся эпидемия холеры. Пушкин собирается быстро (видимо, недели за две) завершить все формальные дела и вернуться в Москву.

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 290–291.

² Там же. С. 284–285.

Перед поездкой, 31 августа 1830 г. он пишет своему другу П. А. Плетневу:

Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска... если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив. Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем Бог весть когда. Все это не очень утешно¹.

Гончаров, напротив, предпочитал для работы лето, что часто подчеркивал в письмах (см., например, в письме к П. А. Валуеву от 27 декабря 1877 г.: «Всего лучше я работаю летом, но до лета далеко...»²); в письме к С. А. Никитенко от 26 августа (7 сентября) 1870 г. он отмечал:

В прошлом году, в Булони, у моря, я в последний раз почувствовал было охоту начать что-то новое. Погода была великолепная, ничто меня не беспокоило, и у меня начался было развиваться план какого-то романа; стали по обыкновению являться лица, характеры, сцены, даже очертания и эпилог к «Обрыву». Но только лишь я вернулся в нашу осень — тяжесть легла на меня, а к этому прибавились какие-то намеки, угрозы и т. п. Я окончательно упал духом — и с тех пор даже забываю, что я автор. Теперь я больной, измученный инвалид — с *idée fixe*, что мне иначе невозможно прожить жизнь, как взаперти. Да едва ли это и не правда³.

Пушкин не берет в Болдино, как обычно в свои путешествия, «рабочие тетради», в которых он привык писать (в них нет записей, относящихся к осени 1830 г.)⁴. Можно почти с уверенностью предположить, что с собой он мог взять какие-то черновики и наброски

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 110. Далее ссылки на это изд. с указанием страницы в тексте.

² <Военский К. А.> И. А. Гончаров в неизданных письмах к графу П. А. Валуеву. СПб., 1906. С. 44.

³ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 430–431.

⁴ См. об этом: Краснобородько Т. И. Предисловие // А. С. Пушкин: Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Авторы-сост. Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотова. СПб.: Альфарет, 2013. Т. 1. С. 79. Далее: *Болдинские рукописи*.

на отдельных листах¹ (или неизвестную нам «рабочую тетрадь»²). Однако обстоятельства выше желаний поэта: с 3 сентября по 28 ноября он оказывается заперт в карантине и не имеет возможности куда-либо выехать. Пушкин в беспокойстве. Сельцо Болдино – это совсем не Михайловское с красивыми и уже родными видами на речку Сороть, рядом с Тригорским, куда всегда можно отправиться к друзьям. Здесь же у него, как пишут комментаторы «Болдинской осени», «одноэтажный деревенский дедовский дом за мелким частоколом, рядом вотчинная контора, церковь и длинная деревня с избами, крытыми соломой и тесом. Небольшой пруд, тронутые осенним золотом рощицы на отлогих холмах, а кругом волнами-увалами бесконечная черноземная степь»³ (с тех пор, несмотря на музеефицированное пространство заповедника «Болдино», это унылое ощущение не очень изменилось). В запертом карантине пространство поэт начинает сравнивать себя с Иоанном Богословом на острове Патмосе (у Пушкина: Пафмосе), к которому приходят откровения. Напомним, что на Патмосе Иоанн был в ссылке, Пушкин же в Болдине не был ссылкой, но ощущал себя в вынужденном заточении. Вот что Пушкин пишет близким:

Въезд в Москву запрещен, и вот я заперт в Болдине. <...> Я совершенно пал духом и, право, не знаю, что предпринять. <...> Что до нас, то мы оцеплены карантинами, но зараза к нам еще не проникла. Болдино имеет вид острова, окруженного скалами. Ни соседей, ни книг. Погода ужасная. Я провожу время в том, что мараю бумагу и злюсь (С. 417; из письма к Н. Н. Гончаровой от 11 октября 1830 г.; подл. по-франц.).

Дважды прорывался я к вам, но карантин опять отбрасывали меня на мой несносный островок, откуда простираю к вам руки и вопию гласом

¹ «Нам неизвестна значительная часть черновых рукописей этого периода» (Там же. С. 80). См. также: *Фомичев С. А.* «Болдинские рукописи Пушкина 1830 года // Там же. С. 16.

² С. М. Бонди в свое время был уверен в существовании «болдинской рабочей тетради» (см. об этом: Там же. С. 79).

³ Болдинская осень / Сост. Н. В. Колосова, сопровод. текст В. И. Порудоминского, Н. Я. Эйдельмана. М., 1974. С. 9.

велиим¹. <...> Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалиптическую песнь (С. 121; из письма к М. П. Погодину от нач. ноября; при посылке стихотворения «Герой»).

Я живу в деревне как в острове, окруженный карантинами. Жду погоды, чтобы жениться и добраться до Петербурга — но об этом не смею еще и думать (С. 121; из письма к А. А. Дельвигу от 4 ноября)².

Значительная часть произведений «болдинской осени» проникнута беспокойством. Практически все они связаны с темой смерти, ожиданием смерти / гибели. В первую очередь это будущие «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» и «маленькие трагедии».

Но болдинские рукописи поражают своим *спокойствием* и, мы бы даже сказали, эмоциональной безмятежностью (в отличие от пушкинских черновиков вообще). Внутренняя *напряженность* пушкинских текстов болдинской поры не соответствует рукописям и рисункам. Получается так, что форма как бы противоречит содержанию. Беловой (с правкой, иногда незначительной) характер прозаических и драматических текстов, а также «Домика в Коломне» подтверждает нас в убежденности, что у Пушкина в Болдине имелись черновики, неизвестные нам и позднее утерянные³ (эти черновики, как мы можем предполагать, возникли уже в Болдине, но отчасти могли быть привезены поэтом — здесь можно только делать предположения).

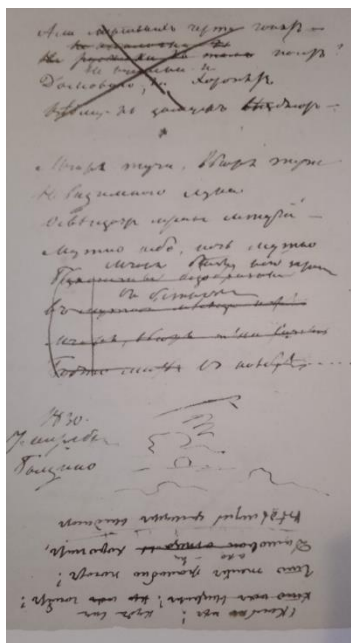
Многие исследователи болдинских рисунков Пушкина отмечали именно «иллюстративный» их характер (начиная от А. М. Эфроса и

¹ Тема пророчества в Библии всегда сопровождается «гласом велиим». В «Откровении Иоанна Богослова» повторяется в каждой главе, что ангелы вопиют пророку «гласом велиим» разные пророчества для передачи людям (см. Апок. 1:10, 8:13, 10:3, 11:15 и др.).

² Позднее, опять же в связи с эпидемией, Пушкин опять вспоминает Патмос в письме к П. А. Плетневу от 16 июля 1831 г. из Царского Села в Петербург: «По крайней утешаюсь, зная, что ты в своем Пафмосе безвреден и недвижим. Но, кажется, зараза теряет свою силу и в П. Б.» (С. 193).

³ Так, первые наброски «Бесов» мы встречаем в двух рабочих тетрадах 1829 г. (ПД 838 и ПД 841). Однако их не было в Болдине. Возникает вопрос: значит, с собой Пушкин взял еще какие-то листы? О замысле «Бесов» см., например: *Бодрова А. С.* К истории замысла и текста пушкинских «Бесов» // Летняя школа по русской литературе. 2016. Т. 12. № 3. С. 271–272.

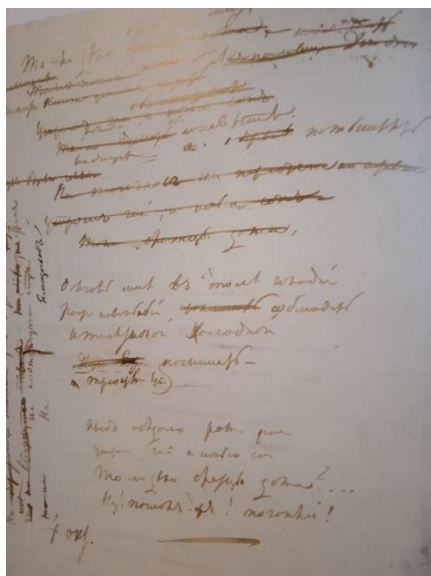
заканчивая С. А. Фомичевым и нами)¹. Когда у рисующего писателя возникает интенция к иллюстрированию своего произведения? Если именно это «иллюстрация», тщательно отштрихованная и прорисованная, а не спонтанная, появляющаяся на полях черновика? Тогда, когда он перебеливает текст и уже мыслит, что скоро его издаст. Разумеется, не со своими иллюстрациями (как это будет позже, с поэтами уже в Серебряном веке), но по наброскам автора (вспомним письмо Пушкина к брату с рисунком для «Евгения Онегина», где поэт с Онегиным стоят на набережной Невы напротив Петропавловской крепости). Пушкин в Болдине именно завершает (перебеливает) многие свои произведения, и потому (в процессе перебеливания) рисует к ним «иллюстрации». Полагаем, что факсимильное издание «болдинских рукописей» Пушкина может убедить исследователей в справедливости наших слов.



Фрагмент автографа стихотворения «Бесы»
(ПД 125, л. 2 об.)

¹ См., например: *Болдинские рукописи*. Т. 1. С. 36–39; Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует: Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 61–94, 205–217.

Наиболее тревожными стихотворениями «болдинской осени» можно считать «Бесов»¹ (7 сентября), «Дорожные жалобы»² (4 октября) и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»³ (24–25 октября). В них «Пушкин — беспокойный скиталец, странник, размышляющий о горестной разлуке, блуждающей судьбе, предчувствующий, что уже недолго “гулять на свете”, но страстно желающий жить, “мыслить и страдать”»⁴. В этих текстах — сомнение, беспокойство, тревога, неопределенность, выраженная в постоянных вопросительных оборотах («Что там в поле? Кто их знает?», «куда их гонят? / Что так жалобно поют?» в «Бесах»; «Долго ль мне гулять на свете...», «Долго ль мне в тоске голодной...» в «Дорожных жалобах»; «Что ты значишь, скучный шепот?», «От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?» в «Стихах...»).



Фрагмент автографа стихотворения
«Дорожные жалобы» (ПД 114, л. 1 об.)

¹ Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 2. С. 11–14 (ПД 125).

² Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 2. С. 289–290 (ПД 114).

³ Автограф см.: *Болдинские рукописи*. Т. 3. С. 138 (ПД 144).

⁴ Болдинская осень. С. 151.

Эти автографы – черновые (кроме «Бесов», где автограф беловой, переходящий в черновой). Но это вполне внятные черновики, не перемаренные в такой степени, как до этого рукописи, скажем, «Полтавы» или «Онегина» и проч. «Бесов» (рядом с датой) завершает даже рисунок, который можно назвать беловой виньеткой-концовкой: луна среди туч (первая иллюстрация среди болдинских «иллюстраций»).

Любопытно, что в анимационном фильме А. Ю. Хржановского «Пушкин. Трилогия» (1977–1982), когда звучат «Бесы» в исполнении С. Ю. Юрского (1.01.55–1.03.55 мин.), мультипликаторы используют рисунки Пушкина (ведьмы, бесы, висельники и проч.) — но других годов, *не болдинской поры*. В этом фрагменте фильма зритель оказывается вовлечен в атмосферу тревоги за счет совокупности сразу нескольких составляющих: тревожности текста и рисунков Пушкина, драматического чтения С. Ю. Юрского и трагической музыки А. Г. Шнитке. Полагаем, со «спокойными» (по большей части «иллюстративными») рисунками болдинской поры, «тревожное» воздействие на зрителя было бы не таким сильным и эффектным.

Итак, замкнутое, локализованное пространство, в котором оказывается поэт, и *невозможность* его покинуть, вкупе со многими сопутствующими причинами и обстоятельствами, как мы видим, провоцирует творческое напряжение, «необычайный взрыв творческой энергии»¹. Продуктом этого взрыва оказывается напряженность текстов и уравновешенность рукописей — с рисунками-иллюстрациями, виньетками, «титульными листами», с концовками-росчерками, с проставлением даты (и зачастую, времени) почти под каждым произведением.

Вынужденное заточение в Болдине для Пушкина-человека оказалось весьма тревожным, для Пушкина-творца — плодотворным. Курортное заточение в Мариенбаде для Гончарова оказалось весьма плодотворным, но никак не тревожным. Напротив, он обрел душевное спокойствие, оказавшись вне петербургской служебной беспокойной суеты. И судьба для свершения творческих чудес предоставила писателям их любимое время года: Пушкину — осень, Гончарову — лето.

¹ Болдинские рукописи. Т. 1. С. 20.

ЛЕКСЕМА «БОЛОТО» У И. А. ГОНЧАРОВА

Исследование даже не концепта, но одной лексемы (причем не часто повторяемой) в контексте всего творчества писателя представляется достаточно продуктивным и может приоткрыть невидимые на первый взгляд подтексты. Сначала кратко обозначим то, что в гончаровском творчестве в контексте литературного процесса было общеупотребительным, и потом остановимся подробнее на присущих именно Гончарову особенностях.

Итак, писатель употребляет несколько достаточно устойчивых сравнений. Например, с аристократией: «...что не аристократический круг, то и болото?»¹ («Литературный вечер»). Или с ученостью, книжностью: «...одна книжная мудрость что смрадное болото; там ум как стоячая вода; оно испаряется теориями и умозрениями, методами и системами, заражающими жизнь нравственным недугом — скукою; из этого болота почерпается только мертвая вода; а для прозябания ума нужно вспрыскивать его еще живой водой» («Хорошо или дурно жить на свете»; I, 510²). Последнее сравнение позже повторится в «Обрыве» в характеристике Леонтия: «Фактические знания его были обширны и не были стоячим болотом, не строились, как у некоторых из усидчивых семинаристов в уме строится кладбища, где прибавляется знание за знанием, как строится памятник за памятником, и все они порастают травой и безмолвствуют» (VII, 188). Обратим внимание на то, что абстрактные «знания», не приложимые к современной жизни, для Гончарова – «смрадное» и «стоячее» болото.

Несколько неожиданно в эпистолярии писателя встречается сравнение грязево-лечебной ванны с болотом: «Грязь так черна, как деготь, и так густа, что с некоторым усилием надо продавить в ней себе место, чтоб сесть: опускаешься точно в болото. Зато тепло, 27 градусов, и притом она немного щиплет кожу»³ (из письма к Ю. Д. Ефремовой от 29 июля (9 августа) 1857 г. из Мариенбада). Иногда в письмах Гончаров использует переносное значение (забрести в болото – зайти в тупик): «Вот он забрел в болото, да и не знает как выйти»⁴ (из письма к

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 7. С. 162.

² Здесь и далее ссылки на изд.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997—... — приводятся в скобках в тексте с указанием тома и страницы.

³ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 284.

⁴ Вестник Европы. 1908. № 12. С. 427.

А. А. Кирмаловой от 14 апреля 1862 г.); «Потом станет тяжело за Вас, наконец, за всякого порядочного человека, который забрел в болото»¹ (из письма к И. И. Льховскому от 5 (17) июля 1857 г.) и т. п. Только однажды писатель обыгрывает пословицу: «в тихом омуте черти водятся», говоря о некоем «мягком литераторе» «с чертовым болотом в тихом омуте»² (из письма к С. А. Никитенко от 30 июля (11 августа) 1869 г.).

«Болото» как некое определенное пространственно-топографическое понятие для Гончарова-путешественника сосуществует наравне с лесом, полем, рекой, морем. Выделяет «болото» разве что его труднопроходимость, оно употребляется обычно в синонимичном ряду, призванном создать контекст «естественности», первозданности пейзажа. Путешествующий созерцатель Гончаров во «Фрегате» беспристрастно излагает, как «поехали по прекрасному шоссе, в виду залива, между ферм, хижин, болот, песку и кустов. Если б не декорация гор впереди и по бокам, то хоть спать ложись»; он разглядывает «лужайку или небольшое болото, поросшее тем крупным желтым тростником, из которого у нас делаются такие славные трости» (II, 248). Не раз в своем путешествии он равнодушно упоминает «кочки болот». Однако и юмористически описанный случай поимки «дракона» (варана, *Varanus Salvator*) в повествовании «Фрегата» связан с болотом:

Уже три дня рассказывают, что из болотистой речки, недалеко от наших палаток, появляется ежедневно какое-то животное аршина два длиной. <...> «Это дракон, ваше высокоблагородие», — заключил, подумавши, один унтер-офицер. <...> «Что это у вас?» — спросил я. «А вот смотрите», — отвечал он и поднес мне к самому носу ящерицу в аршин длиной. Передние и задние лапы связаны были у ней лианой на спине. Она болезненно мигала и по временам высывывала и мгновенно опять прятала длинный, тонкий язык (II, 585).

В описании путешествия по Сибири обычно нейтральное гончаровское повествование приобретает эмоциональность, не лишенную типичной для писателя юмористической окраски:

¹ Литературный архив. Л., 1951. Т. 3. С. 106–107.

² РО ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, № 11. Имеется в виду И. С. Тургенев.

Какая огромная Итака и каково нашим Улиссам добираться до своих Пенелоп! Десять тысяч верст: чего-чего на них нет! Тут целые океаны снегов, болот, сухих пучин и стремнин, свои сорокаградусные тропики, вечная зелень сосен, дикари всех родов, звери, начиная от черных и белых медведей до клопов и блох включительно... (II, 633).

Ничего нет ужасного в этих диких пейзажах, но печального много. По дороге идет густой лиственный лес; едешь по узенькой, усеянной пнями тропинке. Потом лес раздвигается, и глазам является обширное, заброшенное камнями болото, которое в дожди должно быть непроходимо (II, 640).

Впрочем, обычно не только для Гончарова, но и для персонажей, например, «Лихой болести» болото не выделяется среди прочих искоемых ими превратностей: они «пускаются вброд по ручьям, вязнут в болотах, продираются между колючими кустарниками, карабкаются на высочайшие деревья» и проч. (I, 35–36). И даже самого Обломова, влюбленного в Ольгу, автор заставляет на даче пускаться «по кочкам, через болото, в лес» (IV, 205).

Только в «Литературном вечере» писатель противопоставляет болото и лес по стилистическому признаку:

Калам пишет болото, Клод-Лоррень — убранный, расчищенный лес и светлый ручей. И никому в голову не приходит требовать, чтобы Калам писал сады, и упрекать Клод-Лоррени, зачем он не писал болота?¹

Кажется странным, что писатель, автор двух петербургских романов, «Обыкновенной истории» и «Обломова», почти никак не задействует петербургское (финское) болото как одну из значимых структурных единиц петербургского мифа.

Город, выстроенный Петром на болоте (который «из топи блат вознесся пышно, горделиво...»), для обычного петербуржца чаще всего является предметом беспрестанного брюзжания на отвратительный климат. В письмах Гончаров утверждает о «петербургской болотной сырости», от которой развивается «ревматизм в висках»² (в письме к брату Николаю от 5 декабря 1860 г.). Или: «После 3-х месячной

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 162.

² Там же. Т. 8. С. 304.

свободы и гулянья по хорошим местам опять приедешь сюда на болото, сядешь за работу, вот и пойдет то под ложечкой болеть, то подагра или ревматизм»¹ (из письма к А. А. Кирмаловой от 19 сентября 1865 г.). «Болотистым» в «Обыкновенной истории» называет доктор петербургский климат, советуя Адуеву-старшему сменить обстановку: «...уверяю вас, что накопления слизи, раздражительности... как не бывало!» (I, 454).

Болото, на котором выстроен Петербург, в обыденной жизни не приобретает у Гончарова привычных нам по петербургскому мифу inferнальных коннотаций, – в этом болоте черти не водятся. Это только сырость, тяжесть, духота... Его ни один петербургский кулик никогда не похвалит. Во всяком случае, не Иван Александрович. Можно утверждать, что болото, на котором вырос Петербург, для Гончарова в целом неметафорично и неконцептуально. Впрочем, один раз болото как *название* Петербурга у него проскальзывает в «Обрыве», – но (неожиданно!) как место, избранное Богом, а не нечистой силой. В ответ на удивление Райского умом и начитанностью Веры, та иронично замечает: «Дух Божий веет не на одних финских болотах: повеял и на наш уголок» (VII, 354).

Использует Гончаров слово «болото» и в общеупотребительном переносном значении: болото – определенный образ жизни («гибкое болото»). И тут, как мы понимаем, это касается Обломова.

Здесь писатель как бы может претендовать на иллюстрацию переносного значения слова в толковых словарях. Напомним (по Д. Н. Ушакову): «Болото: все, что характеризуется косностью, застоем, отсутствием живой деятельности и инициативы»². И, живописуя «обломовщину» Ильи Ильича, Гончаров, казалось бы, нас ориентирует на это «болото» в переносном значении: «пятнадцать лет сна, позора, как в болоте» (это в вариантах романа), где тот «долго жил, и отвык от ее душливого воздуха. Тарантьев в одно мгновение сдернул его будто с неба опять в болото» (IV, 288). «Вон из этой ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь! — настаивал Штольц строго, почти повелительно» (IV, 482).

¹ РО ИРЛИ, Р. I, оп. 5, № 399.

² Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. Т. 1. С. 122.

«Болото» жизни Обломова – это общее риторическое место, о нем неинтересно было бы и говорить, если бы в мировоззрении и в творчестве Гончарова не существовала метафора «болота» как страсти, влюбленности. Влюбленности как раз несвойственной Штольцу, у которого, как несколько расплывчато сказано в основном тексте романа, «не было идолов, зато он сохранил силу души, крепость тела, зато он был целомудренно-горд; от него веяло какою-то свежестью и силой, перед которой невольно смущались и незастенчивые женщины». Далее речь идет про женское восприятие характера Штольца: «Удержанность его от порывов, умение не выйти из границ естественного, свободного состояния духа клеймили укором и тут же оправдывали, иногда с завистью и удивлением, другого, который со всего размаха летел в болото и разбивал свое и чужое существование (IV, 163). Фраза несколько невнятная, но об этом более точно говорится в вариантах к роману о взглядах Штольца на «женскую сферу», где тот «застраховал себя навсегда от всякого фальшивого шага, который мог завести его в непроходимое болото» (V, 256; вариант к с. 163, строки 8–20).

Таким образом, в великом романе у нас два болота, равно неприемлемые для Штольца: одно – это обломовщина, другое – это страсть, страсть–любовь, роковая ошибка.

Так что же такое «болото» для Ильи Ильича? Что же такое жизнь Обломова на Выборгской стороне? И, в связи с этим, зададимся вопросом, чем оно является также для «беспристрастного» повествователя Гончарова и достаточно скрытного человека Гончарова с его (приведем достаточно эмоциональную для писателя самооценку) «всей, свински-животной болотностью, разыгранной за недостатком приволья, лучшего воздуха, более чистой и приличной сферы людей, понятий, чувств»¹ (из письма к С. А. Никитенко от 3–5 (15–17) июля 1866 г.)?

Здесь мы сталкиваемся с несколько, как кажется, неожиданным для русской литературы мотивом «ангела, слетевшего на болото». «Какая, в самом деле, здесь гадость!» — восклицает Обломов после посещения Ольги дома Пшеницыной. — «И этот ангел спустился в болото, освятил его своим присутствием!» (IV, 353). Немного позднее и Штольц говорит: «Если Ольга, этот ангел, не унес тебя на своих крыльях из

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 351.

твоего болота, так я ничего не сделаю» (IV, 390). Как тут не вспомнить пословицу: «Было бы болото, а черти будут». Но оказывается – и Ангел может посетить болото, хотя и не станет его постоянным жителем.

Оставим на время Обломова и обратимся к его создателю. Автобиографический этюд «*Pour и contre*» в письме к Е. В. Толстой от 26 (?) октября 1855 г. построен как диалог между неким автором и его «лучшим другом». Не будем сейчас вдаваться в подробности личной жизни одного из самых скрытных писателей XIX в. (в двух словах: в этом письме он по-обломовски уходит от любви, это – почти встреча Ольги и Ильи в Летнем саду в «Обломове»), но под «лучшим другом» («он») и под автором («я») Гончаров подразумевает себя. Ср. комментарий П. Н. Сакулина:

Он много и искренне говорит о своих чувствах и о том, чем так дорога Елизавета Васильевна, но любит говорить с шуточкой пополам, предпочитает свои чувства приписывать двойнику <...>. Он не в состоянии непосредственно отдаться чувству, которое так могущественно овладело его сердцем <...>, и изучает своего «друга» как противника, с которым ему нужно вступить в борьбу¹.

Таким образом, это диалог с собою: «он» – это Гончаров, «я» – это тоже Гончаров. Итак:

«Я как будто встретил ангела, — говорил он, — на грязной тропинке жизни...» «Да, встретил ангела, он остановил меня, приветливо взглянул на меня, взмахнул крыльями...» Ангел сказал мне: «Вон твоя дорога, ты не туда идешь, ты зайдешь в болото», — взял за руку, указал путь и исчез. Я иду робко по этой дороге, но мне скучно без него, зачем он меня оставил? Я бегу вслед ему, кричу: «благодарю», но он уходит в толпу. «И ты не по той дороге идешь, — кричу я ему, — смотри, там ходят демоны...» — «По-русски — лешие», — заметил я. <...> Ангел умчался. «Да ты никак дремлешь? — вдруг спросил он. — Ты спишь?» — повторил он. «Что ты, как можно! — очнувшись, сказал я. — Так ты влюблен что называется — по уши!»²

¹ Сакулин П. Н. Новая глава из биографии И. А. Гончарова в неизданных письмах // Голос минувшего. 1913. № 11. С. 54.

² Голос минувшего. 1913. № 12. С. 228–229.

Теперь вернемся к Обломову. Штольцевская позиция понятна: обломовщина – болото, и страсть – болото (здесь: заблуждение). Позиция Ильи Ильича тоже понятна: жизнь его до встречи с Ольгой – болото, и жизнь на Выборгской стороне, после Ольги – тоже болото. И понятно, что о «страсти», «влюбленности» (кстати, бегания по «кочкам болот» в случае с Ольгой) здесь (в случае с Пшеницыной) не может быть и речи.

Но какова же позиция рассказчика в контексте его личной истории, изложенной в «Pour и contre»? То есть условного Ивана Александровича Гончарова, который сам боялся увязнуть в трясине страсти, хотя частенько брюзжал по поводу «заболоченности» своей жизни? Он не забрел в болото страсти и не поддался обломовщине... Таким образом, по-гончаровски благополучно избежал обеих обозначенных им же позиций.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ЛОКУС: ГОРЮХИНО, ОБЛОМОВКА, ХРЕНОВИНО

«Псевдо-летописный» (травестированно-летописный) стиль описания пространства провинциального локуса начался в русской литературе с «Истории села Горюхина» (1830) А. С. Пушкина. Этому стилю присущи инверсия фразы, насыщенность архаизмами, пафосность (восходящие к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина), юмористичность / сатиричность изложения «истории» места. Потом наиболее ярко это проявилось в «Истории одного города» (1869) М. Е. Салтыкова-Щедрина, но это была уже «летопись» городская.

Здесь пойдет речь только о локусе *деревенском* (Хреновино у Б. А. Лавренева – «местечко», поселение у железнодорожной станции), поэтому мы коснемся именно произведений Пушкина и Гончарова, и оставим в стороне «летописи» провинциального города (оказавшие влияние и на творчество Лавренева), которыми весьма богата русская литература и которым посвящены многие исследования.

В тезисах одной научно-практической конференции 2000 г. мы обнаружили следующее высказывание:

В самом способе изображения национального менталитета через быт Гончаров следует за А. С. Пушкиным, за его «Историей села Горюхина»: «Сон» изображает уголок, отгороженный от всего остального мира, – уголок, в котором реализован идеал безмятежного существования – за счет замены знания жизни мифами о ней, а сознательного отношения к действительности – следования исконным обычаям¹.

В научной литературе изредка и крайне невнятно проскальзывают намеки на связь этих произведений. Интуитивно считываемая некоторыми читателями связь нуждается в исторических доказательствах и научном обосновании. В текстах Гончарова (литературных произведениях, критических статьях, эпистолярии), мы не обнаружили никаких упоминаний о «Летописи села Горюхина» (1830; именно под таким редакторским заглавием было известно это незавершенное произведение Пушкина современникам Гончарова. Название «Горюхино» ввел в пушкиноведение С. А. Венгеров в 1911 г.²). Нет их и в воспоминаниях о писателе, в прижизненной критике романа «Обломов» и в научно-исследовательской литературе³, однако стилистическое сходство в описании Горюхина и Обломовки до сих пор было описано только в диссертации Е. В. Абрамовских⁴, но оно

¹ Щенников Г. К. К вопросу о современной интерпретации классики (И. А. Гончаров «Обломов») // Проблемы литературного образования школьников: Материалы VI зональной научно-практической конференции «Филологический класс: наука–вуз–школа», Екатеринбург, 28–29 марта 2000 г. Екатеринбург, 2000. С. 61.

² Венгеров С. А. Горюхино, а не Горюхино // Пушкин А. С. Собр. соч. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1907–1915. Т. 4. С. 226.

³ О пушкинских реминисценциях в творчестве Гончарова существует значительное количество работ. См., например: Шепель С. Г. Гончаров и Пушкин: К проблеме литературной преемственности. Автореф. дис. ... к. филол. наук. М., 1995; Кондратьев Б. С. Пушкинский мотив сна в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Вып. 10. Арзамас, 2008. С. 95–104; Ларин С. «...отчего его нет! Ведь он хений...» (Пушкинское присутствие в «Обломове» И. А. Гончарова) // Михайловская пушкиниана. Вып. 54. Михайловское, 2012. С. 203–210; Мельник В. И. А. С. Пушкин и И. А. Гончаров. Ульяновск, 2000; Мельник В. И. Пушкинские традиции в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Гончаровские чтения: 1995–1996. Ульяновск, 1997. С. 59–64.

⁴ Абрамовских Е. В. Рецепция незавершенной прозы А. С. Пушкина в русской литературе XIX века. Дисс. ... к. филол. наук. Екатеринбург, 2000. На с. 182–185 исследовательница приводит сопоставительную таблицу сходства «Истории села Горюхина» и «Сна Обломова» (по жанру: антиутопия у Пушкина – утопия и «сказка» у Гончарова; сходство в описании образа жизни жителей деревень.

осталось незамеченным в гончароведческой и пушкиноведческой литературе.

«Летопись села Горохина» была опубликована в «Современнике» (1837)¹ и в посмертном собрании сочинений Пушкина (1841)². «Сон Обломова» напечатан в 1848 г. Можно с уверенностью утверждать, что мимо молодого Гончарова, поклонника Пушкина³, не прошла одна из этих двух публикаций «Летописи села Горохина».

О. С. Муравьева отмечала в «Пушкинской энциклопедии»:

Пушкин варьирует в основном один сатирический прием – смещение масштаба явлений. Факты и события описываются в выражениях, совершенно не соответствующих их значению; мелкое и ничтожное последовательно преподносится как важное и значительное. Сам Белкин, человек наивный и малообразованный, видит себя в роли писателя и историка. Небольшое бедное село Горюхино описывается как государство, а жители его – как особый народ...⁴

И. П. Белкин должен был составить полную «летопись» села Горюхина со всеми необходимыми атрибутами настоящей летописи. В черновых планах Пушкина обозначено, что должны быть описаны: «число жителей», «архитектура», «церковь деревянная», «геогр<афическое> обозрение деревни», а также освещены различные «исторические периоды» Горюхина: «баснословные времена», «правление Старосты [Антипа Му<дрого>]», «приезд моего прадеда тирана Ив. В. Т.», бунты, пожары и проч.⁵ Летописец Белкин пишет:

Образ правления в Горюхине несколько раз изменялся. Оно попеременно находилось под властью старшин, выбранных миром, приказчиков, назначенных помещиком, и наконец непосредственно под рукою самих помещиков. Выгоды и невыгоды сих различных образов

¹ Пушкин А. С. Летопись села Горохина // Современник. 1837. Т. 7. С. 197–220.

² Пушкин А. Соч. Т. I–XI. СПб.: Изд. И. И. Глазунова, М. И. Заикина и К°, 1838–1841. Т. X. С. 71–99.

³ «Живее и глубже всех поэтов поражен и увлечен был Гончаров поэзией Пушкина в самую свежую и блистательную пору силы и развития великого поэта и в поклонении своем остался верен ему навсегда...» – пишет Гончаров о себе в одной из автобиографий (Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952–1955. Т. 8. С. 222).

⁴ Муравьева О. С. «История села Горюхина» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2: Е–К. СПб., 2012. С. 310.

⁵ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 8. С. 711, 719.

правления будут развиты мною в течение моего повествования. Основание Горюхина и первоначальное население оного покрыто мраком неизвестности... Мрачная туча висела над Горюхиным, а никто об ней и не помышлял. В последний год властвования Трифона, последнего старосты, народом избранн<ого>, в самый день храмового праздника, когда весь народ шумно окружал увеселительное здание (кабаком в просторечии именуемое) или бродил по улицам, обнявшись между собою и громко воспевая песни Архипа-Лысого, въехала в село плетеная крытая бричка, заложенная парюю кляч едва живых...¹

Стилистику псевдо-летописи «Истории села Горюхино» продолжил И. А. Гончаров в «Сне Обломова» (1848). Пушкинский текст ему должен был быть знаком и по публикации в «Современнике» (1837), и по собранию сочинений 1841 г. (т. 10). Нам представляется, что для поколения Гончарова «История государства Российского» Карамзина (1816–1817) была уже не столь актуальна, как для пушкинского поколения. Поэтому Гончаров ориентировался на псевдо-летописный стиль «Истории села Горюхина», воспроизводящий стилистику «Истории» Карамзина. Но это требует специального исследования, здесь же мы только отметим это.

О пушкинских реминисценциях в творчестве Гончарова существует немалое количество работ, однако, стилистическое сходство описания Горюхина и Обломовки до сих пор не было отмечено исследователями. Конечно же, описание Обломовки нельзя назвать «летописью» (это, скорее, «анти-летопись»), ибо в этой местности, по замыслу автора, ничего не происходило², но ориентацию писателя на «летописность» Пушкина заметить можно:

Ни страшных бурь, ни разрушений не слыхать в том краю.

В газетах ни разу никому не случилось прочесть чего-нибудь подобного об этом благословенном Богом уголке. И никогда бы ничего и

¹ Там же. С. 137–138.

² «Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там; ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их. Всякий знал там самого себя. Обитатели этого края далеко жили от других людей. Ближайшие деревни и уездный город были верстах в двадцати пяти и тридцати» (Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 103).

не было напечатано, и не слышали бы про этот край, если б только крестьянская вдова Марина Кулькова, двадцати восьми лет, не родила зараз четырех младенцев, о чем уже умолчать никак было нельзя.

Как всё тихо, всё сонно в трех-четыре деревеньках, составляющих этот уголок! Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно брошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались.

А то вообще случайности всякого рода были весьма редки¹.

Гончаров, описывая Обломовку, нарочито отрицает летописную событийность — и тем самым намеренно отсылает читателя к летописанию:

«Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого»; «Рев и бешеные раскаты валов не нежат слабого слуха...»; «Не таков мирный уголок...»; «Не возвращаются внезапные выюги весной, не засыпают поля и не ломают снегом деревьев»; «не дразнит неожиданными оттепелями и не гнет в три дуги неслыханными морозами...»; «Не наказывал Господь той стороны ни египетскими, ни простыми язвами. Никто из жителей не видал и не помнит никаких страшных небесных знамений, ни шаров огненных, ни внезапной темноты; не водится там ядовитых гадюк; саранча не залетает туда; нет ни львов рыкающих, ни тигров ревуших, ни даже медведей и волков, потому что нет лесов»².

Если в пушкинской «летописи» предполагается, как и во всякой нормальной летописи, событийность (смена эпох и правителей, обозначенная в черновых планах), то в гончаровской бессобытийной анти-летописи единственным травмированным событием становится случай в канаве:

Однажды, впрочем, еще найден был лежащий за околицей, в канаве, у моста, видно, отставший от проходившей в город артели человек.

Мальчишки первые заметили его и с ужасом прибежали в деревню с вестью о каком-то страшном змее или оборотне, который лежит в канаве, прибавив, что он погнался за ними и чуть не съел Кузьку.

¹ Там же. С. 101–102.

² Там же. С. 98, 99, 100, 101.

Мужики, поудалее, вооружились вилами и топорами и гурьбой пошли к канаве. <...> И все ушли назад, в деревню, рассказав старикам, что там лежит нездешний, ничего не бает, и Бог его ведает, что он там...¹

Стилистика псевдо-летописного повествования потом наиболее ярко проявилась в «Истории одного города» (1869) М. Е. Салтыкова-Щедрина, но это будет уже «летопись» городская, которыми весьма богата русская литература и которым посвящены многие исследования². Только Гончаров в русской литературе первым буквально последовал за Пушкиным, воспроизведя в своей «летописи» локус именно деревенский. А Щедрин пойдет и за Пушкиным, и за Гончаровым, описывая уже локус провинциального города и в «Губернских очерках», и в «Истории одного города».

Пушкин в письме к издателю «Московского вестника», говоря о своем Пимене, подчеркивал:

В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое <...>, трогательное добродушие древних летописцев, столь живо постигнутое Карамзиным и отраженное в его бессмертном создании...³

У Пушкина Гончаров увидел, как «летописный стиль» возможно соединить с юмором и иронией, то есть создать «псевдо-летописный стиль».

Связь между «Историей села Горюхина» и историей Обломовки до сих пор считается. Она понятна, но напрямую не обозначена. Будет натяжкой, наверное, записать «Летопись села Горюхина» в один из претекстов «Сна Обломова». История Обломовки – это, скорее, уяснение пушкинского урока о возможности внедрения юмористической интенции в летописное простодушие. В истории Обломовки – пушкинские юмор и ирония «Летописи села Горюхина». Но вместе с тем и «простодушие, умилительная кротость, нечто

¹ Там же. С. 104–105.

² Грицай Ю. Ф. «История села Горюхина» А. С. Пушкина – литературный прототип «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (21). Львов: Издательство Львовского университета, 1973. С. 19–26. В начале статьи автор кратко обозревает работы на эту тему. См. также: Абрамовских Е. В. Рецепция незавершенной прозы А. С. Пушкина... С. 158–159, 208–222.

³ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 68.

младенческое и вместе мудрое», и «трогательное добродушие древних летописцев». Высказывание одного из исследователей о горюхинцах в равной степени можно применить и к обломовцам:

Печаль пушкинской пародии связана и с тем, что горюхинцы, герои дремлющего эпоса, при всех своих сноровках знают только исконную форму жизни и простодушно верны ее «древним обрядам»¹.

Действие в рассказе Б. А. Лавренева «Происшествие» (1924) происходит в местечке под говорящим названием Хреновино. Писатель скорее идет за Гончаровым, чем за Пушкиным:

Хреновино лежит промеж степных оврагов и буераков, заросших будяком и полынью, рыжими и унылыми.

Каким бесшабашным бродягам влезло в буйные головы заложить первые хибарки в этом никчемном месте – неведомо.

Но поселение основалось, расползаясь по косогорам, выперло в небо колокольни двух церквей, отмечалось на карте кружком четвертого разряда, и была в нем Суворовская улица, по которой вечером блуждали стада краснощеких прелестниц и их кавалеров попеременно с возвращающимися по домам стадами коров и грязно-шерстных степных овец.

Суворовская улица густо заросла темной листвой акаций, сквозь которую горели и пылали баканом и ярью вывески лавчонок.

В годы железнодорожной горячки рельсовый путь между двумя торговыми центрами зацепил веткой окраину Хреновина, но оживить мертвое место не мог. <...>

Вскоре случилось небывалое в летописи местечка событие. Счетовод Харченко, возвращавшийся на бричке по казенному делу, был убит в шести верстах от местечка неизвестными людьми в черных шапках.

Неделю после этого хреновинцы не выходили из домов после заката солнца, и по улицам бегали ночью спущенные с цепей яростные собаки с пенящимися мордами и сверкающими красными глазами, по величине схожие с белыми медведями (С. 136–137)².

¹ Блюменфельд В. М. Художнические элементы в «Истории Пугачева» Пушкина // Вопросы литературы. 1968. № 1. С. 167.

² Здесь и далее произведение цитируется по изд.: Лавренев Б. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 1, с указанием страниц в тексте.

Но и в этот мирный уклад Горюхина, Обломовки, Хреновина должен непременно вмешаться случай – ибо без его вмешательства не состоялся бы сюжет.

У Пушкина (в недописанном, напомним, произведении) «случай» уже обрисовывался в виде приказчика, уничтожающего старинный уклад:

Тогда **, растопыря ноги наподобие буквы хера и подбочась на подобие ферта, произнес следующую краткую и выразительную речь: «Смотрите ж вы у меня, не очень умничайте – вы, я знаю, народ избалованный, да я выбью дурь из ваших голов, небось, скорее вчерашнего хмеля». Хмеля ни в одной голове уже не было, горюхинцы, как громом пораженные, повесили носы – и с ужасом разошлись по домам¹.

У Гончарова это псевдо-случай с мужиком в канаве (см. выше). У Лавренева «случай» – это едва ли не античный Рок².

Роком в свою очередь мотивируется дальнейшее развитие действия – Рок необходим в качестве завязки. Подобно тому, как это происходит в античной трагедии, сюжеты Лавренева построены на стремлении преодолеть ужасное божественное предопределение. Итак, в тихое местечко Хреновино паровоз привозит «неведомых людей», которые, потребовав «фатеру, жрать и самогону», «предъявили мандат на грязной, оборванной с краю бумажке, где значилось, что “предъявитель сего есть особый карательный отряд по истреблению буржуев и борьбе с контрреволюцией, при штабе советского вольного атамана Евгена Персядь-Вовк”» (С. 139). Неизменно мирная жизнь хреновинцев коренным образом изменилась от вторжения карательного отряда. И не было бы спасения мирным жителям Хреновина, где «даже хреновинские собаки разбегались по дворам и жалобно выли», если бы не появился *Deus ex machina* в виде бронепоезда с красноармейцами. Бронепоезд «случайно» появляется в местечке и разрешает катастрофу.

¹ Пушкин. Указ. соч. С. 139–140.

² См. об этом, например: Денисенко С. В. 1) Революционный романтик Борис Лавренев // Лавренев Б. Сорок первый: Повести и рассказы. СПб.: Азбука, 2008. С. 5–16; 2) Пушкин как случай: Несколько замечаний о повести Б. Лавренева «Комendant Пушкин» // Случай и случайность в литературе и жизни: Мат-лы конференции. СПб., 2005. С. 177–183).

Но банду они уничтожают не случайно, а только потому, что командира поезда, пока он наслаждался с местной красоткой, захватывают в плен бандиты. Красноармейцы организывают взрыв.

И тогда совершилось то, о чем жители Хреновина до сих пор еще говорят с благоговейным страхом, понижая голос до шепота и наклоняясь вплотную к собеседнику. Это событие стало даже официальным началом нового летоисчисления для хреновинцев, которые говорят: «это случилось до происшествия», или «это случилось после происшествия» (С. 150).

В рассказе «Происшествие» Лавренев взял от Пушкина вмешательство «случая», рока в сюжет, а от Гончарова – псевдо-летописность описания провинциального локуса, восходящего опять же к Пушкину¹.

МОЛДАВСКАЯ СТЕПЬ КАК ОККАЗИОНАЛЬНЫЙ СИНОНИМ «ЦЫГАНСКОЙ СВОБОДЫ»

1955 год. Композитор Лебедев приезжает в Молдавию для работы над «Молдавской сюитой». Его возят по селам и деревням и показывают национальные песни и пляски. Композитор Лебедев в восторге. Заодно он попадает и в театр, где дается «пушкинское» представление: великий русский поэт сидит в своей кишиневской комнатке и что-то пишет. Друзья-молдаване приводят ему старика-скрипача, который напевает Александру Сергеевичу старинную песню о том, как молодая свободолюбивая женщина полюбила молодого цыгана, за что оба и были убиты ревнивым мужем, а тела их сброшены в Дунай. Переводчик тут же переводит, и поэт, очарованный сюжетом и напевом, тут же набрасывает слова знаменитой своей «Черной

¹ В автобиографии 1932 г. Лавренев писал: «Первые мои вещи были сознательным ходом по линии опыта конструирования прочного сюжета по законам западного мастерства. Но, добиваясь предельной четкости и ясности сюжетной линии, я впал в крайность, ибо люди для меня превратились не столько в живущих своей жизнью индивидуумов, сколько в носителей и двигателей сюжетной линии, стали динамическими схемами, теряющими значительную часть внутренних, психологических свойств, присущих каждому» (ЦГАЛИ СПб., ф. 2105, оп. 1, ед. хр. 1).

шали»... Заодно сочиняет и поэму «Цыганы». Мы изложили незамысловатый сюжет фильма-концерта «Молдавские напевы» режиссера А. В. Золотницкого (1955)¹.

«Черная шаль» и «Цыганы» Пушкина (наряду с оперой А. Н. Верстовского по либретто М. Н. Загоскина «Пан Твардовский» (1828)) положили начало разработке молдавско-цыганской темы свободы и «свободной любви» в русской культуре, – темы, закрепленной в XX в. А. Н. Вертинским (песня «В степи молдаванской»), и остающейся привлекательной до сих пор.

Как вольность, весел их ночлег
И мирный сон под небесами...

Цыганская свобода в первую очередь связана со «степью», цыгане – «дети степей» («все живо посреди *степей*»², – пишет Пушкин в «Цыганах», – «И песни жен, и крик детей / И звон походной наковальни»). И это столь же зафиксированная в русской культуре реалья, как, например, кавказцы – «дети гор», казаки – «вольного Дона» и т. п. Они – «естественные люди».

Все вместе тронулось: и вот
Толпа валит в пустых равнинах.
<...>
Крик, шум, цыганские напевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье, лохмотьев ярких пестрота,
<...>
Все скудно, дико, все нестройно;
Но все так *живо-неспокойно*... («Цыганы»)

Параллельно с «цыганской степью» в культурном пространстве существует еще и «русская степь». Но, кажется, оба эти образа ни разу не соприкасаются (не противопоставляются, как, например, Россия и Кавказ) – во всяком случае, в пространстве одного текста.

Начнем с «русской степи». Что это такое в русском фольклоре и в литературе? Чаще всего – мертвое унылое равнинное пространство,

¹ См.: Пушкинский кинословарь. М., 1999. С. 45–46.

² Здесь и далее в цитатах курсив наш.

несущее гибель проезжающему (или, по крайней мере, угрожающее ему). Первое, что приходит в голову – «Степь, да степь кругом». Или: «И уныло по ровному полю / Разливается песнь ямщика» («Однозвучно гремит колокольчик...» И. И. Макарова (1850-е гг.)). Примеры из романсной культуры можно продолжать.

У Пушкина русская степь обычно губительна, либо страшна, либо чужда персонажу. Чаще всего степь у него – заснеженное и даже метельное пространство («Руслан и Людмила», «Капитанская дочка», «Метель», «История Пугачева»). Из русской литературы сразу же вспоминается тоскливая для русского человека татарская степь в «Очарованном страннике» Н. С. Лескова, или пыльная степь в «Конармии» И. Э. Бабеля. Из любой степи русский «ждет набега» – будь это степь татарская, калмыцкая, казацкая или цыганская. Возможно, это генетическая память о монголо-татарском иге? Вспомним, кстати, и скифскую степь Блока.

В отличие от русской степи, цыганская степь – синоним свободы, при этом, свободы до конца непонятной русскому человеку, свободы привлекательной, но все-таки чуждой ему (собственно, в этом трагедия Алеко: «Уныло юноша глядел / На опустелую равнину»). Степь обычно противопоставляется городу, селу, любому населенному пункту. («В селенье вдоль *степной* дороги / Цыганку парень полюбил»). При этом подобное противопоставление почти обязательно в пользу степи. В XX в., это наиболее ярко показано у Новеллы Матвеевой:

Развеселые цыгане
По Молдавии гуляли,
И в *одном селе* молдавском
Ворона коня украли.
А еще они украли
Молодую молдованку,
Посадили на полянку,
Воспитали как цыганку.

Напомним, что героиня в свою очередь крадет медвежонка и обучает его «красть игрушки из кармана». Но дело сейчас не в этом, а в финальном обобщении:

Так живут одной семьею,
Как хорошие соседи
Люди, кони и медведи.

Получается, в общем-то, что степь молдавнская – цыганская идиллия. И в первую очередь, эта идиллия в представлении русского повествователя, автора. Такова ли она для цыган – нам почти ничего не известно. Кажется, нет. Вспомним «Макара Чудру» Горького, и оценку происходящих событий между Лойко Зобаром и Радой в этой самой степи персонажем-рассказчиком.

Тексты, поющиеся от лица цыгана или, чаще, цыганки, всё же репродуцируют «степь» как идиллическое пространство, в котором кочуют вольные «развеселые цыгане»: «Для любви мы жертвуем собою, / Вот что значит цыганская любовь. <...> Кошь полюбим, любим всей душою» («Чудо-чудеса» В. А. Козина); «Лучше нет цыганской пляски <...> В ней все солнечные краски, в ней размах души степной»; «И льется песня свободно-звонко, / И вдаль уносит лихой напев. / Цыган играет, поет цыганка...» и т. п.

Думается, можно говорить о цыганской степи и как о пограничном пространстве между «своим» и «чужим» (подобно «лесу» или «болоту»). Цыгане – некие загадочные существа, владеющие тайной и наделенные магической силой и знаниями. Как, например, у Н. С. Лескова в «Несмертельном Головане»:

Цыган <...> старых людей на молодых переделывал, прутяные сечения господским людям лечил и военным заплечный бой из нутра через водоток выводил. Цыганка же его, кажется, знала ещё большие тайны природы: она две воды мужьям давала: одну ко обличению жён, кои блудно грешат; той воды если жёнам дать, она в них не удержится, а насквозь пройдет; а другая вода магнитная: от этой воды жена неохочая во сне страстно мужа обоймет, а если усилится другого любить – с постели станет падать¹.

А вообще-то, как писал Н. В. Гоголь, «чем они промышляют на самом деле, знать тебе нечего» («Пропавшая грамота»). Простой человек, попадающий на цыганскую территорию, в степь, уже рискует. Поэтому любовь к цыганке или (реже) к цыгану всегда связана с

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 6. С. 83–84.

риском, обычно трагична («Цыганы» Пушкина, «Кармен» Мериме). Вот, например, городской романс:

Разбудил меня стон в эту темную ночь,
Предо мною цыганка стояла.
И просила она, чтоб я горю помог:
У шатра ее дочь умирала.
Я за нею пошел.
Хороша, молода,
На лохмотьях цыганка лежала.
Вся в жару и в огне,
В рамке черных кудрей,
А в груди ее рана зияла.
Из-под шали цветной
Из груди молодой
Кровь горячая струйкой бежала.
Говорила она: «Ты не плачь, моя мать,
Знать, не в шутку его полюбила.
Он ушел от меня в эту ночь далеко,
А я нож себе в сердце вонзила».
Вдруг утихла она, перестала дышать,
На востоке заря догорала.
Лишь по-прежнему плакала старая мать,
Да *широкая степь бушевала*¹.

С другой стороны, и цыгане, попадающие в другое, цивилизованное пространство, ощущают свою чужеродность – наше пространство может быть для них губительно, как для рыбы, выброшенной на берег (Грушенька в «Очарованном страннике» Лескова).

Традиционно цыганская степь связана с женским началом (равнина – вообще женское, материнское начало). У Я. П. Полонского в «Песне цыганки» (1853), напомним, так:

Ночь пройдет – и спозаранок
В степь далеко, милый мой,
Я уйду с толпой *цыганок*
За кибиткой кочевой.

¹ Современная баллада и жестокий романс. СПб., 1996. С. 152–153.

Думается, дело здесь не только в рифмовке (спозаранок / цыганок).

Мы встречаем в фольклорных текстах «дети степей», а чаще – «дочь степей», но никак не «сына степей» (в отличие от «сына гор»): «Я цыганка, дочь степная. <...> Милый сокол, я с тобой!» («Звонче, звонче бейте бубны»). Калмык у Пушкина – «друг степей».

Очень странным в контексте русской культуры представляется текст песни Александра Вертинского «В степи молдаванской».

Песня написана в Румынии, по которой как раз и «кочует» герой. Но посмотрим, что же это за «молдаванская степь» Вертинского? На самом деле это – типичная русская унылая степь: здесь «тихо тянутся сонные дроги» (специфика местности – «у колодцев распятый Христос», глядящий «печально на дороги»). Вызывает недоумение несоответствие этих самых дрог, что «вздыхая, ползут под откос» рефрену песни, который вполне укладывается в «цыганскую» традицию не только вербально, но и музыкально-ритмически:

Что за ветер в степи молдаванской!
Как поет под ногами земля!
И легко мне с душою цыганской
Кочевать, никого не любя!

Складывается такое ощущение, что автор соединил русскую степь и молдаванскую, вернее, наделил молдаванскую чертами русской. «Сколько вижу знакомых я черт!» Но слушательское недоумение разрешается в третьем рефрене, когда вместо уже привычного «Что за ветер в степи молдаванской!» и т. д. появляется совсем другое: «О, как сладко, как больно сквозь слезы / Хоть взглянуть на родную страну!» (которую, напомним, герой видит «на другом берегу»). Вертинский использует сюжет о человеке без родины (о «цыгане»), который оказался в этой ситуации в силу исторических обстоятельств. Но при этом образ кочевника он помещает в хорошо знакомое и культурно близкое пространство русской степи. Возникает сложная контаминация двух мотивов русской литературной традиции.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПУШКИНСКОГО ПЕТЕРБУРГА

В пушкинское время театральная жизнь в Петербурге была весьма интенсивной, и театральные впечатления занимали едва ли не главное место в петербургском обществе, особенно в среде молодежи. Пушкин после Лицея сразу же окунулся в тот «волшебный край» мира кулис, который опишет позднее в «Евгении Онегине» и в незавершенной статье «Мои замечания об русском театре».

Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» писал:

Петербург – большой охотник до театра. Если вы будете гулять по Невскому проспекту в свежее морозное утро, во время которого небо золотисто-розового цвета перемежается сквозными облаками поднимающегося из труб дыма, зайдите в это время в сени Александринского театра: вы будете поражены упорным терпением, с которым собравшийся народ осаждает грудью раздавателя билетов, высывающего руку свою из окошка. <...> Только тут вы узнаете, в какой степени видна у нас любовь к театру¹.

В те годы в России не было театров специального репертуара: на одной сцене шли трагедии, комедии, оперы, балеты и дивертисменты. И сам театральный «спектакль» состоял из нескольких пьес. Кроме основной многоактной пьесы, в начале и в конце представления шли одноактные, чаще всего это были водевили, иногда дивертисменты². Отдельно балетных спектаклей (равно как оперных и драматических) не ставилось: в одном театральном представлении совмещались пьесы драматического и музыкального жанров. Балетный спектакль чаще всего следовал после оперы или драмы, заключая представление. Развернутые танцевальные эпизоды занимали значимое место в оперных и драматических постановках, в спектаклях смешанного жанра, а внутри самого балетного представления присутствовали пение

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 8. С. 185.

² «В каждом представлении давалась одна серьезная пьеса, драма или трагедия, что-нибудь вроде “Коварство и любовь” Шиллера, а вторая пьеса была какая-нибудь веселенькая комедия Коцебу, и спектакль всегда заканчивался дивертисментом» (Каменская М. Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 201).

и драматический диалог. При этом балет уже представлял собою цельный спектакль с содержательным действием, кульминацией и развязкой. Пьесы, из которых состоял «спектакль», могли исполняться как одной петербургской труппой, так и разными.

Перед началом представления и в антрактах звучала музыка. Во время антрактов, которые были короткими, публика из зала не выходила, а несколько обширных фойе использовали только во время костюмированных балов и маскарадов. Пока публика собиралась, обычно давали водевиль или короткую комедию, она называлась «пьесой для съезда карет». В одном из театральных фельетонов 1843 г. описывается порядок построения «спектакля», не изменившийся с пушкинского времени:

Первая пьеса давалась, когда публика сходится в театр, когда зрители еще не усядутся, не успокоятся, двери театральных лож не перестанут открываться, капельдинеры шнырять между рядами кресел, любители театра не протрут глаз, т. е. очков, лорнетов, трубок, не прочистят носов, ушей и пр., чтобы беспрепятственно смотреть, слушать и т. д. Для съезда карет годятся небольшие водевили, составленные из отдельных сцен, мало между собою связанных. <...> Чего зритель не поймет – на себя свалит: оттого-де не понял, что опоздал; если и поймет, да покажется глупо и нелепо, – на себя свалит: начало де не застал; но чаще всего эти водевили понимают потому, что не понимать в них нечего. <...> Вторая часть спектакля должна составлена быть из капитальной пьесы, какого бы рода она не была – трагедия, комедия, драма, комедия, пожалуй, и водевиль, но только не в одном акте, если же в одном, то несколько водевилей вдруг. К этим пьесам обыкновенно съезжаются зрители, уже достаточно приготовленные, т. е. отдохнувшие после сытного обеда, пожалуй, и уснувшие. <...> Пьесы для разъезда карет должны отличаться содержанием, характерами, остроумием¹.

Обычно соблюдалась утвержденная форма распределения спектаклей на неделю. Поэтому редко случалось, чтобы два спектакля подряд в одном театре состояли из драм и трагедий; на следующий день после большой пьесы давались комедии или «сборные» спектакли. Так,

¹ Разъезд из театра // Репертуар и Пантеон. 1843. Кн. 1. С. 263–264.

в 1820-х гг. в Большом театре¹ обычно играли: в воскресенье – волшебное представление, в понедельник – бенефис или большую оперу, во вторник – трагедию или большую комедию, в среду – большой балет, в четверг – оперу и малую комедию, в пятницу – малую комедию, водевиль и дивертисмент, в субботу – большую немецкую оперу. В Малом театре²: в воскресенье – немецкую комедию, драму или трагедию, в понедельник – немецкую комедию или водевиль, во вторник – французский спектакль, в среду – немецкий бенефис, в четверг – немецкую трагедию или французский спектакль, в пятницу – трагедию, комедию или водевиль, в субботу – французский спектакль.

Спектакли начинались в шесть вечера (иногда в половину седьмого), а заканчивались около девяти. Билеты продавали в день спектакля с 7 часов утра, а с 1825 г. продажа осуществлялась накануне с 7.30 вечера. Предварительно о репертуаре можно было узнать из печатных афишек и из «анонсов» в антрактах.

¹ Большой (Каменный) театр (на месте здания нынешней Консерватории, ныне Театральная пл., 3) был построен в 1783 г. Грандиозный пожар 31 декабря 1810 г. надолго прервал театральные представления в этом здании. Восстановленный Большой театр вновь открылся 3 февраля 1818 г.; на его сцене выступали русская и французская труппы. В 1835–1836 гг. театр подвергся реконструкции: была заново оборудована сцена, перепланирован зал, заменены росписи плафона и драпировки лож. Открытие обновленного театра состоялось 27 ноября 1836 г. С этого времени он стал преимущественно музыкальным: здесь давались оперы и балеты. Огромный зал Большого театра разделялся на партер (10 рядов кресел и стоячие – входные – нумерованные места) и пять ярусов лож. Сцена освещалась масляными площадками, зрительный зал во время спектакля – большой люстрой, которую зажигали на чердаке и на тросах специальной машины опускали в зал (люстру зрительного зала зажигали лишь к началу спектакля, поэтому публика собиралась в полумраке). Восковые свечи применялись для освещения оркестра, запасных фонарей, для жирандолей и для бутафорских целей.

² Малый (деревянный) театр (на Невском пр. близ Аничкова моста) был открыт в 1801 г.; сначала здесь давала представления итальянская труппа А. Казасси, поэтому театр так и называли «театр Казасси»; впоследствии главным образом в нем играла французская труппа и театр иногда называли «французским». С 1819 г. в этот театр была переведена немецкая труппа. Зал театра располагал ложами трех ярусов, креслами, местами за креслами (стулья), партером и амфитеатром; в 1819 г. ложи третьего яруса были переделаны в галерею (раск, или «парадиз»). В Малом театре ложи оборудовали те, кто их абонировал, поэтому зрительный зал выглядел весьма эклектично. Театр был снесен летом 1832 г. ввиду предстоящего открытия Александринского театра.

Молодые артисты обязаны были ежедневно по очереди являться в театр в черном фраке и белом галстуке и, в одном из антрактов, выйдя за переднюю занавесь, анонсировать, что «завтра на здешнем спектакле представлена будет такая пьеса, а на Большом такая-то»¹.

Представления в театрах шли круглый год, но активный театральный сезон длился только около полугода: три месяца уходило на летние отпуска, в продолжение десяти недель Великого поста давались только концерты, отменялись спектакли во время придворного траура, либо сильного мороза; представления русской труппы не давались по субботам.

Содержание театральных представлений контролировалось при помощи предварительной цензуры репертуара и последующей цензуры театральных зрелищ. На спектаклях непременно дежурили полицейские чины. От цензуры были избавлены только придворные спектакли (которые давались в Эрмитажном театре²). Согласно цензурному уставу 1804 г., рукописные либретто и сценарии рассматривались цензурными комитетами. Согласно цензурному уставу 1828 г., пьесы, разрешенные общей цензурой к печати, для постановки «на театре» поступали на рассмотрение в III Отделение Его Императорского Величества Собственной канцелярии, которое могло запретить пьесу, даже не объясняя причины. Цензурой не допускалось изображение на сцене народных волнений, членов дома Романовых, самозванцев, духовенства, нельзя было подвергать критике военных, крупных чиновников, полицейских и т. д. Л. В. Дубельт, помощник шефа корпуса жандармов А. Х. Бенкендорфа, говорил:

Драматическое искусство, как и вся отрасль литературы, должно иметь цель благотельную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это

¹ Каратыгин П. А. Записки: В 2 т. Л., 1970. Т. 2. С. 11.

² Эрмитажный (придворный) театр при Зимнем дворце был построен в 1785 г.; здесь ставились придворные спектакли и периодически выступали русская и французская труппы; места распределялись по распоряжению гофмейстера двора. 1 января 1825 г. открылся театр, получивший название «Нового театра у Чернышева моста». Твердо установленного названия он не имел и иногда именовался «театром у Чернышева моста», «новым театром» или «третьим театром». 2 марта 1825 г. он сгорел до основания из-за неисправности печи.

достигнем несравненно скорее картинами высокого, нежели описаниями низости и разврата¹.

В Александровскую эпоху театральной критики как таковой не было. В соответствии с указом 1815 г. «суждения об Императорском театре и актерах, находящихся на службе его Величества почитаются неуместными во всяком журнале». И только с 1825 г. «Северная пчела» имела право печатать отчеты о спектаклях по согласованию с III Отделением. Постепенно, к концу 1820-х гг., театральные рецензии стало разрешено помещать уже многим периодическим изданиям.

В городе постоянно действовали русская, французская и немецкая труппы. В русскую драматическую труппу (около 40 человек) входили оперные и балетные артисты; в оперных спектаклях участвовали драматические актеры и ученики театральной школы. Немецкая труппа была также смешанной. Французская труппа занимала ведущее место среди иностранных. (Только с 1812 по 1819 гг. в России французские спектакли были запрещены.) Французских актеров чаще других приглашали выступать на сцене Эрмитажного театра; на содержание этой труппы отпускалось больше всего средств, она имела самые богатые костюмы. Жалованье французов превышало оклад русских в 2–3 раза. Если Е. С. Семенова получала 1300 руб. в год, А. С. Яковлев – 4000 руб., то приглашенной актрисе Жорж единовременно было выплачено 15 000 руб., и обещано 10000 руб. годовых. Помимо оклада, начиная с 1820-х гг. актерам была назначена «поспектакльная плата». Кроме того, перед каждым спектаклем каждому выдавалось по две свечи для гримерной (отсюда произошло выражение «игра не стоит свеч»).

Большинство русских актеров преимущественно принадлежало к низшим слоям общества. Если в актеры желал поступить чиновник, он лишался чинов (с 1827 г.). Как правило, актеры приходили на сцену Императорских театров, прослужив несколько лет в провинции, либо закончив театральное училище в Петербурге или в Москве. В училище обучали декламации, пению, танцам, игре на музыкальных инструментах, основам театральной техники. Драматический класс занимал второстепенное место, главное внимание уделялось подготовке танцовщиков.

¹ Цит. по: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох (1825–1881). М., 1905. С. 7.

Театральная школа помещалась тогда в казенном доме на Екатерининском канале и выходила другой стороной на Офицерскую улицу, почти рядом с домом Голлидея. По справедливости, Театральная школа того времени (конца 1820-х гг. – С. Д.) не отличалась особенным благоустройством и порядком; да и денежные средства ее были далеко не те, какие она имела впоследствии. <...> Воспитывающиеся обоего пола должны были непременно учиться танцевать, хотя бы имели страсть и способности к другим искусствам¹.

При поступлении на сцену после удачного дебюта актер заключал с дирекцией контракт (обычно на три года). В ряде случаев контракт предусматривал предоставление актеру бенефиса. Вообще очередность бенефисов в театрах устанавливалась в начале года и строго соблюдалась. Многие актеры не были прикреплены ни к определенному кругу амплуа, ни даже к особому сценическому жанру. Один и тот же актер мог декламировать в трагедии, острить в водевиле, петь в опере и позировать в пантомиме. Например, комедийный премьер Сосницкий охотно выступал в балете, а знаменитая танцовщица Истомина играла в водевилях «роли с речами». Зрители ездили в театр главным образом смотреть премьеров, остальные актеры только подыгрывали корифеям.

До 1830-х гг. декорации в петербургских театрах были по большей части кулисные, постепенно появлялись «павильоны», создававшие более правдоподобную бытовую обстановку. Все театры располагали определенным набором «павильонов», которые устанавливались для того или иного спектакля; «павильоны» могли перевозить из одного театра в другой. Специальные декорации заказывали чрезвычайно редко. При большинстве театров имелись маскарадные залы или особые приспособления в виде накладных помостов, превращающие зрительный зал и сцену в единый грандиозный маскарадный зал.

Гардеробов в театрах не было; в зимнее время зрители входили в зал в верхней одежде или оставляли шубы лакеям, ожидавшим в сенях. У зданий некоторых театров были обустроены специальные пандусы. Кареты подъезжали прямо под фронтон, и выходящие из карет, таким образом, сразу же входили в театр, не запачкав одежду. Около театра полицейское подразделение занималось расстановкой карет. Кучера

¹ Каратыгин П. А. Записки. Т. 2. С. 47.

ждали господ у Большого и Александринского театров¹, зимой греясь у специально оборудованных открытых круглых беседок, в которых разводили костер.

И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони
(А. С. Пушкин. «Евгений Онегин», 1, XXII).

По свидетельству современника, вообще театры в Петербурге были «малы и тесны, почему оные для здоровья некоторых людей не весьма благоприятны»².

Социальный состав петербургских зрителей представлял собой картину весьма пеструю. Театр был, по словам Гоголя, тем «пунктом», где «сталкиваются классы петербургских обществ и имеют время вдоволь насмотреться друг на друга»³. Место, которое занимал в зрительном зале каждый посетитель театрального спектакля, четко определялось его общественным положением. Естественным регулятором социального распределения мест служили цены на билеты: в 1830 г. в Большой театр места на балкон и галерею стоили от 50 коп. до 2 руб. 50 коп., места за креслами – 3 руб. 50 коп., кресла – 5 руб., места в ложах – от 7 до 20 руб. Бесплатных мест в театре было немного: три ложи предоставлялись директору, актерам и главнокомандующему, семь кресел – должностным и военным лицам. Ложи и кресла обычно абонировали на сезон. Это было выгоднее, чем покупать билеты, но все равно достаточно дорого, потому абонировать места могли себе позволить лишь состоятельные люди. В 1828 г. производится первый опыт продажи лож по купонам, с 1833 г.

¹ В 1832 г. был выстроен новый роскошный каменный театр, получивший название Александринского (сначала он назывался Александровским, открылся 31 августа (ныне: пл. Островского, 2)), оборудованный по последнему слову техники, оснащенный паровым отоплением и водопроводом, освещаемый масляными плафонами (до 1862 г.). «Зала вмещает в себя пять ярусов лож, кроме бенеуаров. Кресел числом 242, расположенных в девяти рядах. Позади кресел возвышается амфитеатр, до лож первого яруса, так называемые места за креслами (числом 182), нумерованные скамьи, для зрителей и слушателей весьма удобные» (Северная пчела. 1832. № 207, 7 сентября).

² *Аттенгофер Г. Л.* Медико-топографическое описание Санкт-Петербурга, главного столичного города Российской империи. СПб., 1820. С. 248.

³ *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 8. С. 180.

купонная продажа лож закрепляется. «Кресла» – несколько рядов кресел, установленных в передней части зрительного зала, перед сценой, – абонировались вельможной публикой, находиться в креслах могли только мужчины, тогда как дамы и их спутники занимали ложи. «Значительная часть нашего партера (т. е. кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, – иронично замечал Пушкин, – слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъятии душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же, русского)»¹. Пушкин в молодости любил сидеть как раз в креслах партера, что иногда вызывало неудовольствие его окружения. Например, И. И. Пущин вспоминал, что Пушкин «имел какую-то жалкую привычку изменять благородному своему характеру и очень часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра около Орлова, Чернышева, Киселева и других; они с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки, остроты. Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит. “Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом”. <...> Он терпеливо выслушает, начнет щекотать, обнимать, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется»².

Состоятельные и знатные люди располагались в ложах нижних ярусов. Царская ложа (для императорской фамилии, дипломатов, послов и высокопоставленных гостей) помещалась напротив сцены, к ней примыкало несколько комнат для отдыха. Ложи верхних ярусов занимали чиновники и помещики средней руки, богатые купцы со своими семьями. В райке толпилась разночинная публика (слуги (слуги в ливреях не допускались), приказчики, торговцы), которая и была самой эмоциональной частью зрительного зала и вступала в союз с той или иной «партией» в партере.

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла – все кипит;
В райке нетерпеливо плещут...
(А. С. Пушкин. «Евгений Онегин», 1, XX).

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 10.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 85–86.

Истинные театралы – военная и штатская дворянская молодежь, посещавшая театр почти ежедневно и образовывшая свои «фланги» и «партии», боровшиеся друг с другом во имя тех или иных кумиров – обычно занимали «места за креслами» в партере, где можно было стоять или сидеть. На больших спектаклях в партере создавалась невероятная давка. Здесь толпились страстные любители театра, его теоретики и поклонники; в виду незначительной платы, сюда проникала наименее чопорная и наиболее восприимчивая часть зрителей. С «судом партера» более всего считались драматурги и актеры, от партера зависел успех или провал пьесы, именно партер подавал инициативу свистков или аплодисментов. Театр пушкинского времени был своеобразным клубом, в который ходили не только смотреть спектакли: здесь кипели страсти, развивались интриги, дуэли из-за актрис и проч.

Кулисы, уборные актрис, даже классы театральных воспитанниц – весь этот мир юных, красивых, грациозных и радостных женщин – был постоянным источником любовных приключений. Вокруг театра развевалась особая праздничная жизнь, насыщенная эротикой и окрашенная отважным авантюризмом. Поединки, похищения, необычайные свидания, подкупы прислуги, даже переодевания – всё это сообщало любовным нравам эпохи какой-то полуфантастический и часто поистине театральный характер¹.

К 1830 гг. постепенно исчезают «места за креслами», заменяясь нумерованными местами; увеличивается количество нумерованных мест в ярусах.

Зрители выражали свое отношение к спектаклю различными способами: аплодисментами, шиканьем, свистками, криками «фора» и «браво». До середины 1810-х гг. было принято выражать недовольство свистом («освистать») – для этого использовались свистки; позже, когда свистки в театре запретили, публика начала «шикать».

И это шиканье, по несчастью, до того в наших театрах усилилось, что многие проказники, которые бы иногда постыдились или поленились без нужды вынимать настоящие свистки, нередко теперь шикают без

¹ Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов. Л., 1926. С. 54.

малейшей причины, или, лучше сказать, для препровождения времени. Сколько раз случилось, что эта партерно-кресельная буря, тем опаснейшая, чем таинственнее начало ее, заглушала прекраснейшие драматические и гармонические места оттого только, что некоторым шалунам не нравился актер или певица, выразившие их¹.

Пушкин шикал какой-то актрисе. Сидящий возле него генерал, влюбленный, вероятно, в актрису, генеральски повелительно сказал ему: «Перестаньте!» Пушкин продолжал шикать; генерал взглянул на него пристально и сказал: «Дурак!» – «Послушайте, – отвечал Пушкин, – если бы публика не приняла оплеухи за аплодисмент этой дуре, я б вам дал оплеуху». Хохот всеобщий. «Кто вы такой?» – закричало разъяренное превосходительство. «Я – Александр Пушкин», – кротко улыбаясь, отвечал поэт².

Смешение разножанровых пьес, составлявших программу вечера («спектакля»), формировало и правила театрального поведения, которые позволяли публике свободно входить и выходить из зала в любое время. Одни зрители ежедневно являлись к началу спектакля, меломаны и балетоманы появлялись на час позже, когда после драматической пьесы начиналась опера, балет или большой дивертисмент. Светские люди соблюдали определенный этикет: обменивались приветствиями, раскланивались, беседовали. Театральный «хороший тон» предписывал входить в зал в последнюю минуту. Пушкин иронично описывал зрительный зал той поры:

Перед началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. <...> Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают³.

Впрочем, иногда посетителям партера приходилось собираться на спектакль за 3–4 часа пополудни.

¹ Русский пустынный, или Наблюдатель отечественных нравов. 1817. № 4. С. 80.

² Из воспоминаний Н. А. Маркевича // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 159.

³ Пушкин А. С. «Мои замечания об русском театре» // Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11. С. 9.

Для удобства зрители пользовались различными оптическими приспособлениями: подзорными трубами и лорнетами. В 1817 г. появляется модная английская новинка – упоминаемый в «Евгении Онегине» «двойной лорнет», – металлическая планка, на которой одна за другой, как в зрительной трубе, укреплены две линзы. Позднее вошли в театральный обиход бинокли.

В Александровскую эпоху – вслед за императором – высшая знать предпочитала балет, оперу, представления французской труппы и редко посещала русские драматические спектакли. («Французский театр для холостых, для молодых людей, большой свет мало посещающих, был усладительным препровождением времени»¹). Основную массу зрителей русских спектаклей составляли выходцы из средних, а то и низших слоев общества. При Николае I, покровительствующем русскому драматическому искусству (в особенности, император любил водевили), высший свет начал активно посещать спектакли русской труппы. На немецкие представления ходили преимущественно петербургские немцы. Спектакли в Немецком театре² шли каждый день, кроме вторника и пятницы. «И что за патриархальная была публика! – писал в своих воспоминаниях Р. М. Зотов о немецких представлениях. – Дамы приезжали в ложи в самых простых, домашних нарядах и спокойно вязали чулки, изредка

¹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. 3. С. 166.

² Немецкий театр на Дворцовой площади в доме Кушелевой (потом дом Молчанова) был открыт в 1800 г., когда немецкая труппа была присоединена к Императорским театрам, и просуществовал до 1819 г. С 1810 г. он стал именоваться «новым», хотя старое название сохранялось. В просторечии театр называли «кушелевским»; менее распространенным было название «театр в доме Молчанова» или «театр в доме Главного штаба». «Помню я, что зрительская зала этого театра была очень некрасива: закоптелая позолота, грязные драпри у лож, тусклая люстра, на сцене ветхие декорации и кулисы, в коридорах повсюду деревянные лестницы, в уборных постоянная копоть от неисправных ламп, наполненных чуть ли не постным маслом. Театральный подъезд приходился против главных ворот Зимнего дворца. Ничего не было для меня скучнее этих немецких спектаклей» (*Каратыгин П. А.* Записки. Т. 2. С. 53). В то время, когда Большой был закрыт по причине пожара, в Немецком театре играла русская труппа (в 1817 г. его, видимо, посещал и Пушкин) и «молодая труппа» (1813–1814), организованная А. А. Шаховским. После закрытия Немецкого театра, в 1820–1830 гг. немецкая труппа давала представления на всех сценах.

утирая ими слезы в патетических местах или откладывая работу, чтоб от души поохотать»¹.

Деревянный Каменноостровский театр на Елагином острове открылся 1 июня 1827 г. и просуществовал до 1843 г. Театр функционировал только летом, из других театров на сезон привозился необходимый инвентарь. Как сообщала «Северная пчела», это «прекрасное здание с великолепным портиком, поддерживаемым восемью колоннами. Внутренность театра отличается изящной простотою и удобством. Ложи построены в два яруса (в первом 18, во втором 26); в третьем помещаются три галереи и четыре отдельные ложи. В партере (или в креслах) 250 мест. Сцена шириною не уступает сцене Малого театра, а в глубину более оной на полсажени. Вместо большого люстра в середине зала, вделан в потолок стеклянный полушар, освещенный лампами изнутри; свет его ровный и приятный; при том не мешает зрителям верхних ярусов, не затрудняет глаз и не угрожает партеру обломками стекол и каплями масла»². В театре играли в основном французская и итальянская труппы.

8 ноября 1833 г. открылся каменный Михайловский театр (ныне: пл. Искусств, 1), в котором преимущественно играла французская драматическая труппа и изредка шли русские спектакли.

Цирковые представления до 1827 г. давались во временных зданиях, строившихся наряду с балаганами на масляной и пасхальной неделях. 11 декабря 1827 г. открылся постоянный деревянный цирк; иногда его называли «Новый театр у Симеоновского моста» или «Симеоновский театр-цирк» (он располагался на месте современного здания цирка; ныне: наб. р. Фонтанки, 3).

Искусство труппы, новые богатые костюмы не столько привлекали на первый раз, как самый театр. Легкая и приятная архитектура, удобное размещение зрителей, красота всех принадлежностей театра и блеск освещения, отражающегося на яркой живописи плафона и на стенах лож, – все это изумляло зрителей³.

¹ Зотов Р. М. Записки // Исторический вестник. 1896. Т. LXVI. С. 29.

² Северная пчела. 1827. № 80, 5 июля.

³ Северная пчела. 1827. № 150, 15 декабря.

Здание театра, в котором изначально выступала цирковая труппа Жака Турньера, было передано театральной дирекции сроком на пять лет, и с 30 августа 1828 г. в «Новом театре у Симеоновского моста», так он теперь назывался, чередовались спектакли русской, немецкой и французской трупп с цирковыми представлениями. Кресла в театре были расположены на съемном помосте, который, в случае надобности, убирался и открывал арену, превращая театр в цирк. Спектакли трупп театральной дирекции закончились в 1834 г., позднее здесь изредка давались цирковые представления.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ И РЕАЛИИ НА СЦЕНЕ

«Мифологическая карта» пушкинского Петербурга, которая начала складываться еще при жизни поэта («Медный всадник», «Город Пиковой Дамы» и т. д.), модифицировались и трансформировались во времени, при всех изменениях, однако, оставаясь в массовом сознании все равно «пушкинской». И не последнюю роль в окончательном формировании некоторых локусов сыграл театр. Мы имеем в виду рецепцию произведений Пушкина на музыкальной и драматической сцене.

Инсценировок произведений Пушкина было множество, они начались еще при жизни поэта (вспомним балеты Ш.-Л. Ф. Дидло и А. П. Глушковского «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», драмы А. А. Шаховского «Керим-Гирей», «Финн» и «Хризомания»)¹. Почти все поэмы и прозаические произведения Пушкина инсценировались уже в XIX в.

Оговоримся, что собственно «пушкинский Петербург» был представлен-представляем «на театре» не часто: в опере «Пиковая дама» П. И. Чайковского (1890), затем приспособленной к драматической сцене А. И. Грозовым (1891)² и Н. А. Кропачевым

¹ Обзор прижизненных инсценировок см.: *Денисенко С. В.* 1) Переработки пушкинских текстов и сюжетов для музыкальной и драматической сцены при жизни поэта // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 217–243; 2) Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 274–282.

² ОРИРК СПбГТБ: 26671.

(1896)¹. (Две последние пьесы под тем же названием «Пиковая дама» написаны по либретто М. И. Чайковского с использованием текста Пушкина. Первое действие и у Кропачева и у Громова происходило в Летнем саду. Драма Кропачева, к тому же, представляет собой контаминацию всех предшествующих источников: она включает и пушкинский текст, и текст «Хризомании» Шаховского (1836) – первой драматической инсценировки Пушкина. (В «Хризомании», кстати, впервые возникает образ утопленницы – впрочем, пунктирно: Лиза пропадает, а на берегу Невы находят ее платок.))

Кроме этого, «пушкинский Петербург» возникает на театральной сцене в спектаклях: «Домик в Коломне» (комедия Н. Я. Яковлевского и А. (Попова) Трепова «Два с полтиной и больше ничего» (1855)², комедия А. И. Реймерса (1886)³, комическая опера Н. Ф Соловьева (1889)⁴, водевиль А. Я. Алексеева-Яковлева «Бреющая кухарка, или Ворона с места – сокол на место» (1886))⁵ и «Арап Петра Великого»⁶ П. С. Соколова (1871).

Реалистические декорации городского пейзажа в «пушкинских спектаклях» до оперы Чайковского появляются на петербургской сцене, видимо, только в «Арапе Петра Великого» в 1871 г. В одной из картин пьесы, которая следует за канвой пушкинской повести, значительно ее расширяя, действие разыгрывается на Фонтанке. Кульминация этой драмы происходит в момент, когда Валериан (возлюбленный героини, которую Петр отдает за арапа), отчаявшись, решает утопиться в речке. Его спасает подросевший Ибрагим и сдает на руки ночным сторожам. Дальнейшие события происходят уже в «интерьерах».

Опера «Пиковая дама» уже целиком играется на фоне «городских декораций». Именно после постановки оперы Чайковского пушкинская мифологема «Пиковая дама» превращается в локус. Топонимика пушкинской повести (дом графини, Обуховская больница, казармы) навсегда сплетается с топонимикой оперы (Летний сад, Зимняя канавка) и воспринимается массовым сознанием как единое

¹ Там же.

² ОриРК СПбГТБ: 1.11.3.95.

³ ОриРК СПбГТБ: 1.14.3.115.

⁴ ОриРК СПбГТБ: 16839.

⁵ ОриРК СПбГТБ: I. A47.

⁶ ОриРК СПбГТБ: 1.1.4.4.

семиотическое пространство. Потому выражение «здесь утопилась пушкинская бедная Лиза Пушкина» не является культурологической ошибкой. А сценическая эффектность смерти Германа (который, кстати, в либретто не застрелился, а закололся) часто вытесняет из сознания петербуржцев сумасшедшего из 17-го номера Обуховской больницы. Переплелись-перепутались и времена года даже в пределах одного либретто. Чайковскому почему-то важно было показать конец мая – белые ночи; его, например, беспокоило освещение сцены, которое должно было гармонировать с трелями соловья в оркестровом сопровождении второй картины. Тем не менее достаточно скоро постановщики стали допускать ошибку, воспринятую и закрепленную театральной традицией: Лиза в знаменитой сцене на Зимней канавке появлялась едва ли не с муфточкой и в зимней накидке (что, как уже неоднократно отмечалось, было спровоцировано реальным названием места – «Зимняя»). Подобные хронологические несоответствия сохранили память пушкинского текста: действие повести происходило зимой, хотя Германн и стоял перед домом графини в одном сюртуке.

Сочетание ирреального сюжета с реалистическими театральными декорациями на сцене (или декорации, помещаемые в ирреальный сюжет?), непременно должно было привести к переносу фантазмагоричности «Пиковой дамы» на восприятие реального города. Квнтет «Мне страшно, страшно мне» для зрителя-горожанина начинает звучать уже в «больших декорациях» реального-нереального Петербурга.

Пушкинский Петербург на сцене был представлен не только «городскими декорациями», но и реалиями «городского быта» – прежде всего в инсценировках «Домика в Коломне». (Кстати, в водевилях середины века даже существовало амплуа петербургского фата и ухажера, которое называлось «моншер Коломны».)

Водевил А. Я. Алексеева-Яковлева «Бреющая кухарка, или Ворона с места, сокол на место» (1886) представлялся на Масличной неделе в народном театре «Развлечение и польза» А. В. Лейферта. Для нас любопытна финальная сцена: герой бреется, поскольку отросшая щетина... мешает поцелуям. За этим занятием застает его проходящая под окном селедочница. К ней присоединяется чиновница, потом еще кто-то, еще кто-то, потом собирается толпа. Кричат: «зарезался бритвой». Разношерстные обитатели Коломны, знакомые зрителям типы, собираются на сцене. Вызывают городского, – как же, молодой

человек зарезал кухарку! Но городской, а вместе с ним и дворник положительно рекомендуют героя, который на наших глазах из ловкого «моншера Коломны» превращается в чинного жениха. И это театральное зрелище смотрит балаганный зритель: те же селедочницы, и чиновницы, и городовые, и дворники. Пушкинский сюжет разворачивается в привычной городской среде и начинает восприниматься на бытовом уровне, затем сливается с другими сюжетами городского фольклора, «остраняющим» реальные события повседневной жизни.

В другой инсценировке «Домика» – в водевиле «Два с полтиной и больше ничего!» (1955) – прижимистая вдова Мавра Степановна Уткина желает нанять «кухарку за два с полтиной без всяких кофеев, чаев и сахаров». Ей приводят кухарку Василису, но у той обнаруживается слишком много претензий: «Да я без кофею и дня прожить не могу, виданное ли дело в Питере кухарке кофею не пить...» Мифологизированная деталь петербургской ментальности выступает одновременно в функции бытовой подробности, на которой и выстраивается водевильный сюжет. А переодетый в кухарку Тимофей Васильевич Ушков, молодой человек с меркантильными интересами, покупает старушку своим положительным свойством: он «кофею не пьет».

Таким образом, представляемые со сцены петербургские реалии зачастую обращаются в некие стереотипные модели, трансформирующиеся впоследствии в метафизическую реальность Города.

Петербург на сцене предстает перед зрителем «декорациями в декорациях», «копиями со старинных литографий», «шкатулкой с двойным дном», «фантастической косморамой». Мифологемы «пушкинского Петербурга», родившиеся из творчества поэта, манифестируются в театре (зачастую грубо и чересчур наглядно) и, вместе с уходящими из зрительного зала горожанами продолжают существовать в реальном пространстве Города.

ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В «АРЗАМАСЕ»

Формальным поводом к созданию литературного общества «Арзамас», как хорошо известно, послужило театральное действо: постановка комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». Премьера состоялась 23 сентября 1815 г. – арзамасское «летоисчисление» велось именно с «Липецкого потопа».

Ф. Ф. Вигель вспоминал:

Афишка в этот день возвещала первое представление 23-го числа новой комедии Шаховского в пяти действиях под названием «Липецкие воды, или Урок кокеткам». Для любителей литературы и театра известие важное; кто-то предложил заранее взять несколько нумеров кресел рядом, чтобы разделить удовольствие, обещаемое сим представлением. <...>

Нас сидело шестеро в третьем ряду кресел: Дашков, Тургенев, Блудов, Жуковский, Жихарев и я. Теперь, когда я могу судить без тогдашних предубеждений, нахожу я, что новая комедия была произведение примечательное по искусству, с которым автор победил трудность заставить светскую женщину хорошо говорить по-русски, по верности характеров, в ней изображенных, по веселости, заманчивости, затейливости своей и, наконец, по многим хорошим стихам, которые в ней встречаются. Но лукавый дернул его, ни к селу, ни к городу, вклеить в нее одно действующее лицо, которое все дело испортило. В поэте Фиалкине, в жалком воздыхателе, всеми пренебрегаемом, перед всеми согнутом, хотел он представить благородную скромность Жуковского; и дабы никто не обманулся насчет его намерения, Фиалкин твердит о своих балладах и произносит несколько известных стихов прозванного нами в шутку балладника. Это все равно, что намалевать рожу и подписать под нею имя красавца; обман немедленно должен был открыться, и я не понимаю, как Шаховской не расчел этого. Можно вообразить себе положение бедного Жуковского, на которого обратилось несколько нескромных взоров! Можно себе представить удивление и гнев вокруг сидящих друзей его! Перчатка была брошена; еще кипящие молодостию Блудов и Дашков спешили поднять ее. <...> Торжество Шаховского пуще раздражало нас. Ах, юность, юность! Ну, право, как будто и смешно, и совестно за себя и за других, когда вспомнишь, как все эти пустяки почитали мы делом серьезным и важным¹.

¹ «Арзамас». Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 73–74.

Конечно же, Шаховской, создавая свою комедию, не думал ни о каких литературных партиях – просто посмеялся над тем, что в то время ему казалось смешным. Конечно же обида за Жуковского – только обида – не могла стать причиной возникновения литературного общества. Но все же она дала повод для создания «Видения в какой-то огаде» Д. Н. Блудова, началу пародийной игры. Случай, кажется, уникальный в театральной практике – обычно осмеяние противника в комедии предполагало подобное же театральное выступление. Так было во времена Мольера, так было и в России – вспомним «Мельника» А. О. Аблесимова. В нашем случае перчатка, брошенная с театральных подмостков, была поднята, тщательно рассмотрена со всех сторон и запотоколирована в другом семиотическом поле – литературном.

Здесь нам хотелось бы, отталкиваясь именно от театральной причины возникновения «Арзамаса», рассмотреть роль театра и степень «театрализованности» в «обществе безвестных людей».

Итак, «Общество безвестных литераторов», в конечном счете, в количестве 21 члена, объединилось, по сути, против зрительного зала. Подумаем: каждый раз во время представления «Липецких вод» партер и раек хохотали над балладником Фиалкиным. В театральных сезонах, сопутствующих существованию «Арзамаса», «Липецкие воды» на театре игрались 20 раз в Петербурге и 5 раз в Москве – пьеса была, как и большинство пьес Шаховского, репертуарной. После распада «Арзамаса» (1818) комедия давалась неоднократно до 1825 г.

И если театральный текст функционирует в зрительской среде, то литературный текст воздействует на индивидуума-читателя. И пусть круг читателей широк, но они не будут взаимодействовать друг с другом – во всяком случае так, как в зрительном зале. А арзамасские документы, отметим, были известны только небольшому количеству посвященных. В театре же, по мнению Ю. М. Лотмана, изменяется механизм взаимоотношения текста и адресата. Мы имеем дело уже с качественно иной структурой аудитории – зрительской (читатели, попадая в театральную обстановку, рассаживаясь «согласно купленным билетам», становятся вовлеченными в конвенциональность воспроизводимого текста). Собственно, даже при внешне пассивной роли¹ зрители выполняют свою функцию со-переживания, со-играния,

¹ «Полная пассивность зрителя, – отмечает Ю. М. Лотман, – конечно, невозможна ни в какой форме сценического искусства» (Лотман Ю. М. Искусство на пересечении

со-участия. Пародия Шаховского на Жуковского, таким образом, была не просто известной обществу, как может быть известен и даже популярен литературный текст, но всякий раз публично «оживлялась» на театре – акт, напоминающий шаманское камлание. И это прекрасно понимали и чувствовали «арзамасцы»: недаром именно Шаховской-Шутовской, а не «старец» Шишков, становится основным объектом насмешек и пародий в «Арзамасе». Кроме того, вскоре вышла (в поддержку комедии Шаховского) пьеса начинающего автора М. Н. Загоскина «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (премьера состоялась 3 ноября 1815 г.) – а против не вышло ничего!

«Арзамасец» (он же и театральный зритель) не становится театральным автором. Сочинить комедию, которая могла бы быть достойным ответом комедии Шаховского, из «арзамасцев» не мог никто. Жихарев неумело переделывал с французского и писал ложноклассические трагедии, Жуковский сделал несколько переводов пьес и был явно несостоятельным оригинальным драматургом, да и не в его характере было идти на открытую театральную борьбу с Шаховским. Победа была за Шаховским¹. Но было ли это важно? Шаховской, со своей стороны, явно не ощущал себя апологетом «Беседы» (каковым его живописали «арзамасцы» в своих протоколах). Да и «Липецкие воды», в конечном счете, опять же были только поводом для арзамасской литературной «галиматии», которой все с «капустническим» удовольствием предавались. Наверное, именно в этом и сказывалась театральность литературных экзерсисов «арзамасцев».

Борьбы литературных партий не было, была игра. Борьба предполагает если не публичность (это вскоре станет журнальной практикой), то, как минимум, участие в ней обеих сторон. Известно ли было «беседчикам» и Шаховскому об «Арзамасе»? И как они боролись против «Арзамаса»? Немного ранее (1810–1812 гг.), когда некоторые

открытых и закрытых структур // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 178).

¹ Молодой Пушкин, арзамасский «Сверчок», вскоре будет с удовольствием посещать «чердак» Шаховского, а современный Аристофан потом не раз прославит первого поэта на русской сцене в своих замечательных инсценировках его произведений. Жуковский с Шаховским встретятся позднее на одной театральной афише: в 1823 г. на театре будет даваться комедия «Урок женатым» Шаховского, «взятая» из повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с французского Жуковским.

из «арзамассцев» состояли членами Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, велась борьба между «карамзинистами» и «шишковистами» – но не теперь.

Элемент театрализованности закреплен только в текстах арзамасских протоколов: в них отразилось сценическое действие, которого на самом деле не было. Например:

Арзамас представлял позорище скорби и сетований, храма томно освещалась тусклым светом лампы; звонок президента был оббит черным крепом. <...> В бледном мерцании лампы все знаменитые арзамасцы, казалось, дрожали, как привидения. Там стоял на одной ноге Ивиков Журавль; от горести длинный нос его был вдвое длиннее обычного; там его превосходительство Кот, увы, в сию минуту не резвый, блистал рубинными яростными глазами¹ (и т. д.).

Чтение протоколов, сколь бы оно ни было выразительное, можно назвать лишь декламацией, но никак не театральным действием.

Только однажды, кажется, арзамасцы не выдержали, только однажды попытались придать своей литературной пародии театральности, почти мистерию². Мы имеем в виду принятие в члены «Арзамаса» Василия Львовича Пушкина. Именно его, «заклеймившего» Шаховского в «бессмертном» стихе о борделе в популярнейшем «Опасном соседе»:

Две гости дюжие смеялись, рассуждали,
И «Стерна Нового» как диво величали:
«Прямой талант везде защитников найдет» –

избрали жертвенным агнцем на арзамасское священнодействие. Его, в «Послании к Арзамасцам» гордившегося: «Я злого Гашпара убил одним стихом», сделали комическим персонажем.

...И совокупными силами приступлено к составлению странного, смешного и торжественного церемониала принятия его в Арзамас. <...> Жилище Уварова, просторное и богато убранное, могло одно быть удобным для представления затеваемых комических сцен. Как

¹ «Арзамас». Кн. 1. С. 358–359.

² Думается, не надо лишний раз подчеркивать (об этом и так много написано), что в своих «обрядках» «арзамасцы» пародировали и масонскую обрядовость.

странствующего в мире сем без цели, нарядили его в хитон с раковинами, надели ему на голову шляпу с широкими полями и дали в руку посох пелерина (т. е. паломника (от *фр.* *pèlerin*. – С. Д.)). В этом наряде, с завязанными глазами, из парадных комнат по задней, узкой лестнице свели его в нижний этаж, где ожидали его с руками, полными хлопущек, которые бросали ему под ноги. Церемония, потом начавшаяся, продолжалась около часа: то обращались к нему с вопросами, которые тревожили его самолюбие и принуждали морщиться; то вооружали его луком и стрелой, которую он должен был пустить в чучелу с огромным париком и с безобразною маскою. <...> Потом заставили его, поддержанного двумя аколитами, пронести на блюде огромного замороженного гуся. <...> Между всеми этими проделками члены произносили ему речи назидательные, ободрительные или поздравительные. В заключение, из темной комнаты, в которой он находился, в другую длинную, ярко освещенную, отдернулась огненного цвета занавесь, ее скрывавшая, он с торжеством вступил в собрание и сказал речь весьма затейливую и приличную¹.

«Арзамасцам» не хватало театральности, и, может быть, это отчасти и предопределило скорый распад «Арзамаса» – не было выхода не только на зрителя, но и даже на читателя. Домашнее «капустничество» в весьма минимальной степени и литературное травестирование – формы непродуктивные и недолговременные. Замкнутые в литературной игре, практически не публиковавшие плоды своих литературных игр, «арзамасцы» могли бы продолжать свое существование и дальше, вынеся свой потенциал если не на журнальные страницы (как это, в конечном счете, ими предполагалось), то в театр. Но для этого не было возможностей – ни творческих, ни психологических. А между тем жанр небольшой одноактной театральной пародии уже с успехом утвердился на театральной сцене.

¹ «Арзамас». Кн. 1. С. 88.

КНЯЗЬ А. А. ШАХОВСКОЙ И ТЕАТР

В истории русской литературы и театра князь Александр Александрович Шаховской (1777–1846) занимает прочное место одного из самых талантливых комедиографов «между Фонвизиним и Грибоедовым». О деятельности «главного лица в управлении петербургскими театрами»¹, члена Конторы по репертуарной части Императорских театров, действительного статского советника Шаховского, как ни странно, известно очень мало. Около ста пьес этого весьма плодовитого драматурга было поставлено на сцене Императорских театров: некоторые оставались репертуарными на протяжении десятков лет, большинство с успехом ставились в бенефисы. Таким образом, Шаховской диктовал театральную моду на русской сцене как драматург. Но и как театральный чиновник, ответственный за репертуар (именно через его личную театральную «цензуру» проходили все пьесы за период 1802–1818, 1825–1826²), он создавал эту самую театральную моду тоже. Собственно, театральная мода в означенное время во многом диктовалась вкусами и пристрастиями Шаховского, сильными и слабыми чертами его драматургии.

«Деятельность кн. Шаховского была замечательна, – отмечал в «Летописи русского театра» П. Н. Арапов, – он сочинял и ставил пьесы свои беспрестанно, учил декламации в школе, проходил дома многие роли со многими артистами и в тоже время занимался составлением проекта театрального управления»³.

Свою чиновничью карьеру при Министерстве народного просвещения (1802 г. — надворный советник, 1804 г. — камер-юнкер (соответственно: статский советник), 1811 г. — действительный

¹ Ярцев А. А. Князь Александр Александрович Шаховской (Опыт биографии) // Ежегодник Императорских театров. 1894–1895: Прил. Кн. 3. СПб., 1896. С. 3.

² В апреле 1802 г. он был назначен членом репертуарной части в Театральную дирекцию, под начало А. Л. Нарышкина; 12 июня 1818 г. при директоре П. И. Тюфякине «принужден был просить о увольнении от занимаемого им места». В 1825 г. был назначен одним из членов Театрального комитета при Театральной дирекции; 23 января 1826 г. был уволен старшим членом Комитета кн. В. В. Долгоруковым. Подробнее см.: Зотов Р. М. Князь А. А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14. С. 4–40.

³ Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 334.

статский советник)¹ Шаховской сделал благодаря преданности театральному делу, полному и беззаветному (это высокое слово по отношению к Шаховскому уместно и не должно выглядеть пафосным) служению театру. Собственно, «театральная репутация»² кн. Шаховского и состоит из нескольких составляющих: оценки деятельности его как театрального чиновника, драматурга, преподавателя театрального училища, создателя «молодой труппы»³ в Петербурге и проч. Мнения современников о столь яркой фигуре театрального мира обычно оказывались предвзятыми (и эта предвзятость отмечалась историками театра уже в конце XIX в.).

Закулисные интриги, эмоциональный и далеко не всегда доброжелательный характер театральной среды и другие факторы, и ныне понятные и знакомые, наложили своеобразный отпечаток на восприятие Шаховского его современниками. Князь был добрым, но увлекающимся человеком, любимый своими воспитанниками и сподвижниками и ненавидимый конкурентами и приверженцами других «партий». Кроме того, он имел неуживчивый и весьма эмоциональный характер, и это, в совокупности с его статусом театрального начальника, мнения которого невозможно было игнорировать, не прибавляло ему доброжелателей.

Большинство высказанных претензий относилось к нему как к чиновнику (они рассеяны не только в театральных воспоминаниях, но и в «Летописи русского театра» П. Н. Арапова⁴). Шаховского обвиняли в том, что он, руководствуясь своими личными пристрастиями, не пропускал не угодных ему авторов на сцену; в том, что он наводнял репертуар собственными бенефисными пьесами для своей гражданской супруги Е. И. Ежовой (державшей его в ежовых рукавицах, как шутили современники); даже в том, что он выкрадывал сюжеты из не пропущенных на сцену пьес для себя. П. А. Каратыгин отмечал в своих

¹ Подробнее см.: *Зотов Р. М.* Указ. соч.

² О «театральной репутации» (это наш термин) подробнее см.: *Денисенко С. В.* Театральная рецепция и театральная репутация // Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 70–86.

³ Своего рода театральная студия для учеников театральной школы и молодых актеров, созданная Шаховским в конце 1810-х гг.

⁴ См., например: «...кн. Шаховской, посредством разных угождений и аттенций, оказываемых графу <Милорадовичу>, и по дружеской связи с Майковым, имел влияние на характер Милорадовича, и те люди, к которым Шаховской был не расположен, терпели от его происков» (*Арапов П.* Указ. соч. С. 350–351).

«Записках»: «Во время директорства Нарышкина князь Шаховской довольно долго был не только членом репертуарной части, но по силе своей мог считаться чуть ли не вице-директором, и в эту-то пору, как говорит театральное предание, бывало много несправедливостей и пристрастия, в которых зачастую была не безуспешна его подруга жизни»¹.

Злоупотреблял ли Шаховской своим служебным положением в личных целях? Безусловно, да (но во имя высокого искусства). Но речь здесь ни в коем случае не пойдет о казнокрадстве – в этом Шаховского никогда не обвиняли. Доходы князя сейчас рассмотрены: они состояли из жалованья чиновника, денежных поступлений из поместья, денег за бенефисы его гражданской жены. Авторские гонорары плодовитый драматург получал редко². Как известно, обычно свои пьесы бенефициантам он дарил. Система бенефисов в те времена была следующей: бенефициант за свой счет ставил спектакль (приобретал или сам писал пьесу, изготовлял костюмы и декорации, продавал билеты и проч.); вся выручка от спектакля доставалась ему. Второй бенефисный спектакль игрался в пользу Дирекции Императорских театров³. Надо заметить, что бенефисы Е. И. Ежовой назначались и тогда, когда Шаховской уже не был театральным начальником; спектакли с ее участием игрались на петербургской и московской сцене, и денежная составляющая успеха зависела от популярности пьес драматурга, а не от его начальственного положения.

«Злоупотребления» Шаховского служебным положением касались отбора актеров на спектакли и пьес для постановок. Самый легкий путь к литературной славе пролегал через сцену⁴. Разумеется, всякий

¹ Каратыгин П. Записки / Вст. ст., комм., указ. С. В. Денисенко. СПб., 2011. С. 88.

² Подробнее см.: Иванов Д. О профессионализации русской драматургии в начале XIX века: К биографии А. А. Шаховского // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Вып. 7 (Новая серия). Тарту, 2009. С. 84–95.

³ «Артисты, имеющие бенефисы, обязаны избирать пьесы, не принадлежащие дирекции, а, следовательно, не подлежащие оплате ею авторского вознаграждения. Расходы по постановке пьес в бенефисы оплачиваются самим бенефициантом. Дирекция возмещает бенефицианту лишь издержки по гардеробу, в драме до 50 рублей, а в балете до 100 рублей» (Погожев В. П. Столетие организации Императорских московских театров // Ежегодник Императорских театров: Сезон 1904/1905 г. Приложение. С. 127).

⁴ Подробнее см.: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 70–86 (Глава «Театральная рецепция и театральная репутация»).

начинающий автор, отдающий свою рожденную в муках творчества пьесу в Театральный комитет, воображал себя гением, а притеснителем своей гениальности – князя Шаховского, не допустившего эту пьесу на сцену¹. А что хорошо и что плохо для театра князь судил произвольно, исходя из собственных драматургических установок и полагаясь на личный вкус. В «Парнасском адрес-календаре» А. Ф. Воейкова напротив имени князя Шаховского значилось: «придворный дистиллятор; составляет самый лучший опиум для придворного и общего театра. Имеет привилегию писать без вкуса и толку»².

Как гласили театральные легенды, «позднее его обвиняли даже в том, что, не пропуская некоторых пьес, он выкрадывал из них сюжеты для себя. <...> Где-то даже было напечатано следующее: в торговой улице живет похититель литературной собственности. О коем узнать у служителя Макара»³. Однако, оценивая деятельность Шаховского по «репертуарной части», нельзя забывать, что в Дирекцию поступало великое множество пьес, как русских, так и переводных, а авторы, по словам С. П. Жихарева, «большую частью подкрепляемы бывают рекомендательными письмами значительных особ, на которые театральное начальство отвечать должно»⁴. Известен анекдот: князю предложили топить печь вместо дров пьесами, на что он ответил: «От них пуще веет холодом»⁵. Самым серьезным и расхожим обвинением было то, что Шаховской «преследовал» Озерова – но оно опровергается

¹ Б. В. Варнеке в своей «Истории русского театра» в 1910 г. писал о «просвещенных театралах», светских людях, которых «только любовь к театру и его служителям заставляла братья за перо», которые «сами переводили соответствующую пьесу, чаще всего для постановки ее в бенефис симпатичного им актера. <...> Такая работа никого затруднить не могла, а между тем давала право называться литератором и сближала с театром». И далее историк театра справедливо замечает: «На почве изготовления пьески для бенефиса удобнее всего завязывались модные в ту пору (речь идет о первой четверти XIX в. — С. Д.) связи с деятелями театра, и авторство давало хоть некоторые права на занятие известного положения в театральных кружках. <...> Здесь они («светские дилетанты». — С. Д.) по самой дешевой цене могли приобрести славу драматурга и все сопряженные с нею удобства» (Варнеке Б. В. История русского театра: В 2 ч. Казань, 1910. Ч. 2: XIX век (Опыт изложения). С. 4, 81–82).

² Воейков А. Ф. Парнасский адрес-календарь... // «Арзамас»: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 8.

³ Гаршин Е. М. Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. № 7. С. 142.

⁴ Жихарев С. П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 248.

⁵ Там же.

многими современниками, в том числе и С. П. Жихаревым¹. Необоснованными представляются сейчас и претензии к Шаховскому в преследовании Ек. Семеновой. «Десятка два языков, лижущих с тарелок молодой актрисы, провозглашали князя Шаховского гонителем ее дарования! Он не назначает ей ролей, присвоенных ее амплуа; он дает превратное направление ее таланту; он учит ее умышленно неправильной декламации <...>. И вот как люди подпадают незаслуженному нареканию!.. Из этого можно заключить, что и в мое время были партии и существовало недоброжелательство...»² — с горечью констатирует Жихарев.

Р. М. Зотов (опять же, человек, несомненно, обладающий «театральной репутацией») писал о сложившейся репутации Шаховского в его второй театрально-чиновничий период (1825–1826): «И в прежний период службы князя Шаховского вражды современников часто упрекали его в пристрастии; теперь повторились те же обвинения и еще с большею силою, потому что власть князя Шаховского была уже значительнее в делах театральных».³ Зотов всё же оправдывал Шаховского: «поставленный, по обязанности, на таком poste, где он был предварительным судьей литературно-драматических произведений, он ежеминутно принужден был оскорблять мелочное самолюбие бездарных писателей, беспрестанно заваливающих его пьесами. И читать эту громаду вздора — уже очень тяжело: каково же объясняться с авторами подобных пьес, и учтивым образом объявлять им, что они написали гиль! Хорошо, если

¹ Там же. С. 367–369. «Отношение Шаховского к драматургии Озерова эволюционировало по мере нарастания в ней романтических тенденций: восторг перед “Эдипом в Афинах” сменился сдержанным отношением к “Фингалу” и неприязнью к “Поликсене”. Однако считать постановку “Поликсены” провалом (как полагал Озеров) и винить в этом Шаховского нельзя. <...> Однако не только в кругу друзей Озерова, но и в обществе Шаховского считали его “гонителем” (особенно после того, как дирекция отказалась выплатить автору 3 тыс. рублей за “Поликсену”) и приписывали ему вину за сумасшествие Озерова» (*Киселева Л. Н.* Комментарии // Жихарев С. П. Указ. соч. С. 457).

² Там же. С. 371–372. Автор воспоминаний рассказывает, как Шаховской всячески противился постановке трагедии Г. Р. Державина «Евпраксия», по мнению князя, весьма плохой и недостойной великого поэта. В результате, пьеса была поставлена на домашнем театре. (Там же. С. 344–346).

³ *Зотов Р. М.* Указ. соч. С. 31.

посредственность соединяется с скромностью и робостью, но часто она-то больше всего и шумит!»¹

А. А. Ярцев в конце XIX в., анализируя «обвинения Шаховского в пристрастии, проявленном им в сфере закулисно-театральной», приходит к выводу, что «в этом отношении на Шаховского взвалено слишком тяжелое бремя несправедливой укоризны»².

На отношение современников к кн. Шаховскому также повлияла его принадлежность в свое время к консервативной литературной партии, — шишковско-державинской «Беседе любителей русского слова», — уже не чиновничье, а творческое противостояние «карамзинистам», отразившееся в его нашумевших комедиях «Новый Стерн» (1805) и «Липецкие воды» (1815). Собственно, постановка этих комедий в известной степени дала рождение «обществу безвестных людей» — «Арзамасу». (Среди «арзамасцев» не было драматургов, они не могли ответить Шаховскому на театре, поэтому упражнялись в своем остроумном поношении «князя Шутовского» между собой³.)

Однако со временем, борьба между литературными партиями затихает. Нивелируется пафос взаимных обвинений. Имя кн. А. А. Шаховского заняло достойное место в истории русского театра (не только как драматурга, но и как театрального деятеля и театрального чиновника).

П. А. КАРАТЫГИН И ЕГО ТЕАТРАЛЬНЫЕ «ЗАПИСКИ»

«Покойный Каратыгин много прожил, но мало пережил, и учиться нам у него нечему»⁴, — так достаточно резко высказался один рецензент об авторе вышедших в 1880 г. посмертно «Записок» Петра Андреевича Каратыгина. Да еще и подчеркнул:

...На историко-общественное значение «Записки» покойного Каратыгина не имеют ни малейшего права претендовать. Столь же малы их права и на чисто литературный интерес. Талант покойного Каратыгина

¹ Там же. С. 15.

² Ярцев А. А. Указ. соч. С. 14.

³ Подробнее об этом см. предыдущую главу.

⁴ Новые книги // Отечественные записки. 1880. № 4. С. 314.

– талант водевилиста. «Записки» написаны только что не стихами, но совершенно водевильным тоном, с избытком остроумия и каламбуров...¹

Это мнение, конечно же, представляет интерес, поскольку высказано современником. Однако «Записки» Каратыгина до сих пор остаются востребованными не только как ценный источник по истории культуры, но и как занимательное чтение, рассказ о жизни русского театра XIX в.

Приведем и другое мнение об этой книге: «По отношению к этим “Запискам” критика утрачивает все свои права. С ними нельзя спорить, нельзя указывать их литературных достоинств или недостатков. Остается только радоваться, что “Записки” эти сохранили нам ряд интересных сведений, фактов и характеристик»². И далее: «Записки» Каратыгина «представляют весьма ценное приобретение для биографической и анекдотической истории петербургского театра и русской бытовой жизни первой половины XIX столетия. Не подлежит сомнению, что они выдержат не одно издание...»³

Так и оказалось.

В «Записках» П. А. Каратыгин, по существу, подводил итог своего творческого и жизненного пути. Несколько отрывков, имеющих характер законченных тематических рассказов, были подготовлены автором к публикации. Они издавались в журнале «Русская старина» начиная в 1872 г. Смерть Каратыгина в 1879 г. оборвала работу над «Записками» (повествование заканчивается на 1853 г.). «На каком-то рассказе, на каком периоде или фразе оборвется моя жизненная нить? – предрекал автор. – Бог весть! А записки останутся — без конца...» («Записки»).

Полный текст был подготовлен сыном автора, Петром Петровичем, и вышел отдельным изданием в 1880 г. (отклики на него приведены выше). Позднее увидел свет двухтомник «Записок» (Л., 1929–1930), до сих пор считающийся самым авторитетным академическим изданием; в его основу положена рукопись, хранящаяся в Пушкинском Доме. Затем, в 1970 г. было предпринято еще одно комментированное

¹ Там же. С. 313.

² Новости литературы // Русский вестник. 1880. Апрель. С. 851.

³ Там же. С. 863.

издание (Л., 1970). Не правда ли, не так уж плохо для автора, у которого «нам учиться нечему»?

Следует сказать, что театральные воспоминания как некий особый вид в жанре мемуаристики был вообще популярен в XIX в. Театр в то время был одной из важных составляющих культуры. О театре и о своих театральных впечатлениях писали не только артисты, драматурги, музыканты, режиссеры (взгляд из-за кулис), но и зрители. Всем знакомы страницы воспоминаний, посвященных театру, С. Т. Аксакова, Ф. В. Булгарина, Ф. Ф. Вигеля, С. П. Жихарева, Р. М. Зотова, Н. А. Полевого, М. С. Щепкина и многих других.

«Записки» Каратыгина привлекают в первую очередь тем, что их автор – актер, а, например, не администратор театра (как Жихарев или Зотов). И это уже не просто взгляд из-за кулис, а взгляд человека, на сцене испытавшего триумфы и неудачи, посредника между драматургом и зрительным залом, от чьей игры во многом зависела дальнейшая судьба пьесы. Но дело не только в этом. Каратыгин – еще и талантливый драматург, его пьесы, как оригинальные, так и переводные, пользовались успехом у публики. Эта грань творческого дарования Каратыгина во многом определила литературные достоинства «Записок», в которых простота изложения сочетается с прекрасным владением словом.

Увлекательно рассказывая о своей театральной судьбе, Каратыгин отличается от многих мемуаристов, взвешивающих каждое предназначенное для публикации слово и потому скупых на подробности, на откровенный разговор о личном, интимном. Вместе с тем Каратыгина нельзя упрекнуть в излишнем субъективизме. «Не будет ли проглядывать сквозь эту болтовню мелочное самолюбьишко, где мое я необходимо должно быть на первом месте?» – вопрошал сам автор «Записок». Воспоминания Каратыгина достаточно точны. Он рассказывает о театральных и литературных течениях и веяниях, высказывает суждения о технике актерской игры, размышляет о современном ему театре. Добавим к этому, что «индекс цитирования» в научных статьях и монографиях, посвященных истории русского театра XIX в., у П. А. Каратыгина, пожалуй, самый высокий.

О Петре Андреевиче Каратыгине (1805–1879) известно, пожалуй, не так уж много. Справочники в первую очередь сообщают о нем: «брат великого трагика В. А. Каратыгина». Как артист П. А. Каратыгин действительно находился в тени своего брата, ставшего одной из

легенд русского театра. Искусство актера эфемерно, сиюминутно – как полет бабочки, который невозможно зафиксировать в вечности. Оно творится только в момент контакта со зрительным залом, равно как и собственно творится спектакль. И партитура в драматическом спектакле не расписывается, как в опере – на бумаге. Мы знаем по пьесе какие реплики произносил актер, но далеко не всегда можем узнать, как он играл. Воспоминания современников, парадные гравюры, на которых Василий Каратыгин изображен в той или иной роли, отзывы критиков упрочили славу великого артиста. О том, что В. А. Каратыгин – автор пьес и переделок¹, сегодня мало кто помнит. Мы знаем, что он был великий трагик. А что же «Каратыгин-младший»?

Петр Андреевич Каратыгин, родился в 29 июня 1805 г. в семье артистов петербургской Императорской сцены. Актерские династии в то время были явлением обычным (впрочем, два другие брата Каратыгины пошли по другой стезе). В 1816 г. он поступил в Театральное училище.

Будучи в училище и посылаем почти ежедневно в театры с прочими воспитанниками, П. А. все свободное время посвящал учению и вообще отличался прилежанием. В то время театральное училище не имело еще надлежащего устройства и в этом рассаднике будущих артистов не было даже постоянного театра, на котором воспитанники могли бы разыгрывать между собой небольшие пьесы и приучаться к сцене².

В своих «Записках» Каратыгин подробно описывает быт театрального училища и нравы, царившие в нем. Когда наш герой учился уже в последних классах, воспитанники получили право ставить пьесы на школьном театре, и Каратыгин был избран режиссером.

Но они встречали большие затруднения в раздаче женских ролей, потому что лучшие из воспитанниц – Дюр, Монруа, Рыкалова, Азаричева и другие, – играя уже на публичной сцене, не имели возможности принимать участия в их спектаклях. Это заставило молодых актеров избирать такие пьесы, в которых не было женских ролей; но как таких

¹ Перечень пьес В. А. Каратыгина приведен в изд.: *Записки 1829–1930*. Т. 2. С. 411–416. Пожалуй, единственная его пьеса, к которой сейчас обращаются ученые, это сценическая адаптация пушкинских «Цыган» (1832).

² Н. М-ъ [Мундт]. П. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 2. С. 3.

писес чрезвычайно мало, то они весьма часто находились в самом затруднительном положении¹.

Чтобы как-то выйти из этого затруднительного положения, имеющий склонность к сочинительству Петр Каратыгин написал свой первый водевиль, в котором были только мужские роли – «Сентябрьская ночь». За ним последовала трагикомедия «Нерон». Так сама судьба приготавливала ему роль театрального автора.

Еще продолжая обучаться, Каратыгин уже дебютировал на сцене: в 1823 г. он выступил в роли пажа в комедии «Молодость Генриха V». С этого же года по решению Дирекции Императорских театров был зачислен на службу (училище он закончил в 1825 г.). Он успешно исполнял вторые роли – но, судя по «Запискам», ему это не очень-то нравилось. Амплуа «второго любовника», закрепленное за ним, ему не подходило: он оставался холодным и принужденным.

Много огорчений испытал бедный артист, поставленный случаем не на ту дорогу, по которой он должен был идти. Кроме скуки играть роли, несвойственные его характеру, он должен был еще переносить холодное равнодушие публики и жестокие, но часто основательные критики. Надо было иметь много твердости, чтобы выдержать все это².

Актер впоследствии говорил на вечере, посвященном его пятидесятилетней деятельности:

...в общественном быту счастливым любовникам, конечно, многие могут позавидовать, но счастливые любовники в комедиях и драмах – самые несчастные создания; они каждый вечер повторяют свои стереотипные объяснения в любви, тянут непрерывную канитель и надоедают зрителям до тошноты своими приторными сладостями. А любовники в старину были еще приторнее нынешних. В прежних комедиях, по большей части, авторы выводили двух любовников: один – повеса, негодяй и вертопрах, а другой – нравственный, скромный и благовоспитанный молодой человек. Первый из них, обыкновенно, тешит публику и смешными фразами, и комическим своим положением, а второй, кроме скуки, ничего не выжмет из своей роли, за что и получает в конце пьесы обычную награду и, как счастливый смертный, соединяется

¹ Там же. С. 3–4.

² Там же. С. 4.

со своей возлюбленной. Вот этих-то счастливых мне и суждено было изображать почти лет десять кряду, пока судьба не вытолкнула меня на другое амплуа, более подходящее к моему веселому характеру, а, может быть, и способностям¹.

Первые неудачи на сцене, однако, не препятствовали известности молодого актера в театральных кругах Петербурга. О себе он скромно говорит: «Откровенно говоря, способности мои тогда были слишком ограничены; средства не очень выгодные для сцены, но зато я не имел и глупого самолюбия и вполне чувствовал, что я не больше как золотая посредственность, *aurea mediocritas*, и был убежден, что честным трудом, постоянным старанием бог поможет мне со временем выдвинуться вперед из ничтожной толпы» («Записки»). Известность была обусловлена не только принадлежностью к семейству Каратыгиных (что само по себе для обретения театральной репутации было важно), но и свойствами его характера: общительностью, доброжелательностью и остроумием. Как писал один из современников, «это был по преимуществу человек бойкого ума и острого соображения, обаятельный в кругу сослуживцев и знакомых, человек с известным авторитетом и большим тактом, виртуоз в области тонких и изящных шуток и летучих метких характеристик, по складу своего ума нашедший, впрочем, призвание в игривых водевилях и эфемерных эпиграммах»².

На страницах воспоминаний Каратыгина встречаются имена завсегдатаев театра – Пушкина, Грибоедова, Катенина, Булгарина и других писателей. «Записки» ценны тем, что некоторые сведения, содержащиеся в них, больше нигде не упоминаются. Так, например, единственным источником эпиграммы Пушкина на К. И. Дембровского остаются «Записки»:

Когда смотрюсь я в зеркала,
То вижу, кажется, Эзопа.
Но встань Дембровский у стекла –
Так вдруг покажется там ж <...>.

¹ Пятидесятилетний юбилей П. А. Каратыгина: 1823–1873. СПб., 1873. С. 11–12. Эти слова повторены и в «Записках».

² Шенрок В. П. А. Каратыгин и его ученики на сцене: Мартынов и Максимов // Русская старина. 1903. Т. 114. С. 603.

В собрании сочинений Пушкина эта эпиграмма печатается в разделе «Dubia» со ссылкой на Каратыгина.

О легких и «своих» отношениях некоторых писателей с Каратыгиным свидетельствует, например, сохранившаяся записка Грибоедова: «Друг мой Петя, сделай одолжение, достань ложу в 1 ярусе поближе и пару кресел, коли можешь. Прощай. А. Г.»¹

Кстати, именно Грибоедов, посещавший спектакли школьного театра, одобрил первые пьесы Каратыгина. И свое «Горе от ума» репетировал с учениками театрального училища.

Роли были розданы и разучены; репетиции шли своим порядком, автор сам наблюдал за ними, учил, подавал советы, хлопотал и, наконец, добился до того, что пьеса могла идти довольно порядочно. День представления был уже назначен, но вдруг начальство дирекции, по разным причинам, признало нужным остановить этот спектакль, и пьеса не пошла. Каратыгин должен был занимать в ней роль Репетилова, которую впоследствии играл довольно успешно и которую приготовил под личным руководством и с советов самого автора².

Имя «незабвенного» Грибоедова неоднократно встречается в «Записках». Понятно, что это были взаимоотношения неравных: снисходительные, судя по всему, со стороны старшего, и восторженно-почтительные со стороны младшего.

Многие исследователи, в общем-то, негативно оценивают поведение Каратыгина после смерти Грибоедова, когда «прибыло в Петербург персидское посольство во главе с Хозровом-Мирзой, внуком Фет-али-Шаха, с поручением умиловить справедливый гнев государя за зверское умерщвление Грибоедова» («Записки»)³. А Каратыгин только и сделал, что нарисовал портрет персидского принца, подарил его, и за это был пожалован золотой табакеркой. А то, что Каратыгин в свое время опубликовал грибоедовское письмо с рассуждениями автора о комедии как-то забывается... Кстати, и в рукописях Пушкина сохранился профильный портрет Хозров-Мирзы.

¹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 143 (записка датируется апрелем – началом июня 1828 г.).

² Н. М-ъ [Мундт]. П. А. Каратыгин. С. 4.

³ Например: «...Рассказ о получении золотой табакерки от принца в дар за этот портрет <...> в определенной степени корректирует уверения Каратыгина о его преданности памяти Грибоедова» (Фомичев С. А. Грибоедов: Энциклопедия. СПб., 2007. С. 200).

Правда, поэт его не дарил и золотую табакерку за него не получал... Эти факты скорее говорят об огромном интересе петербургского общества и к экзотичной миссии, и к красавцу-принцу, чем о неуважении к памяти Грибоедова.

С 1830 г. артистическая судьба Каратыгина меняется в лучшую сторону. Роль Загорецкого в «Горе от ума» принесла ему успех.

Он умел придать ей столько оригинальности, столько комизма, что публика, удивленная этим, в первый раз еще почтила его единодушным рукоплесканием. Такое справедливое внимание ободрило молодого артиста, и с этой минуты он решительно посвятил себя комическому роду. Несколько удачных ролей расположили в его пользу публику, начавшую уже смотреть на него с некоторым участием. <...> Он сделался необходимым лицом в комедиях и водевилях, и каждая новая роль была для него залогом нового успеха. <...> Умея придать каждой роли особенный, совершенно свойственный ей характер, он почти никогда не прибегал к пошлым фарсам и владел искусством отлично костюмироваться. Кроме ролей комических, которые сделались теперь как бы принадлежностью Каратыгина, он занимает иногда, даже и очень нередко, роли в высокой комедии и исполняет их с благородством и умом¹.

С этого же времени начинает складываться и его карьера театрального автора. Водевил «Знакомые незнакомцы» (1830), в которой были выведены противники-журналисты Булгарин и Полевой, публикой был принят с восторгом. В нем были и забавная интрига, и смешные положения действующих лиц, и остроумные куплеты. Затем последовала «Сентябрьская ночь» (1830), переделанная из ученической пьесы, которую также ждал успех. Ободренный публикой, Каратыгин продолжал писать и переводить.

В число поклонников и покровителей автора входил император Николай I. Многие страницы «Записок» проникнуты обожанием к монарху, Каратыгин подробно и даже скрупулезно описывает знаки милостей к нему. Это выглядело несколько смешным и ортодоксальным в конце XIX в., это вызывало раздражение советских исследователей в XX в. Но подчеркнутое внимание в тексте «Записок» к монаршим милостям — знак характерной черты актерского быта

¹ Н. М-ъ [Мундт]. П. А. Каратыгин. С. 4–5.

николаевской эпохи. Успех или провал спектакля во многом зависел от мнения императора и членов императорской фамилии. Собственно, известная любовь Николая I к водевилям во многом способствовала процветанию этого жанра на русской сцене. Высочайшее благоволение к тому или иному актеру было весьма важным для карьеры и репутации. «Мои актеры» – так говорил Николай об артистах Императорской сцены. Даже посещение императором спектакля уже предполагало присутствие в зрительном зале высшего чиновничества и, соответственно, аншлаг. Приглашение же ставить пьесы или принимать участие в придворных спектаклях, кроме почета, приносило еще и доход, что было хорошим подспорьем для обремененного семейством и получавшего небольшое жалованье актера.

К началу 1830-х гг. относится и начало преподавательской карьеры нашего героя. По приглашению Дирекции Императорских театров он взял на себя обязанности репетитора Театрального училища – и в продолжение почти десяти лет усердно готовил молодых артистов (о своих талантливых учениках он с теплотой отзывался на страницах «Записок»), занимался постановкой школьных спектаклей.

Его требования к своим воспитанникам нисколько не расходились с общими требованиями реалистической игры. Он добивался от будущих актеров повышения их общей культуры, заставлял их тщательно работать над совершенствованием своего дарования, подчеркивал необходимость ясного понимания роли. П. А. Каратыгин первым заговорил о теории актерского мастерства, об актерской технике как о науке. Этим вопросам посвящены многие страницы его «Записок». <...> Он отрицает понимание актерской игры как стихийного вдохновения. Актер, по мнению П. А. Каратыгина, должен строго изучать свое искусство, продумывать и твердо приготавливать роль и действовать на зрителя сознательно рассчитанными приемами. От этого эмоциональный эффект роли будет только сильнее¹.

После ухода из Театрального училища Петр Андреевич по приглашению преподавал декламацию и актерское мастерство в

¹ Королева Н. В. П. А. Каратыгин и его «Записки» // Каратыгин П. Записки. Л., 1970. С. 13–14.

военных заведений, давал частные уроки, ставил любительские спектакли, в которых иногда и сам участвовал¹.

Итак, не достигнув еще тридцатилетнего возраста, Петр Каратыгин уже состоявшийся комический актер, автор нескольких популярных пьес и любимый учениками педагог. Он отмечен публикой и прессой, хорошо известен в театрално-литературных кругах Петербурга, знаком со многими писателями и театральными критиками.

В дальнейшем карьера Петра Андреевича складывается вполне благополучно. Он продолжает играть, преимущественно в водевилях, – как раз в период расцвета этого жанра на сцене. «...Очевидно, талант его имел достаточный простор для развития и даже проявлял себя довольно разнообразно, но родную сферу нашел он себе именно только в водевиле»².

Бенефисная практика, – пусть, как говорят, во многом порочная, – стимулировала быструю смену репертуара. Возникало множество пьес, переводных, оригинальных и переделанных «на русские нравы» пьес. Б. В. Варнеке (почти забытый сейчас историк театра) пишет о переделках начала века:

...тогда существовал нелепый, унаследованный еще от прошлого века обычай, в силу которого переводчик пьесы не ограничивался ее переводом, а переделывал ее «на наши нравы». На самом деле, «нравы» от этого вовсе не становились «нашими», пьеса оставалась чуждой русской действительности, и переводчик ограничивался тем, что заменял иностранные имена и фамилии русскими, т. е. поступал совершенно также, как Екатерина с «Виндзорскими кумушками» Шекспира. <...> ...В александровскую эпоху это варварское переделывание распространялось даже на пьесы Мольера, Селимена которого на русской сцене называлась Прелестиной. При таких условиях нередко почти невозможно теперь определить, какая комедия тогдашнего репертуара является оригинальной, и какая переводной, если ее оригинал не принадлежит к числу особенно известных³.

¹ См. афиши домашних спектаклей под руководством П. А. Каратыгина: РО ИРЛИ, ф. 526, № 40.

² *Шенрок В. П.* А. Каратыгин и его ученики на сцене... С. 605.

³ *Варнеке Б. В.* История русского театра. Ч. 2: XIX век (Опыт изложения). Казань, 1910. С. 4–5.

Каратыгин со своими талантами и образованием, похоже, родился в нужное время и в нужном месте. Владевший французским и немецким языками, он выступал как переводчик: им переведено 35 пьес. Литературный талант позволил ему и удачно переделывать иностранные комедии и водевили «на русские нравы»: таких пьес 24, в том числе: «Приключение на искусственных водах» (1842), «Павел Павлович с супругой» (1842), «Дом на Петербургской стороне» (1838) и многие другие. Даже его «Таинственный ящик» («Чудак-покойник, или Таинственный ящик» (1841)), поставленный Ю. М. Соломиным в московском Малом драматическом театре (2003) был переделкой пьесы М. Теолона, Н. Фурнье и Стефана (С. Арнау) «Les merluchons, ou Après deux cents ans»...

Следует отметить, что переделки Каратыгину, как и его московскому коллеге Д. Т. Ленскому, удавались: получалось придать тексту-первоисточнику черты русских характеров, нравов, быта. Даже В. Г. Белинский, не любивший водевиль, заметил о Каратыгине: «В его водевилях бывает иногда то, что составляет лучшее достоинство водевиля – à propos, и, вообще, они более чем все другие водевили, похожи на русские...»¹

Каратыгин – автор 21 «оригинальной» пьесы. Среди них есть несколько инсценировок литературных произведений. Это уже упоминаемая выше «Сентябрьская ночь» по повести А. А. Бестужева-Марлинского, «Пикник в Токсове» (1841) по повести М. И. Воскресенского, «Дон-Кихот Ламанхский» (1847) по роману М. Сервантеса и «Мертвые души» (1877) по поэме Н. В. Гоголя.

Большинство пьес (47) были написаны автором к собственным бенефисам. И разумеется, Петр Андреевич одну из ролей в них прописывал специально для себя, сообразуясь с выгодными для роли гранями своего же комического таланта. Надо ли говорить об успехе, когда автор прекрасно понимал актера и актер – автора?

Всего же, по уточненным нами данным, Каратыгин написал 81 пьесу².

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 8. С. 542.

² Некоторые из них опубликованы в изд.: Каратыгин П. А. Сборник театральных пьес. Т. 1–3. СПб., 1880.

...В тридцатых и сороковых годах, при тех условиях, при которых находилась наша печать и требования различных слоев нашего общества, это поприще (театрального автора. – С. Д.) было чрезвычайно трудно. <...> ...И если некоторые из пьес Петра Андреевича сданы теперь в архив, то не прежде, как они прослужили многолетнюю службу; почти все они дали ему и другим талантливым артистам и артисткам вполне благодарные роли; все они отличались живостью, веселостью, чистотой языка и содержания¹.

Как отметил летописец русского театра П. Н. Арапов, «пьесы Каратыгина по большей части носят отпечаток оригинальности; его куплеты остроумны»; водевили, «удачно переделанные, весьма игривы и удобны для представления на домашних театрах»².

Говоря о литературной деятельности, отметим, что Каратыгин опубликовал несколько рассказов из городской жизни, незатейливых, но весьма тонких и остроумных. Это «Аллегри» (Сочинения Петра Каратыгина. СПб., 1854), «День на Смоленском кладбище: Из записок петербургского старожила» (СПб., 1858) и «Два часа пополудни в разных концах Петербурга» (Всемирный труд. 1867. № 5). Кроме того, по свидетельству сына, П. П. Каратыгина, он «помещал в продолжение многих лет в разных газетах (особенно в “Северной пчеле” и “Петербургской газете”) мелкие свои сочинения, как то: рассказы, фельетонные статьи, критики и антикритики, эпиграммы и др. стихи, под которыми почти никогда не подписывал своего имени»³. Как мы видим, с учетом «Записок», – литературное наследие для актера достаточно значительное.

Каратыгин имел славу еще и одного из знаменитых петербургских остряков своего времени. Он «был необычайно веселый и интересный собеседник; как бы ни было велико общество, но он всегда завладевал всеобщим вниманием и составлял центр. Будучи добрым и снисходительным, он пользовался большою дружбою и доверием товарищей, которые, однако, всегда побаивались попасть ему “на

¹ Пятидесятилетний юбилей П. А. Каратыгина. С. 13–14.

² Арапов П. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей. Изд. П. Н. Арапова и А. Роппольта. М., 1850. С. LXXVIII.

³ РО ИРЛИ, ф. 526, № 39, л. 12 об.

зуб»¹. Разумеется, «на зуб» в первую очередь ему попадался закусный мир.

В театре была цветочница Н. Фигурка у нее была чрезвычайно стройненькая, ножка маленькая, зато физиономия не соответствовала ни тому, ни другому. Каратыгин рассказывал:

– Идет она впереди меня, и я, любуясь ее станом, твердил: «не введи меня во искушение», но когда обогнал ее и взглянул в физиономию, невольно вскрикнул: «но избави мя от лукаваго»².

Молоденькая актриса В. Н. Асенкова, исполняя роль мальчика-полковника в водевиле «Полковник старых времен», на репетиции по ходу пьесы вынула из ножен саблю и сделала ею честь.

– Что вы делаете? – спросил ее Каратыгин.

– Честь отдаю.

– А что же у вас останется?³

На скандальное выступление гастролирующей немецкой актрисы Вестфали в роли Гамлета он написал эпиграмму:

Скажите нам, мамзель Вестфали,
Зачем вы «Гамлета» играли?
Ведь эта штука не легка:
В мужском костюме нам вы только показали
Вестфальские окорока,
А принца датского мы вовсе не видали!⁴

Но больше всего доставалось от Каратыгина театральным авторам и драматургам. Здесь не щадил он ни А. К. Толстого, ни А. Н. Островского...

На трагедию Толстого «Царь Борис»:

Бессмертный Пушкин наш изобразил «Бориса»,
Теперь «Бориса» вновь представил граф Толстой...
Мы ограничимся пословицей одной:
С богатым не тянись, а с сильным не борись!⁵

¹ Шевляков М. В. Русские острьяки и остроты их. СПб., 1899. С. 51.

² Там же. С. 67–68.

³ Там же. С. 62.

⁴ Там же. С. 57.

⁵ Русская старина. 1880. Т. 27. С. 659.

На представление «Леса» Островского:

В Лесной с приятелем мы на спектакль попали –
И досидеть могли едва...
Там «Лес» Островского играли,
Да по пословице: «кто в лес, кто по дрова»¹.

Досталось и Тургеневу (комедия «Где тонко, там и рвется», 1848):

Тургенев хоть у нас и славу заслужил,
На сцене же ему не слишком удается...
В комедии своей он так перетонил,
Что скажешь нехотя: «Где тонко, там и рвется»².

Сам автор пьес и переводчик, Каратыгин весьма критично относился к собратьям по перу. Вот эпиграмма на «шуточные сценки с куплетами» «Петербургский Фигаро» (1875) Н. А. Лейкина (с примечанием Каратыгина: «Автор Пет^{ер}бургского> Фигаро Лейкин – торговал прежде на Щукином дворе»):

Со Щукина двора пришел к нам Фигаро,
Шампанским назвалась кабачная сивуха.
Французский Фигаро шутил умно, остро,
А русский пошлостью своей нам режет ухо!
Смешно их сравнивать... тут результат один:
Тот был сын Франции, а этот Щукин сын³.

Или на комедию «Гражданский брак» Н. И. Чернявского:

– Что, видел ты «Гражданский брак»?
– Отличнейшее представленье!
Жену два раза я возил с собой, вот как!
Нравоучительно...
– А в чем нравоученье?
– Как, в чем? Во-первых:
Кто ступил в гражданский брак,

¹ Там же. С. 660.

² Там же. С. 657.

³ РО ИРЛИ, ф. 526, № 1, с. 62.

То верно, дура и дурак!
Тут с мужем и женой расчеты, брат, коротки:
Муж будет пьяница, жена умрет в чахотке!¹

Естественно, доставалось и журналистам, и театральным критикам. Как писал Каратыгин в «Записках», «критики во всякое время были продажный народ, но теперь журнальные похвалы слишком опошлись, теперь добросовестный артист гроша за них не даст. Смешно и грустно, если потомство станет судить об нынешних артистах по современным журналам и газетам». Каратыгин выводил своих противников не только в водевилях («Знакомые незнакомцы», «Горе без ума» и др.), но и в эпиграммах. Вот злые стихи на популярного и весьма резкого редактора газеты «Петербургский листок» А. А. Соколова, выступавшего под псевдонимом Театральный нигилист:

В 12 часов, по ночам,
Развозят в каретах артистов,
В 12 часов по ночам,
Встречают они говночистов.
И те заграждают им путь,
Весь воздух кругом отравляют...
Артисты не могут вздохнуть,
И рты и носы затыкают!
Напрасно кричат кучера
Дорогу каретам чтоб дали.
Эх, важные там господа,
Такого говна мы видали.
Ругнув, ни с того, ни с сего,
Доволен мужик тот нахальный.
Немногим отстал от него
Ты, наш Нигилист театральный.
Ты также, ночью порой
Займешься работой говенной,
Чтоб в городе с ранней зарей
Разнесся Листок твой зловонный!²

¹ Там же. С. 87.

² Там же. С. 109–110.

По словам современников, «вообще остроты, каламбуры и эпиграммы Каратыгина пользовались громкой известностью и быстро облетали не только закулисный мирок, но проникали даже и в публику»¹.

Поводом к острословию могло служить всё, что угодно: от смешной ситуации до международных политических событий.

Европа, с пятьдесят шестого года
Решилась Турцию в свою семью принять.
Ну, видно Турция и хочет оправдать
Теперь пословицу: в семье не без урода².

Ждал Федоров звезды, однако ж, так случилось,
Что чуть ли уж его звезда не закатилась.
И так как с носом он остался на поверку,
То ради этого и дали табакерку³.

Какие-то его каламбуры даже публиковались в прессе – еще при жизни, а что-то было собрано в конце века⁴. Каратыгин «для красного словца не щадил ни матери, ни отца». Так, даже на похоронах своего брата, пробираясь в церкви сквозь толпу, он не удержался от каламбура: «Позвольте добраться *до брата*»...

Как он сам писал, «веселая, остроумная шутка совсем не так легка, как с первого взгляда кажется; она была подчас камнем преткновения многим знаменитым писателям. <...> Для остроумной шутки вовсе недостаточно одного ума, нужен особый склад дарования» («Записки»).

Каратыгин представил Красовскому рукопись своей повести, где, между прочим, сказано было: «в молодости моей я любил одну женщину». Цензор заменил женщину «особой».

– Почему же это так? – спросил Каратыгин.

¹ Шевляков М. В. Русские остряки.... С. 62.

² Русская старина. 1880. Т. 27. С. 670.

³ РО ИРЛИ, ф. 526, № 1, с. 101–102.

⁴ См., например: Шевляков М. В. Русские остряки... С. 50–76; Русская старина. 1880. Т. 27. С. 651–670.

– А потому, что любить женщину безнравственно! – отвечал Красовский¹.

Каратыгину ставили в вину и обожание Николая I, и эпизод с портретом персидского принца, и холодность и осторожность в описании декабрьских событий 1825 г., вообще монархические настроения... Но самый большой «грех», числящийся за ним – неприятие «натуральной школы» в русской литературе.

В недавнее еще время рьяные поклонники так называемой когда-то «натуральной школы» не признавали в драматическом искусстве ни пластики, ни эстетических требований, ни сценических правил; короче — никакой науки или подготовки. Чистая, а иногда и грязная — голая, безыскусственная натура — вот их условие сценических представлений. Конечно, слишком прикрашивать натуру не следует, но и умыть ее иногда не мешает («Записки»).

Лук, редька и чеснок – хоть вещи не дурные,
Но могут надоесть – всему своя пора.
Вы литераторы, умы передовые,
Уйдете ль, наконец, вы *с заднего двора*?
Вы типы грязные ввели в такую моду,
Что, право, хоть кому они надоедят.
Авось, как мужикам у нас дадут свободу,
Тогда от мужиков и нас освободят².

Впрочем, как справедливо отметил автор статьи о П. А. Каратыгине в «Словаре русских писателей XIX века» А. П. Кулиш, тот, высмеивая писателей гоголевского направления и, в первую очередь, авторов нашумевшего сборника «Физиология Петербурга», «не вникал в суть идейно-эстетической борьбы» и «равно иронизировал над представителями разных литературных позиций. <...> В то же время типичность персонажей, достоверность бытовой среды, простота языка сближает лучшие водевили Каратыгина с “физиологическим очерком”»³.

¹ РО ИРЛИ, ф. 526, № 1 (из газетных вырезок.)

² РО ИРЛИ, ф. 526, № 1, с. 155.

³ Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2 (Г–К). М., 1992. С. 480.

В водевиле «Натуральная школа» (1847) один из персонажей поет:

В плоскостях наших – значенье глубокое!
Жизнь, как рассмотришь вблизи –
В низком отыщется дивно высокое,
Золото видно в грязи!

Думаем, действительно, наш герой, не принадлежавший ни к какой литературной «партии», просто честно отзывался (порой достаточно зубасто) на то, что противоречило его эстетическим и этическим установкам, на то, что его раздражало. Его, приверженца «старой школы» русского театра, воспитанника А. А. Шаховского...

Драматург, преподаватель, режиссер любительских спектаклей, известный остролов, мемуарист – таким остался Петр Андреевич Каратыгин в истории русской культуры. Но себя он в первую очередь ощущал актером, сцена была главным его призванием. Да и сам он писал:

Артист – сценический оратор; кафедра его – сцена. Если его слава и известность – в руках зрителей, то и они, в свою очередь, в его руках, все их чувства подчиняются ему. Он заставляет зрителей и плакать, и смеяться, он могучим талантом потрясает их до глубины души! На нем, как на фокусе зажигательного стекла, сосредоточены разнородные страсти и чувства зрителей. Актер действует на слух, на разум, на зрение и на сердце своих слушателей. Чтобы приятно действовать на слух, надо иметь ясную, внятную дикцию, основанную на грамматических правилах языка. Чтобы действовать на разум, актер должен усвоить всю силу, всю сущность выражаемой идеи; мало сказать усвоить, – он должен сродниться с нею. Только изучив сердце человеческое и сокровеннейшие его изгибы, актер может действовать на сердце слушателя («Записки»).

О ЛЕРМОНТОВСКОМ ЗАМЫСЛЕ ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ ПО ПОЭМЕ ПУШКИНА «ЦЫГАНЫ»

В 1827 г. Пушкин издает поэму «Цыганы» (1824).

В 1832 г. В. А. Каратыгин инсценирует поэму «Цыганы».

Лермонтовский набросок начала либретто оперы «Цыганы»¹ по пушкинской поэме датируется 1829 г. Считается, что это – первый драматический опыт молодого поэта².

Кроме первой публикации в «Отечественных записках»³, публикации в собр. соч. Лермонтова и короткой заметки в «Лермонтовской энциклопедии»⁴, об этом замысле на сегодняшний день, кажется, ничего не известно.

Никакими новыми сведениями мы также не располагаем. Но попытаемся здесь проанализировать этот набросок и причины его возникновения, привлекая контекст инсценирования пушкинских «Цыган» в данный период.

Приведем интересующий нас лермонтовский текст:

ЦЫГАНЫ
(Опера)
ДЕЙСТ<ВИЕ> I
ЯВЛ<ЕНИЕ> I

(Театр представляет приятное местоположение, цыгане сидят в шатрах, иные ходят и, собравшись в группы, поют.)

Цыганская песня
Цыган (*поет*)
Мы живем среди полей
И лесов дремучих,
Мы счастливее царей
И вельмож могучих...

¹ Автограф: РО ИРЛИ, оп. 1, № 3 (тетрадь III), лл. 1–2 об.

² Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 5. С. 7–8 (текст), С. 605 (варианты автографа), С. 721–722 (примечания).

³ Отечественные записки. 1859. Т. 125. № 7. Отд. 1. С. 6–27 (статья С. С. Дудышкина «Ученические тетради Лермонтова»).

⁴ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 611. Статья «Цыганы» И. А. Гладыша.

Гей, цыгане! гей, цыган<ки>!
(и проч.).

Цыганка
(Из «Московского вестника» песнь)

.....
.....
.....

(Пляшут и поют.)

(Всё умолкает.)

Старый цыган (*перед очагом*)

Что за жизнь... одному да одному – Земфира ушла гулять в пустынном поле, она привыкла бродить по дальним лесам и таборам. Но вот уж и ночь – а всё ее нет... вот и луна спускается к небосклону. Как прекрасно... (*Смотрит на месяц*) (*и подходя к очагу*) мой ужин скоро простынет – а дочь не приходила – видно придется одному провести ночь...

Но вот она!..

ЯВЛЕНИЕ 2
(Земфира и за нею юноша)

Старик

Где ты была так долго, дочь моя, я думал, что и ты меня покинешь, как сделала коварная мать твоя?..

Земфира

Прости, отец мой, но видишь ты,
Веду я гостя: за курганом
Его в пустыне я нашла
И в табор на ночь зазвала,
Он хочет быть как мы цыганом.
Его преследует закон,
Но я ему подругой буду,
Его зовут Алеко; он
Готов идти за мною всюду.

Старик

Я рад, останься до утра
Под сенью нашего шатра
Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь...

Далее следует знак концовки, указывающий на то, что работа над текстом завершена. Другими словами, Лермонтов, ставя росчерк-концовку, бросает этот замысел, явно не собираясь к нему возвращаться (во всяком случае, в ближайшее время).

Интерес к опере Лермонтова в этот период, надо полагать, был не случайным. Как отмечает И. С. Чистова в связи с текстом «Леший», написанном Лермонтовым для оперы М. И. Сабурова «Ведьма» (1829 или 1830 г.), «интерес к оперному жанру <...> был вызван не только театральными впечатлениями, в курсе пиитики, который вел один из лучших знатоков теории изящных искусств профессор А. Ф. Мерзляков, одно из занятий было посвящено опере»¹.

Что же все-таки заставило молодого поэта обратиться именно к пушкинской поэме?

Безусловно, на это его провоцировал сам пушкинский текст. Пушкин в свое время, кажется, обмолвился: «Только с “Цыган” почувствовал я в себе призвание к драме»². Много позднее музыкальный критик Г. А. Ларош писал, что «“Цыганы” как раз пригодны для коротенького театрального представления с уголовным, кровопролитным окончанием и, если хотите, с закулисною песней вместо увертюры и оркестровой интерлюдией при пустой сцене»³. И в XX в. исследователи считали, что «Цыганы» Пушкина изобилуют драматическими сценами, обладают твердым сценарием и непрерывным развитием действия: «Драматическая природа “Цыган” так несомненна, а трагическая сила так велика, что поэму оказалось

¹ Чистова И. С. К вопросу об утраченных рукописях Лермонтова: (Литературные опыты пансионерского периода) // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3: Михаил Лермонтов. 1814–1989. Вермонт, 1992. С. 89.

² Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1974. С. 242.

³ Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893/1894 гг. Приложения. Кн. 1. С. 106.

возможным играть на сцене как драму, ничего не прибавляя к пушкинскому тексту»¹.

Какова же сценическая история этой поэмы при жизни Пушкина? Как вспоминал режиссер С. П. Соловьев, актриса «Львова-Синецкая, желая, чтобы в одном из ее бенефисов участвовала Репина, просила Пушкина, чтобы он позволил поставить на сцене отрывок из “Цыган”. Поэт не замедлил дать свое согласие, и отрывок вошел в состав спектакля. Казалось, какого сценического успеха ожидать от отрывка, созданного хотя бы великим поэтом, но написанного не для сцены!»²

Итак, спектакль поставил В. А. Каратыгин на музыку А. Н. Верстовского. Премьера состоялась в Большом театре в Москве 29 января 1832 г. Роль Алеко исполнял П. С. Мочалов. Особенно сильное впечатление на публику произвела песня «Режь меня, жги меня», спетая Н. В. Репиной. Прием зрителей был восторженный. «Знакомые картины, знакомые стихи возбудили участие зрителей. Оно было оправдано вполне прелестною игрою г-жи Над. Репиной. Песня, пропетая ею, произвела всеобщий восторг»³, – отмечал один из рецензентов. А режиссер С. П. Соловьев так отзывался об исполнении Репиной:

А успех оказался громадным. Оттого, что Репина в роли Земфиры была необыкновенно выразительна. Одушевленное черное лицо, блестящие глаза, избыток чувств – всё это при ее таланте позволили в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга. <...> Голос артистки то замирал, то гаснул, то вдруг разливался бурным потоком страсти, то опять утихал и звучал холодным металлическим звуком насмешки. Здесь публика слышала не песню, нет, здесь очаровательная цыганка в несколько минут представила ей целую драму, рассказала всю жизнь своего страстного кипучего сердца. <...> Она была так художественно прекрасна и так выразительно верна истине, что П. С. Мочалов, игравший роль мужа, до того поддался очарованию ее игры, что при стихах песни «Как ласкала его я в ночной тишине» – он совершенно забылся и вскричал: «Это черт, а не женщина!» Разумеется, публика была приведена в неописанный восторг, и театр дрожал от криков и грома рукоплескания⁴.

¹ Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 32.

² Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895/1896 гг. Приложения. Кн. 1. С. 154.

³ Молва. 1832. № 11. С. 40.

⁴ Соловьев С. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. С. 154.

В. Г. Белинский, обозревая московские спектакли, отметив, что в песне Земфиры «Г-жа Репина была вся огонь», иронично добавлял:

Публика заставила ее повторить... Но играла она так же дурно, как и Г-н Мочалов, т. е. очень дурно. Г-н Орлов читал монологи старого цыгана, этого дивного, великого характера, созданного колоссальным гением Пушкина: при теплом и глубоком чувстве Щепкина и его превосходном таланте это чтение произвело бы сильный эффект, и публика поняла бы старого цыгана, отца Земфиры, как абсолютного человека в естественной непосредственности... Сцена убийства была просто смешна¹.

В Петербурге «Цыганы» прошли 9 июня 1832 г. в бенефис М. С. Щепкина. Рецензенты отмечали слабость драматического элемента и в поэме Пушкина, и в инсценировке. «Странно было бы требовать от сцены, вырванной из поэмы, полноты драматической: к тому, что написано поэтом, кто вправе прибавлять что-нибудь? Но и две картины, которые мы видели, были прекрасны, полны чувства, жизни, понятны всякому», – так писал театральный обозреватель «Молвы» Н. Р-з-ъ². «Северная пчела», напротив, иронизировала: «Прекрасная поэма Пушкина “Цыганы”, перенесенная на сцену, вновь доказала, что *не всё прекрасное в поэзии может быть хорошо на театре*. Пьеса не имела никакого успеха, а цыганская песня из оперы “Пан Твардовский”, пришта, так сказать, на живую нитку к произведению Пушкина, заслужила аплодисменты! Г-жа Шелехова, играя Земфиру, делала в пользу этого характера всё, что могла; не ее вина, если она не могла представить пламенной египтянки, которой вся жизнь – чувственное наслаждение»³. Позднее, в 1838 г., мнение обозревателя «Северной пчелы» не изменилось: «“Русалка” и “Цыганы” писались поэтом не для сцены, и потому весьма естественно, что постановка их на театре всегда остается неудачною попыткою. Картина Рафаэля требует дневного света; сцена, в свою очередь, требует декорации, освещаемой лампами. Поставьте на сцену картину Рафаэля и она потеряет всё свое достоинство. То же самое бывает и с литературными произведениями, не предназначенными для

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 285–286. Впервые: Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Т. 2. № 18.

² Молва. 1832. № 94. С. 373.

³ Северная пчела. 1832. № 143. Курсив наш.

сцены – и этим объясняется неуспех их на театре»¹. И в 1845 г. рецензент отмечал: «Они писались не для сцены и даже в прежние времена не имели успеха на Александринском театре»².

«Репертуар русского театра» в обозрении московских театров сезона 1839 г., замечал:

Завязка и ход почти те же, что в поэме покойного Александра Сергеевича; изменения только такие, каких требовала сцена <...>. Страстные стихи Пушкина в устах Мочалова имеют еще больше цены, и чудные сцены поэта переданы с большим искусством артистом. Г-жа Репина пела известную песню «Старый муж»; мы прослушали ее с большим удовольствием, и с грустью вспомнили то время, когда она была почти народною, когда Пушкин был жив... Бантышев, игравший молодого Цыгана, пел песню из оперы А. Н. Верстовского «Пан Твардовский» «Мы живем среди полей» с хором, сопровождавшимся танцами³.

А. И. Вольф отмечал, что «"Цыгане" Пушкина, писанные вовсе не для театра, были, однако же, поставлены на сцену и разыграны Каратыгиным 1 (Алеко), Шелеховою 1 (Земфира), Брянским (старый цыган). Отсутствие драматического элемента было причиною претерпленного Пушкиным фиаско на сцене»⁴. Мнение явно предвзятое: Пушкин и не выступал в качестве драматурга.

Каратыгинская инсценировка пушкинских «Цыган» по сути являлась не переделкой, а сценами из поэмы и представляла кровавую мелодраму на популярную тему «наказание неверности». Разрыв между литературным текстом и театральным текстом был минимален: несколько вставок и музыкальное сопровождение. В прологе пел цыганский хор, взятый из популярной оперы А. Н. Верстовского на либретто М. Н. Загоскина «Пан Твардовский» (1828):

...У цыганей круглый год
Праздник новоселью,
Им покров – небесный свод
А земля – постелью...

¹ Северная пчела. 1838. № 158. Курсив наш.

² Северная пчела. 1845. № 290.

³ Репертуар русского театра. 1839. Кн. 2.

⁴ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1–2. СПб., 1877. С. 31.

Собственно, из поэмы были взяты драматургические фрагменты. Пьеса шла тридцать минут и целиком воспроизводила пушкинский текст, включая довольно обширные для сцены монологи. Она начиналась с вопроса Земфиры: «Скажи, мой друг, ты не жалеешь / О том, что бросил навсегда?» и заканчивалась словами героини «Умру любя». Ремарка концовки такова: «Алеко в исступлении смотрит на Земфиру, наконец, в отчаянии падает подле ее трупa. Занавес опускается». Некоторые спектакли, однако, заканчивались монологом старика «Оставь нас, гордый человек»¹. Перед нами редкий пример скрупулезного следования театрального текста за литературным, своего рода сценическая иллюстрация хорошо известного литературного произведения.

Итак, нам хорошо известно, как поступил Каратыгин. Что же мы можем сказать о лермонтовских «Цыганах»?

Самое начало оперы практически идентично инсценировке Каратыгина – и то, и другое начинается с цыганской песни Верстовского-Загоскина из популярной оперы «Пан Твардовский», премьера которой состоялась 24 мая 1828 г. в Москве. Текст песни был напечатан в одном из альманахов в то же году² и несколько изменен³ Лермонтовым (возможно, поэт цитировал его по памяти).

Обращение к «Пану Твардовскому» и Лермонтова, и Каратыгина, разумеется, не является совпадением: опера на тот момент являлась квинтэссенцией популярной романтической цыганской темы в русской культуре, – равно как и пушкинская поэма. Можно почти с уверенностью предположить, что замысел оперы на пушкинский сюжет с использованием номеров Верстовского возник у Лермонтова после посещения спектакля «Пан Твардовский»⁴.

Конечно, развитие сюжета у Загоскина менее динамично, действие более растянуто, чем у Пушкина, но «цыганские» песни Верстовского-Загоскина имели значительный успех у зрителя. Вольная, «веселая» жизнь бедного кочевого племени служила прекрасным экзотическим фоном для разворачивания весьма трагических (а на самом деле мелодраматических) событий. Вполне уместным стало и включение

¹ См., например экземпляр: «Цыганы, сцены из поэмы А. С. Пушкина с песнями и плясками» (ОриРК СПбГТб: 1.5.5.52).

² Драматический альманах для любителей и любительниц театра. СПб. 1828. С. 133.

³ Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 5. С. 721.

⁴ Это отмечено и в «Лермонтовской энциклопедии» (С. 313).

Лермонтовым «из “Московского вестника” песни»¹ – сразу после песни цыгана (у С. П. Шевырева цыгане, «всем чужие», живут бедно, «песнями богаты» и т. п.). Всё это должно было создать необходимое настроение у зрительного зала. Как и сама лермонтовская сценография: «Театр представляет приятное местоположение, цыгане сидят в шатрах, иные ходят и, собравшись в группы, поют».

После «пантвардовского» зачина лермонтовский сюжет начинает разниться с каратыгинским. Если у Каратыгина собственно драма начинается с диалога Земфиры и Алеко позднее («Скажи, мой друг, ты не жалеешь...»), то Лермонтов следует сюжету Пушкина и вводит короткий монолог старого цыгана, подготавливающий появление главных персонажей. Из этого монолога мы узнаем про свободный нрав его дочери Земфиры («ушла гулять в пустынном поле, она привыкла бродить по дальним лесам и таборам»). Понятно, что это пушкинские стихи, изложенные прозой («Он перед углями сидит», «Его молоденькая дочь / Пошла гулять в пустынном поле», «стынет / Убогий ужин старика»). Затем (опять же, по Пушкину) появляются Земфира и Алеко.

Вслед за этим Лермонтов сразу же (и довольно резко – вопреки пушкинскому тексту) вводит мотив женского коварства: «...и ты меня покинешь, как сделала *коварная* мать твоя?...» (курсив наш), говорит у Лермонтова Старик. (Напомним, что речь о Мариуле, матери Земфиры, в пушкинской поэме заводится только спустя два года с появления Алеко в таборе.) Но «коварна» ли в глазах пушкинского Старика (и в глазах автора) Мариула? Конечно же, нет. Пушкинская поэма – о свободе любви, о мужской ревности и т. п., но никак не о женском «коварстве». (Вслед за Пушкиным («его любовь постыла мне, / Мне скучно, сердце воли просит...»)) именно «свобода в любви» станет лейтмотивом повести Мериме и, затем, оперы Бизе «Кармен» («У любви как у птицы крылья...»)) Только в сознании центрального пушкинского персонажа, Алеко, – и Мариула, и Земфира «коварны». Алеко у Пушкина не понимает, почему Старик «ей, коварной, / Кинжала в сердце не вонзил?» На что получает ответ: «К чему? вольнее птицы младость, / Кто в силах удержать любовь?»

¹ Московский вестник. 1828. Ч. 10. № 15. С. 320 (без подписи). См.: Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 5. С. 721–722.

Подчеркнем, что уже на двух страницах набросков либретто оперы по сюжету пушкинской поэмы Лермонтов до сих пор (всего в нескольких строках) скрупулезно следуя за Пушкиным, вдруг в одной фразе изменяет авторское (пушкинское) отношение к персонажам: женщина коварна. Тогда как у Пушкина она свободна в своем выборе!

Как дальше мог быть интерпретирован сюжет Пушкина у Лермонтова – мы не знаем. Но мы помним, как мотив женского коварства (вернее, псевдо-коварства) едва ли не настойчиво разрабатывался в дальнейшем творчестве Лермонтова, в том числе, и в его драматургии.

ВОДЕВИЛЬНЫЙ ПУШКИН: «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА» НА СЦЕНЕ

О что мы видим! О что мы слышим!
То наша барышня, одетая крестьянкой!

При жизни Пушкина на театре использовали только его романтические произведения. Однако в год смерти поэта «господа драматисты» вдруг обнаружили в пушкинских творениях комическое начало. Считавшиеся прижизненной критикой «безделками» «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Барышня-крестьянка» обрели свою публику. Именно с 1837 г. в расцвет водевиля появляется «водевильный Пушкин».

Сюжет пушкинской «Барышни-крестьянки» уже по способу развития интриги весьма подходил к водевилю с переодеванием¹: героиня переодевается, чтобы обольстить героя, ее прочат за другого, а этот другой оказывается ее возлюбленным. Как писала Л. И. Вольперт, сюжет пушкинской повести перекликается с «Игрой любви и случая» Мариво:

Пушкин, изгнав дублирующую пару слуг, упростил сюжет и подчинил его «правде характеров». Прием «двойного переодевания»

¹ Отметим, что уже с конца XVIII в. особой популярностью на сцене пользовалась переводная интермедия «Служанка-госпожа» Дж.-А. Федерико (пер. И. А. Дмитриевского; изд.: СПб., 1781).

использован и здесь, однако он дан в зародыше, как несостоявшаяся возможность: Алексей попытался выдать себя за камердинера тугиловского барина, но был мгновенно разоблачен Акулиной-Лизой¹.

По расстановке персонажей повесть могла послужить основой и для водевиля характеров: здесь и расторопная служанка, и чопорная бонна — старая дева, и простоватый герой-любовник, и хитроумная возлюбленная, и добродетельный отец. К тому же действие повести Пушкина происходит в деревне, а деревенская тема была традиционной для русской комической оперы и водевиля. Счастливый конец у Пушкина («Да у вас, кажется, все уже слажено...») также облегчал задачу инсценировщиков-водевилистов. Сразу после выхода в свет пушкинской повести «Северная пчела» в первую очередь отметила близость повести к водевилю: «Все действие основано на переодевании — старое средство французских комедий. Вероятно ли, чтобы молодой человек не узнал своей любовницы потому только, что она нарумянила щеки, насурьмила брови, надела пукли?»² А «Московский телеграф», замечая, что в «Выстреле», «Метели» и «Барышне-крестьянке» «нет даже никакой вероятности, ни поэтической, ни романической», охарактеризовал их как «фарсы, затянутые в корсет простоты, без всякого милосердия»³. Начиная с 1837 г. на сцене успешно ставились оригинальные водевили и комические оперы на сюжет популярной пушкинской повести. Л. И. Вольперт отмечала:

Тот факт, что пушкинская повесть была впоследствии неоднократно инсценирована, вполне закономерен: «Барышня-крестьянка» взяла от комедии не только ее поэтику (костюм, жест, пластичность, языковую «маску», остроумие и праздничность), но и своеобразный психологический рисунок. Пушкин по-своему обогатил его, придал ему новые очертания, но общие контуры сохранил. Бытовая проза Пушкина впитала законы сцены, и в первую очередь, комедийной сцены. Эта скрытая стихия сценичности и комедийности проникла в самую ткань его произведений⁴.

¹ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 185.

² Р. М. Новые книги.

³ Московский телеграф. 1831. Ч. 42. № 22.

⁴ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. С. 187.

В 1837 г. на Александринской сцене появился водевиль неизвестного автора «Невеста наяву и во сне, или Барышня-крестьянка»¹ — «оригинальная шутка-водевиль в одном действии с хором и танцами». Водевиль заслужил следующую характеристику цензора Е. И. Ольдекопа:

Эта пьеса самая пустая. Молодой Вельский видел во сне, что он влюбился в крестьянку, и объявляет своему дяде Громилову, что он непременно женится на крестьянке и ничего не хочет знать о нареченной ему невесте Оленьке, дочери помещика Трубицына. Громилов просит Оленьку надеть сарафан и показаться Вельскому вместе с девушками. Вельский, увидев Оленьку, падает к ее ногам, объявляя, что это та самая крестьянка, которую он видел во сне... Все кончено².

Содержание понятно из аннотации цензора. Добавим только, что диалоги, как и положено в водевиле, перемежаются стихотворными куплетами Трубицына о «нынешних временах и нравах» или, например, с куплетами слуги Гришки о господах: «Да уж мне эти господа / Порядком любят побраниться, / И черт, исправный хоть куда, / По них ни к черту не годится».

Героиня разговаривает, смешивая «французский с нижегородским», что считалось одним из беспроегрышных комических приемов. Решив переодеться, она вместе с хором простолудинов выходит к своему потенциальному жениху и, между прочим, исполняет «русскую» песню, присланную ей «вчера тетенькой из Москвы»: «Девочки-красавицы, душеньки-подруженьки», взятую без изменений из «Евгения Онегина»³. Все заканчивается счастливо:

¹ ОРРК СПбГТБ: 1.6.5.98 и 1.11.1.3.

² Цит. по: Пушкин в драматической цензуре / Публ. В. М. Абрамкина // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 260.

³ Скорее всего, это песня для голоса с фортепьяно Д. Н. Кашина, изд.: М., 1835. Кроме того, стихи песни «Девочки-красавицы» были положены на музыку А. М. Анитовой (дуэт, изд.: СПб., 1831) и А. С. Даргомыжским (дуэт, изд.: СПб., 1849). Текст «Песни девушек» при жизни Пушкина был опубликован в песенниках: Эвтерпа. 1828. С. 113; Эрато. 1829. С. 65–66; Северный певец. 1830. Ч. 1. С. 102; Песенник для дамского ридикюля и туалета. 1831. С. 134–135; Карманный песенник. 1833. Ч. 2. С. 58–59; Эрато. 1833. С. 65–66 (см.: *Мельц М. Я.* Поэзия А. С. Пушкина в песенниках... С. 74–75).

персонажи садятся за стол, приносят наливки, пьют за здоровье жениха и невесты. Этот водевиль успешно прошел 23 и 26 августа 1837 г. в бенефис актера М. В. Величкина. Рецензент «Северной пчелы» отметил:

«Барышня-крестьянка» сложена, кажется, нарочно для того, чтобы девица Величкина имела случай надеть сарафан и повязку, пропеть две русские песни, поплясать и поговорить по-французски¹.

Более никаких отзывов в прессе на эту постановку мы не обнаружили. Можно расценивать ее как некое переходное звено от литературного к театральному пушкинскому тексту. В дальнейшем этот водевиль, скроенный на скорую руку для бенефисного выступления (что было, лишний раз заметим, обычной театральной практикой), не исполнялся. К тому же вскоре был поставлен «оригинальный водевиль в двух действиях» «Барышня-крестьянка» популярного водевильного автора Н. А. Коровкина с музыкой И. А. Рупина², и «Невеста наяву...» перестала быть актуальной для театра. У Коровкина пушкинский текст был переделан в диалоги и перемежался традиционными водевильными куплетами. Сюжет весьма приближен к пушкинскому, но сжат в драматическом времени, поскольку «ритмы водевиля требовали более резкой смены сцен, эпизодов, и Коровкин подчинял инсценировку этому правилу»³. Переделаны имена некоторых героев: старший Берестов — Лев Иванович, Муромский — Иван Петрович. Введен еще один персонаж — резонер сосед-помещик Илья Иванович Бубнов. Водевиль начинался

¹ Северная пчела. 1837. № 206, 13 сентября.

² Премьера водевиля состоялась в Александринском театре 5 мая 1839 г. в бенефис популярной актрисы Н. В. Репиной. Спектакли в Петербурге: 5, 8, 16 мая, 13 июня, 6 июля, 25 августа, 11 сентября, 1 декабря 1839 г.; 21 января, 9 мая, 10 декабря 1840 г.; 18 августа, 22 октября 1841 г.; 19 и 31 июля, 16 декабря 1842 г.; 19 августа 1843 г.; в Москве — 27 октября, 9 и 27 ноября 1839 г.; 19 февраля, 21 июля 1840 г.; 16 и 28 июня 1842 г.; 29 сентября, 5 октября и 19 ноября 1858 г. Судя по рукописному экземпляру 1862 г., хранящемуся в ОРИРК СПбГТб (1.1.2.40), водевиль давался на любительской сцене: напротив действующих лиц помечены фамилии светских любителей — Всеволожского, Голицына, Толстого и др.

³ Шкилева Л. Ф. К истории инсценировок повестей Пушкина («Барышня-крестьянка», «Станционный смотритель» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 159.

разговором Лизы и Насти о Берестове, в ходе которого у героини созрела мысль переодеться крестьянкой. Настя предостерегает Лизу:

Сударыня! Остерегитесь!
Беда бывает от затей.
Не в шутку, сами не влюбитесь
Вы с этой шуткою своей.
Тут нужны ловкость и умение,
Ну, вдруг узнают вас? — беда!

Л и з а.
Но разве встретит затрудненье
В притворстве девушка когда?

В это время Берестов беседует с Бубновым о Муромском, село которого, кстати, называется Причудино:

И сад он английский развел,
И печь для ростбифа устроил,
И англичанин взят для пчел, —
А всё дохода не удвоил!

.....
Уж как голубчик не хитрится,
А всё на английский манер
Хлеб русский что-то не родится!

Тут как раз Муромский падает с лошади, помещики мирятся и решают женить своих детей. Муромский приглашает Берестова к себе; «уходя, они оба напевают совершенно разные мотивы».

Тем временем происходит встреча Алексея с «крестьянкой» Лизой-Акулиной:

А л е к с е й.
Чего тебе меня бояться,
Ведь я на волка не похож.

Л и з а.
Да, как же с волком те равняться,
Когда ты так собой пригож.

Но ласки все твои напрасны;
Свет нынче стал уж вот каков:
Нам волки стали не опасны,
А господа страшной волков.

Алексей учит ее грамоте: «всего пять слов» — “приду“». И говорит: «Возьми же с собой эту страничку, и когда ты захочешь меня видеть, напиши эти пять слов и положи письмецо свое в это дупло».

Муромский ожидает гостей и отдает следующие распоряжения прислуге:

Сервиз к столу подать московский,
А если спросят... ну, соврать:
Из Лондона-с... и гость таковский,
Ему вовек не разобрать.

Мисс Жаксон в этом водевиле только упоминается, она «уехала в гости». Непонятно, почему автор не воспользовался готовым пушкинским комическим амплуа? Лиза же берет ее косметику:

Я нарумянюсь, набелюсь
И вдруг с поддельными кудрями
К вам рыжей барышней явлюсь.
Навешу множество цепочек
И бриллиантовую нить,
И из журналов модных строчек
Начну тирады говорить...

Появляются гости. Отцы ладят между собой, а дети — нет. Лиза представляется полнейшей дурочкой. Вот образец ее речей: «Как стали дешевы именья, / Зато как сбруя дорога»... Алексей в ужасе: «Навряд ли в английскую утку / Влюбиться может русский гусь!» Они холодно прощаются. Старший Берестов настаивает на женитьбе. Алексей решается поговорить с барышней и объяснить, что любит другую. В это время «Лиза выходит из своей комнаты в простом платье с письмом в руках», — все разъясняется. Хор в финале исполняет куплеты:

Мы ладно и славно окончили дело;
Затеи, по-счастью, нам все удались,
Теперь и за свадьбу мы примемся смело!

Л. Ф. Шкилева отмечала:

Образ Муромского в водевиле исходит из пушкинского описания и в то же время обновляется в духе модной национальной, отчасти урапатриотической тематики. В ряде случаев удачно перенесен пушкинский текст, особенно в сценах — Настя, Лиза — молодой Берестов. Пушкинский текст давал отличный материал для создания характерного языка — одного из обязательных признаков водевиля. Коровкин же здесь следовал банальным, псевдовыразительным приемам. Упрощение пушкинского слова вело к упрощению характеров. Коровкин нарочито стремится придать пушкинской прозе водевильную легкость¹.

Нельзя не согласиться и с мнением М. Н. Щербаковой, что «музыкально-сценический облик спектакля вполне соответствовал традициям водевильного жанра тех лет»². Пьеса пользовалась зрительским успехом. «Водевильчик прошел весьма живо», — отметил А. И. Вольф в своей «Хронике»³. Но, как это часто бывало, пьеса заслужила неодобрение критики. «Плохой водевиль, переделанный из превосходной повести», — характеризовала спектакль «Галатея»⁴; «Из прекрасной живой повести водевиль вышел довольно слабый»⁵, — замечалось в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”». «Северная пчела» сравнивала спектакль с повестью Пушкина:

Хотя водевиль и назван оригинальным, но, собственно, оригинального в нем ничего нет, кроме одной мысли Пушкина нарядить барышню крестьянкою. Но в повести подробности рассказа, слог, искры ума наблюдательного и быстрого придают ей прелесть, сцена требует своего колорита: если не полных характеров, так, по крайней мере, резких

¹ Там же. С. 160–161.

² Щербакова М. Н. Пушкин и современники: Страницы театральной истории. СПб., 1999. С. 142.

³ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до нач. 1855 г. СПб., 1877. Ч. 1. С. 76.

⁴ Галатея. 1839. Т. 5. № 44. С. 625.

⁵ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. № 20. С. 433.

очерков. Переделка не посчастливилась Н. А. Коровкину. «Барышня-крестьянка» слабее предыдущих его водевилей.

Однако русский колорит водевиля «Северной пчелой» был встречен одобрительно: «Гораздо приятнее видеть такую русскую пьесу, чем нелепые переделки».

Мы видим, что большинство рецензентов настойчиво противопоставляли литературный и театральный тексты. По мнению Ф. А. Кони, текст пушкинской повести прекрасно ложился в основу театрального текста:

Помнится, прежде называли оригинальную пьесу еще не напечатанную. Пора бы оставить это название, не называющее ничего и отзывающееся чем-то похожим на «товар лицом продан». Как бы то ни было, а водевиль «Барышня-крестьянка» очень недурен, хотя многое в нем (а в особенности куплеты) отзывается поспешностью срочной работы¹.

Коллизия пушкинской «Барышни-крестьянки» заимствована в водевиле в 1 действии В. Мартынова «Барин-крестьянин» (1846)², не являющегося собственно переделкой пушкинской повести. За основу, опять же, здесь взято переодевание. Любопытно, что в водевиле действуют персонажи под фамилиями Лидин и Нулина. Таким образом, используется пушкинский антураж и пушкинские коллизии. Николай Лидин, молодой помещик, сосед молодой вдовы Нулиной, переодевается крестьянином. Он, помолвленный с Нулиной еще в юности, влюблен в крестьянку Катю, та же к нему равнодушна. Нулина, чтобы отомстить Лидину, просит графа Ветлина ухаживать за Катей:

Победа вам легка, — я это знаю;
Для вас игрушка женщину пленить;
А я чрез это скоро ожидаю
Неверному достойно отомстить.

¹ Северная пчела. 1839. № 114, 25 мая.

² Цензурное разрешение от 29 декабря 1850 г. ОРРК СПбГТб: 1.23.4.97. Сведений о постановке нет.

С такой же просьбой помещица обращается и к крестьянину Николаю (переодетому Лидину). Она дает ему уроки любовного ухаживания и очаровывает Николая: «Да она просто очаровательна! И я для Катерины, которая отвергает меня...» Нулиной нравится Николай: «Этот деревенщина, несмотря на свою неловкость, право, очень не дурен... Но уж зато как глуп!» В результате многочисленных переодеваний и перипетий, всё выясняется: Лидин женится на Нулиной, Катерина же влюбляется в крестьянина Ивана.

Комическая опера в 2 действиях «Барышня-крестьянка» И. П. Ларионова (на слова композитора) была написана в 1870 г.¹ «Петербургский листок» анонсировал постановку:

Автор «Барышни-крестьянки», как нам известно, много путешествовал по России с целью изучения народных песен, которых он собрал до трехсот самых разнообразных мотивов, почему и произведение его носит на себе характер чисто русских национальных напевов. По всей вероятности, публика сочувственно отнесется к новой опере этой².

Действие оперы перенесено в XVIII в., и в целом она вообще стилизована под комическую оперу XVIII столетия с деревенским сюжетом. Содержание упрощено до предела. Начало напоминает пастораль: играет пастух, за сценой слышны голоса охотников. Лиза, переодетая крестьянкой, появляется вместе со своей камеристкой. Хор девушек и охотников поет:

И страшно, и приятно здесь,
И лес как будто говорит,
Сердце бьется и дрожит.

Все ожидают «чего-то», в том числе и молодой Берестов, которому ночью приснилась красавица (как в «Невесте наяву»):

В ночь мне сегодня снилась дева,
Образ прекрасный, близкий душе...

¹ Премьера оперы состоялась в Собрании санкт-петербургских художников 14 марта 1875 г. ОРПРК СПбГТБ: 15.5.99; см. так же писарские экземпляры 1872 г. (№ 77168, опера в одном действии) и 1875 г. (№ 77167).

² Петербургский листок. 1875. № 47, 9 марта.

Когда встреча молодых людей происходит, Берестов восклицает:

Что за чудо, сны сбываются
В заколдованном этом лесу.
Ах, за поцелуй девушки странной
Дорого бы дал я!

Берестов ухаживает за Лизой, но получает отпор:

Отойдите! Просить позвольте
Вас меня не трогать.
Коль хотите мне быть приятелем,
Я попрошу бросить шутки свои
Все в сторону — не то уйду!

Герои исполняют дуэт, затем договариваются о свидании. Во втором действии к охотникам вбегает Лиза:

Ох, беда! Как быть! Что делать!
Отец мой в поле с лошади упал!

Хор «ошеломленных» охотников восклицает:

О, что мы видим, о, что мы слышим!
То наша барышня, одетая крестьянкой!

Им вторит Берестов:

Что слышу я, что вижу я!
Вы не крестьянка!

Приводят Муромского, и Лиза во всем признается:

Да я шутила неосторожно.
Сердцем опасно, опасно играть.
Жить я хочу жизнью одной с тобою,
Душою одной жить я хочу,
Друг милый мой...

В статье, посвященной театральному залу Собрания санкт-петербургских художников, где состоялась премьера оперы, обозреватель газеты «Петербургский листок» А. А. Соколов писал:

Опера эта вряд ли бы попала на сцену Императорской русской оперы, как вещица очень маленькая, не могущая составить собой полного спектакля. Она прошла не без успеха; некоторые нумера были повторены, композитор и исполнители удостоены овации¹.

А в театральной хронике газеты «Голос» говорилось:

Публики собралось много, вследствие весьма понятного любопытства услышать новое русское музыкальное произведение с столь заманчивым названием одного из грациознейших и симпатичных произведений русского поэта, представляющих богатый материал для комической оперы. Но г-н Ларионов оставил весь этот материал во всей его неприкосновенности и создал нечто, быть может, очень своеобразное, но, во всяком случае, плохое и, кроме названия, не имеющее ничего общего с повестью Пушкина. Из действующих лиц повести г-н Ларионов сохранил в своем либретто четырех, но в таком искаженном виде, что лучше бы переменить и имена их; по крайней мере, они не вызывали бы в публике невольного сравнения с прелестными типами Пушкина.

Далее в рецензии пересказывался сюжет оперы, и резюмировалось: «В музыкальном отношении произведение г-на Ларионова настолько плохо, что к нему нельзя относиться серьезно, а исполнение во всем гармонировало с либретто и музыкой»². 29 мая 1899 г. опера исполнялась в театре Таврического сада в Петербурге. Рецензент газеты «Россия» в обзоре «Театр и музыка» писал об этом спектакле:

В закрытом театре шла двухактная опера Ларионова на сюжет, заимствованный из повести Пушкина «Барышня-крестьянка». Музыка написана по образцу итальянской оперы с округленными номерами с главным расчетом на мелодию. Иногда она до наивности проста, но не бездарна, напротив, в ней есть симпатичные черты. В хорах замечается национальный пошиб, видно, что автор был знаком с народными песнями. Вообще, музыка отличается доступностью для массы среднего

¹ Петербургский листок. 1875. № 52, 16 марта.

² Голос. 1875. № 76, 17 марта.

музыкального уровня и слушается легко. Исполнители-солисты не блестят голосами и опытностью, но старательны и дела не портят¹.

К «Барышне-крестьянке» Пушкина обратился в конце века и режиссер народных театров А. Я. Алексеев-Яковлев. Его «Барышня-крестьянка» давалась и под названием «Проказы Лизы»². Инсценировка Алексеева-Яковлева ближе к «комедии характеров». Автором были введены новые комические персонажи, характерные для народного театра и театра-буфф: лакей — это арап Ибрагим, влюбленный в Настю, у которого все предметы (как у всякого комического влюбленного) валяются из рук; помещик Захарьев с дочерьми Нимфодорой, Митродорой, Минодорой («рослые, здоровые, перезревшие девицы»); помещица Наседкина с дочерьми Зизи, Биби, Нини («тщедушные, золотушные барышни»). Все они под аккомпанемент бьющейся у лакея посуды устраивают перепалку в доме Берестовых. Пушкинские диалоги (в незначительной переделке) постановщик сохранил. Алексеев-Яковлев был знаком с водевилем Коровкина: в тексте пьесы мы находим места, которых нет у Пушкина, но есть у Коровкина. Например, фраза Лизы: «барин пострашнее волка». У Алексеева-Яковлева Берестов говорит Лизе: «Чего ж меня бояться? Ведь я не волк». А она отвечает: «Это точно, что ты не волк, да только для молодой девки такой красивый барин будет пострашнее волка». И так же, как у Коровкина, Берестов учит Лизу писать «только одно слово “приду”». В счастливом финале пьесы провозглашается отказ от «английских затей»: «Ну-ка теперь плясовую! Потешимся и повеселимся по-русски!»

¹ Россия. 1899. № 34, 31 мая.

² ОРПРК СПбГТБ: 28098. Пьеса шла в театре «Развлечение и польза» на Марсовом поле на Масленной неделе (с 27 января по 3 февраля 1885 г.), первым отделением перед «Жертвой ревности» (переделкой «Бахчисарайского фонтана»). Рекламные объявления о спектакле см.: Петербургский листок. 1885. № 24, 26 января; Новости и биржевая газета. 1885. № 26, 26 января. Вот как вспоминал сам постановщик о разрешении этой пьесы: «Как-то я отправился хлопотать об ускорении дела с разрешением “Барышни-крестьянки” и добрался до какого-то “главенствующего” из прибалтийских немцев, которых в цензурном комитете всегда было особенно много. Он принял меня у порога кабинета, снисходительно выслушал и нарочито громко, размеренно, чтобы было слышно на всю канцелярию, пробасил, к очевидному удовольствию чиновников: “Не задерживайте балаганщиков!.. Дайте Пушкина балаганщикам!..”» (Кузнецов Е. М. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. М.; Л., 1948. С. 86).

«“Барышня-крестьянка”, — писал рецензент «Петербургского листка», — очень скучная переделка пушкинской повести. Но чтобы публика положительно не заснула в балагане, в пьесе попадаются такие остроты, от которых приходят положительно в телячий восторг посетители третьего места, но зато более строгого зрителя они коробят»¹. Однако в «Новостях» отмечалось: «Сцены “Барышни-крестьянки”, довольно бойко составленные из известной повести Пушкина, разыгрываются гладко и, очевидно, нравятся невзыскательной публике»². Отметим, что текст пушкинской повести бытовал в XIX в. и в фольклоре³.

Несколько в стороне стоит еще одна «Барышня-крестьянка» — комедия в 4-х действиях В. Колбе⁴, запрещенная цензурой как безнравственная, — что, на наш взгляд, было совершенно справедливо. Цензурное запрещение от 23 декабря 1890 г. гласило: «Переделка отличается крайней пошлостью и неприличием»⁵.

Пушкинский сюжет здесь — повод для многочисленных любовных сцен едва ли не между всеми действующими лицами. Введен новый персонаж — племянник Андрюша, сын богатого московского купца, который ухаживает за горничной Настей. Приведем одно из его обращений: «Ух ты, карамелька пуншевая... А! Сладко!.. Куды губки отворачиваешь? Давай и их сюда — откушу! Рафинад московский! Фабрикантша ты моя щеколадная». За Настей увивается и Муромский, но, впрочем, главным объектом его вожделения является мисс Жаксон, произносящая фразы на ломаном русском, например: «— My dear, Григорий Ванич! Разви я не верю вам? Если б не верил — позволил бы я себе, молодой девушка, сидеть так близко? (Прижимается к нему.) М у р о м с к и й. А любить-то я как умею! За ушами трещать будет!» Он увлекает ее в кабинет, откуда через некоторое время доносится голос мисс Жаксон «Let me go, do not make this!» Лиза под стать остальным персонажам, — мечтая о молодом Берестове, она рассуждает: «А если он вздумает меня целовать... обнимать...

¹ Панорама Петербурга: На балаганах // Петербургский листок. 1885. № 26, 28 января.

² Новости. 1885. № 29.

³ См. об этом: Возвращение в мир молвы: «Барышня-крестьянка» в народных пересказах / Публ. О. Р. Николаева // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 288–392.

⁴ ОРИК СПбГТБ: 43334.

⁵ Цит. по: Пушкин в драматической цензуре. С. 251.

Впрочем, если красивый... Отчего же... Пусть целует! Какое мне дело? Ведь не знает же он меня!» В сравнении со всем этим пушкинский рассказ Насти о проказах Берестова с дворовыми девками кажется детской забавой.

Об оперетте «Барышня-крестьянка» (1899) И. Ф. Деккер-Шенка и об опере в 1 действии «Барышня-крестьянка» Шутке¹ (1888) никакими сведениями мы не располагаем. Известно, что и зарубежные композиторы в XIX в. обращались к этому пушкинскому сюжету².

ПУШКИН НА СЦЕНЕ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ

Началось всё с «волшебных балетов» Дидло. Быстрые перемены декораций, бесконечные полеты, превращения розовых кустов в добрых или злых волшебников и волшебниц, громы, молнии и прочие метеорологические катаклизмы, сражения, неперенные восточные танцы, любовь, смерть и коварные измены... Всё это вращалось, искрило, пестрело, быстро изменялось перед глазами зачарованного зрителя Императорских театров. Балет «Руслан и Людмила, или Похищение Черномора» был сочинен А. П. Глушковским в 1821 г. и затем изменен великим Ш. Дидло, чуть позже появился балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823), – разумеется, с волшебным появлением тени невесты. И в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (1842) множество театральных «чудес» еще привлекало внимание взыскательной и уже пресыщенной публики. Впрочем, «волшебные» времена заканчивались («Но и Дидло мне надоел», – писал Пушкин в «Онегине»). Акценты со «зрелищности», которая в театральной практике в первой трети века ставилась во главу угла, постепенно смещалась в сторону «психологической достоверности» реалистического театра. Старые театральные формы, начиная с 1840-х гг., явно отживая свой век на сцене Императорских театров, уже не были востребованы зрителем. Но, умирая, великое всегда возрождается

¹ Быть может, случайно «опера-шутка» превратилась в оперу композитора Шутке, как это случилось с поручиком Куже?

² Премьера оперы «Lizinka» Джованни фон Зайца на либретто И.-Е. Томича состоялась в Праге в 1871 г. (по другим сведениям. в 1878 г., в Аграме).

— правда, в несколько иной форме: эффектные феерические зрелища можно было увидеть в конце века на сцене народных театров. «Зрелищное начало в постановках доминировало, главное внимание обращалось на пантомиму, текст составлял только необходимый минимум, да и он иногда в шуме гуляния не был слышен»¹.

Надо отметить, что театральная «машинерия», и раньше стоявшая на достаточно высоком уровне, в течение десятков лет активно развивалась и нашла применение в зрелищах для народа и уже в меньшей степени была задействована на сцене Императорских театров.

Вот как писал, например, журналист газеты «Новости» об одном из «пушкинских» балаганных спектаклей (1888):

Чтобы не быть голословными, укажем, что именно заслуживает особенной похвалы. Это декорации и машинная часть спектакля (идет феерия «Спящая царевна», переделанная из «Мертвой царевны» Пушкина). <...> Механическая часть оставляет за собой многое, что видели мы на казенных сценах даже в «постановочных» спектаклях. Все перемены декораций, так называемые «чистые» (делаются без опускания переднего занавеса), что исключает необходимость антрактов. Одна из картин феерии, носящая название «царства месяца ясного» и состоящая из декорации во всю ширину сцены с группою в 12 человек, спускается с колосников и производит большой эффект. Прекрасные (хотя иногда и слишком яркие) костюмы на 200–300 человек, участвующих в феерии, стоят, вероятно, маленького состояния. Что касается внутреннего содержания спектакля, то оно, в свою очередь, довольно удовлетворительно. Поэтическая и очень интересная сказка Пушкина переделана для сцены весьма толково. Исполнение хотя бы и не для балагана. «Спящая царевна» симпатична и играет отнюдь не сонно; царь и злая царица очень приличны, а королевич, также как семь братьев-богатырей, выглядят совсем героями из сказки. В общем, феерия «Спящая царевна» от начала и до конца идет с большой помпой и, несомненно, будет привлекать публику, пожалуй, даже и не на одно представление².

Отметим, что, начиная с последних десятилетий XIX в., посещение балаганов на народных гуляниях было едва ли не правилом хорошего

¹ Дмитриев Ю. А. Гуляния и другие формы массовых зрелищ // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века: В 2 кн. М., 1968. Кн. 1. С. 255.

² Новости. 1888. № 59.

тона для образованной публики (большие балаганы вмещали до тысячи зрителей).

А. С. Суворин писал в 1889 г.:

Галерея театра, у входа, решительно набита ожидающими. Они стоят на ступеньках, прогуливаются по дощатому помосту. «Скоро конец? Какая картина идет?» – допрашивают кассиршу. Посещение балаганов словно сделалось модным и обязательным¹.

Спектакли шли один за другим, почти без перерыва (балаганы давали в день 10–15 спектаклей, работали, начиная с 12 и заканчивая к 8–9 часам вечера); средства зачастую тратились бешеные; к постановкам привлекались декораторы и машинисты Императорской труппы, популярные оперные и драматические актеры. Надо сказать, что и актерам такой способ «подхалтурить» был весьма выгоден: за балаганные представления правильный «балаганщик» платил на порядок больше, чем Дирекция Императорских театров.

Здесь мы попытаемся пунктиром наметить лишь некоторые характерные особенности бытования пушкинских текстов на народных театрах.

Как известно, многие произведения Пушкина в XIX в. были востребованы музыкальной и драматической сценой («Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Станционный смотритель» и проч.).

Некоторым произведениям по цензурным соображениям не повезло – они так и не увидели сцену. Как ни пытались инсценировщики «пробить» «Капитанскую дочку» в различных вариантах – ответы цензоров всегда были категоричными. Например:

Хотя автор, как видно из приданного им Пугачеву характера, не имел намерения представить его в выгодном свете и тем возбудить к нему сочувствие зрителей, но, тем не менее, не было примера, чтобы на русской сцене когда-нибудь являлся самозванец².

¹ А. С. <суворин>н. В балагане и частном театре // Новое время. 1889. № 4713.

² Пушкин в драматической цензуре // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 245.

«Братьев-разбойников» ждала та же неудача: «буйство злодеев» цензоры никак не могли допустить на сцену. Несмотря на это, монолог брата-разбойника зафиксирован в некоторых текстах «народной драмы» «Лодка» («Шлюпка») (в искаженном виде), разумеется, не подвергавшихся карандашу цензоров.

Все пьесы, как известно, проходили драматическую цензуру. Но цензурование пьес, предназначенных для народного театра, было более жестким. Зачастую на цензорских экземплярах рассмотренных нами пьес встречаются сразу две записи (позднее их заменили штампами): «К представлению на Императорских театрах одобрить» и «К представлению на народных театрах запретить».

Репертуар «пушкинских пьес» на народном театре был весьма обширен – мы имеем в виду преимущественно инсценировки. Хотя собственно драматические пьесы Пушкина также исполнялись. В сборнике «Народные театры» конца XIX в. в списках «дешевых и народных театральных пьес» были отмечены четыре выпуска издания «Бориса Годунова», три – «Русалки», «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря», два – «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы» и еще: «Все драматические произведения Пушкина вместе»¹. По-видимому, они и исполнялись в столичных и провинциальных балаганах – но, собственно «театральных обзоров» балаганных представлений конца века в прессе немного.

«Повышенного интереса» народного театра к творчеству Пушкина, спровоцированного открытием памятника и юбилеем 1899 г., судя по всему, не наблюдалось. Скорее можно говорить вообще о просветительской тенденции деятелей народного театра конца века в приобщении народа к классике русской литературы.

Режиссер народного театра «Развлечение и польза» А. Я. Алексеев-Яковлев позднее вспоминал:

Репертуар у меня был выработан. Он должен был состоять из приспособлений для сцены отдельных, наиболее для такой цели подходящих произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Некрасова. Выбрал я и несколько русских народных сказок, пригодных для сцены².

¹ Народные театры. М., 1896. С. XVI–XVII.

² Кузнецов Е. М. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. М.; Л., 1948. С. 77.

Очень часто привлекались оперы на пушкинские сюжеты: воспроизводились «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (с купюрами), «Пиковая дама» П. И. Чайковского (с купюрами), «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и др. Любопытно, что на сцене народного театра текст оперы «Евгений Онегин» Чайковского, по нашим сведениям, не был задействован – видимо, в силу «светскости» сюжета и не очень сильной драматической стороны первоисточника.

Авторы-постановщики с удовольствием использовали для своих инсценировок и популярные оперные либретто, вставляя, разумеется в спектакль «номера». Как вспоминал Алексеев-Яковлев, «чаще встречались сюжеты, заимствованные из оперных либретто, нередко с вставными хоровыми и танцевальными номерами из соответствующих оперных партитур»¹.

Так, в народных спектаклях «Руслан и Людмила» «номера» из оперы непременно звучали, что обычно было и обозначено на афише. Например: «Киевский витязь Руслан и княжна Людмила», «большая драматическая русская легенда из поэмы А. С. Пушкина в 7 картинах с хорами, танцами, торжественным шествием, полетами и превращениями. Сочинение Н. Мушинского. Хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова и пр.» (1884)². В этом спектакле, как обычно, пушкинские богатыри (вместе с Добрыней Никитичем!) гуляют на свадьбе («Лучше вместо слов пустых мы будем пить!»). Под раскаты грома, звучащего в этот момент на сцене еще со времен Глушковского–Дидло, Черномор похищает Людмилу. Витязи отправляются на поиски («Спешим коней скорей седлать / Во все концы лететь, скакать; / Злодея след скорей узнать, / Догнать, отнять и наказать!»). Волшебник Финн рассказывает Руслану историю о Черноморе, Голове и мече-кладенце (истории его любви к Наине в этом спектакле нет).

¹ Там же. С. 102.

² Цензурное разрешение от 13 октября 1884 г. ОРРК СПбГТб: 24486. Известно, что это представление давалось на сцене народного театра В. М. Малафеева на Масленной неделе 1885 г. (27 января – 3 февраля). Рецензент «Петербургского листка» отзывался о постановке недоброжелательно: «А между тем поставленная пьеса “Руслан и Людмила” из рук вон плоха. Декорации и костюмы староваты, и исполнение... но о нем лучше промолчать» (Петербургский листок. 1885. № 23, 25 января). Однако о сценарии пьесы отмечено, что он составлен «очень толково».

В замке Наины, обставленном в восточном стиле, танцуют одалиски; вскоре появляются Фарлаф и Ратмир, затем и Руслан. Призрак Финна предупреждает его о коварстве красавиц, Руслан убегает из замка. Он встречается с Головой и убеждает отдать волшебный меч: «Так лучше по чести отдай! Клянусь отомстить за тебя Черномору!» В свою очередь Черномор уговаривает Людмилу и признается ей в любви. Та отвечает: «Нет, не меня! Себя в лице моем злодей ваш только любит!» Следуют, согласно опере, шествие Черномора, лезгинка и арабский танец. «По окончании балета крылатый змей пролетает по сцене, ударяется о землю и превращается в Наину», которая предупреждает о появлении Руслана, а Людмилу усыпляет. Далее постановщики повторяют поэму, и балет, и оперу: сцена битвы, сцена «на берегу морском», где Руслан встречается с рыбаком-Ратмиром, сцена убийства спящего Руслана и т. д. В финале под названием «Доброму делу добрый конец» все благополучно разрешается: зрителей и героев веселит шут, а заключительный хор исполняет плясовую «Ах кумушка, ты голубушка, ты свари-ка судачка».

В другой «драматической феерии» в 5 действиях, 8 картинах «Руслан и Людмила, или Волшебник Черномор», «переделаной из поэмы А. С. Пушкина Н. Дингельштетом»¹, написанной прозой, вставлены многие пушкинские стихи. Сюжет поэмы Пушкина и оперы Глинки в общем сохранен. Пьеса начинается с выхода Пролога, который читает «У Лукоморья дуб зеленый...» На пиру, где каждый высказывает (а parte) свое мнение о женитьбе Руслана, киевский князь увещевает Руслана: «В твоей теперешней любви я не сомневаюсь, но боюсь, что потом ты охладеешь к ней. Ведь все мы таковы. Сначала обожаем милую, и все ее желания для нас закон, а потом, когда протекут медовые месяцы, когда первый пыл страсти поостынет — мы уже ищем развлечений на стороне. Измены ей не вынести: она убьет Людмилу». Фарлаф, норманнский витязь, похвывается: «Да, в красоте со мной никто не поспорит... У меня на родине все женщины с ума сходили от моих рыжих кудрей, солидной фигуры и красивого носа. Три девушки утопились и пять повесились от любви ко мне». Следует развитие пушкинского сюжета. В волшебном замке оперная Горислава

¹ Цензурное разрешение от 1 июня 1897 г. ОРиРК СПбГТб: 40589. Изд.: Литогр. изд. моск. театр. библиот. С. Ф. Разсохина. М., 1898.

заменена Фатимой. Следует ряд комических сцен: Рогдай гоняется за Фарлафом, принимая его за Руслана; русалки по велению Наины ухаживают за Фарлафом («Ах, он не то, что наши россы. / У, рыжий, толстый, красноносый! / Пожалуй, лопнет, как пить дать! / Противно нам и щекотать»), и т. д.

Диалоги уснащены балаганной лексикой, например: «Ну что, смирилася, красотка? Поела? Голод ведь не тетка!» Сюжетные коллизии поэмы повторены, прибавлен эпизод заезда Руслана с побежденным Черномором («Ты много погубил людей, / Так будь потехой для детей!»). В финале Руслан прощает Фарлафа («Фарлаф, теперь тебя прощаю, / Но вырви с корнем подлость, лесь...»). Черномор заявляет: «Теперь я больше не колдую! / Пойдет уж музыка не та, / И если я кого надую, / То виновата роль шута». Действие заканчивается апофеозом «Торжество витязей над чародеями и ведьмами».

Особенный интерес представляет «волшебная сказка в 4 действиях, 6 картинах» «Руслан и Людмила» (1896)¹. Это народное представление, в котором использованы коллизии литературного произведения и либретто популярной оперы, — один из типичных примеров того, как в народном спектакле срачиваются литературный и театральный тексты (подобно тому, как на одной сцене уживаются фольклорные и литературные герои). Пьеса написана «народным» стихом, частично прозой. Кроме основных героев, в ней действовали еще богатыри: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, а также Змей Горыныч и Баба Яга (она выполняла функции Наины). На пиру появляется колесница Черномора с арапами; он восклицает: «Простись навсегда со своей Людмилой. Не видать вам ее вовеки. Уношу я ее за тридевять земель в тридесятое царство, и никому не вырвать ее у меня» и т. д. Тут же, на пиру, появляется Финн («Финн — волшебник я, / Добрый, ласковый, / С ним борьбу веду / Я давнишнюю...»). Владимир отправляет богатырей на поиски Людмилы.

У волшебной пещеры, к которой приходят все богатыри (в их числе и Рогдай), появляется Баба Яга; она вызывает чертей и кикимор. Все убегают, кроме Рогдая. Вскоре приезжает Руслан и изгоняет чертей.

¹ Цензурное разрешение для представления на народных театрах от 24 января 1896 г. ОРиРК СПбГТб: 431.05.

Баба Яга дает ему живую и мертвую воду и посредством волшебства показывает Людмилу. Вслед за Бабой Ягой появляется Змей Горыныч, — в битве с ним Руслану помогает Финн. Затем следует зрелищная сцена битвы с Головой. Когда Руслан овладевает волшебным мечом и уезжает, за хвост его лошади прицепляется Рогдай. Путешествие Руслана представлено движущейся панорамой (леса, горы и т. п.). Далее следует сцена в замке Черномора — один к одному с оперой. Во время битвы с Черномором Рогдай похищает Людмилу, Руслан с помощью живой и мертвой воды оживляет ее. В счастливом финале вниманию зрителя предлагаются пляски шутов и скоморохов.

В «драме для народных театров в 5 действиях, 7 картинах (с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами)» А. А. Черепанова¹ (1897) действуют те же персонажи, что и в опере Глинки. Это очень обстоятельный пересказ оперы в прозе, иногда перемежающийся длинными монологами в стихах (т. е. собственно оперными номерами, но иногда без музыки). На пиру у Светозара перед похищением Людмилы Баян исполняет песнь «За счастьем вслед стремится горе», чем вызывает неудовольствие пирующих... Далее путешествующий Руслан встречается с Финном, который рассказывает (опять же в прозе) свою любовную историю с Наиной. В следующем действии Ратмир в волшебном замке встречается с Гориславой («брошенной жертвой любви»), появляется Финн, который развеивает чары и отдает Гориславу Ратмиру. Замок проваливается. Все остальное действие следует за либретто оперы. В финале хор исполняет: «Слава, великий Перун!»

Как мы видим, народный театр, представляя «Руслана и Людмилу» использует в равной степени и литературный, и театральный текст, взяв из них наиболее эффектные, зрелищные сцены. То, что, возможно, не сценично или затянато у Глинки (по мнению современных ему критиков) с лихвой восполняется зрелищностью картин пушкинской поэмы. Никто — ни постановщики, ни зрители — уже не сравнивают литературный и театральный тексты. Это уже некий «сверхтекст» «Руслана и Людмилы», который, попадая в поле народной культуры, органично приобретает фольклорные черты: язык, жест, введение типовых персонажей (русские богатыри, Баба Яга, шуты, скоморохи

¹ ОРиРК СПбГТб: 32895.

и т. п.). И еще раз отметим: в этих постановках непременно заявлено имя Пушкина — и мы имеем право говорить именно о «пушкинском» театральном тексте: так он заявлен, так он и воспринимается.

О жанре комедии (водевиля) на народном театре см. предыдущую главу.

И невозможно не сказать несколько слов о «сказках Пушкина». Особой популярностью пользовалась «Сказка о рыбаке и рыбке». Так, на пушкинском празднике 29 мая 1899 г. в Таврическом саду в Петербурге давалась некая феерия «Золотая рыбка» в 10 картинах с монологами, музыкой, пением и танцами (какого именно автора — не известно), которая «привела публику в восторг. И действительно, она удалась как нельзя лучше. Пушкинское произведение очень удачно переделано для сцены. Музыка талантливо составлена из произведений разных русских авторов: тут встречается и Чайковский, и даже очень милый народный дуэт Даргомыжского “В селе малом Ванька жил”». Нельзя не отметить натуральную и характерную игру г-на Шумина (старик-рыбак) и г-жи Романовской (старухи, его жены). Декорации, костюмы просто роскошны, в них много вкуса. В спектакле заметно руководство, проникнутое пониманием дела и любовью к нему»¹.

«Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде», «сочинение А. Пушкина, переделанное в большую феерию А. Яковлевым-Алексеевым»² ставилась в театре «Развлечение и польза» на Масленой неделе 1887 г. «Пьеса весела и доставляет удовольствие публике. Декорации и костюмы в 3-й сцене, где фигурирует целый синдикат дьяволов, леших, скорпионов и прочих созданий “не от мира сего”, — восхитительны; “русские сказки в лицах” в той же сцене действительно по блеску напоминают какое-то “сказочное царство”», — отзывалась «Петербургская газета»³.

Два пушкинских сюжета — «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» — пользовались особым успехом в народном театре в конце века в силу того, что кавказский и мусульманский вопросы всегда оставались «большими» вопросами в России. Эти пьесы-инсценировки были призваны воспитывать и поддерживать у

¹ Россия. 1899. № 34, 31 мая.

² Цензурные разрешения от 5 ноября 1886 г., от 15 апреля 1888 г. ОРРК СПбГТБ: 48306.

³ На Царицыном лугу // Петербургская газета. 1887. № 39, 9 февраля.

народа патриотические чувства. В предисловии к изданному тексту сценария пьесы в 3 действиях, 4 картинах «Кавказский пленник» для детского театра (1898) написано:

...сюжет для этой пьесы взят из жизни диких и воинственных жителей Кавказа — черкесов, теперь уже покоренных русскими, а в то время, к которому относится это событие, враждовавших с русскими и делавших им немало вреда. Каждое произведение знаменитого писателя имеет еще то достоинство, что оно, представляя интерес изображенного события, развивает в ребенке воображение своим нравственным складом, благотворно влияет на душу ребенка и, будучи написана самым правильным, изящным языком, развивает у ребенка вкус, сообразительность и дар слова¹.

«По-моему, ежели что нужно народному театру, — писал один из первых его историков И. Л. Щеглов, — скорее всего первобытно-простая обстановка мюнхенского театра <...>, как нельзя более пригодная для наших народных театров для представления вообще всех обстановочных пьес <...>, начиная хотя бы с многокартинной хроники А. С. Пушкина “Борис Годунов”. <...> Русский народ менее чем какой-либо, требователен насчет обстановки...»²

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО XIX в. И ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА

В инновационных процессах в русской культуре XIX в. произведения Пушкина играли самую активную роль: они становились объектом экспериментов и в то же время исполняли роль своеобразной лакмусовой бумажки, которой эти эксперименты проверялись.

История музыкального осмысления пушкинской драматургии шла двумя путями, совпадающими с главными этапами развития русской оперы. Одно из составляющих оперы — слово или мелодия — доминировало в двух музыкальных направлениях XIX в.: драматические произведения Пушкина были апробированы и в

¹ Кавказский пленник. М., 1898.

² Народный театр в очерках и картинках. СПб., 1901.

«мелодической опере» (где приоритет отдавался мелодии), и в «речитативной опере» (где музыка подчинялась слову).

Полное (или почти полное) сохранение пушкинского текста легло в основу речитативной (или мелодекламационной) оперы: «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» Ц. А. Кюи. Любопытно, что в этих случаях именно пушкинский текст и имя Пушкина оказались камнем преткновения в разгоравшихся музыковедческих спорах. В истории русской оперы процесс создания речитативной оперы обычно определяется как новаторский, экспериментальный, приведший в результате, в конце века, к синтезу речитативной и «большой» оперы, хотя этот процесс слияния так и не разрешил тогда споров между «мелодистами» и «мелодраматиками». Принцип «бережного отношения» к пушкинскому слову оказался (к счастью или к несчастью) непродуктивным в рецептивном плане. Нам он интересен как более простой способ трансляции литературного текста в театральное (музыкальное) пространство.

Как отмечали историки русской музыки, речитативные оперы не пользовались благосклонностью зрителей (так же, как и немногочисленные сценические интерпретации, близкие литературному тексту пушкинской драматургии). И все-таки большинство пьес Пушкина в XIX в. были положены в основу именно речитативных опер (и в настоящее время малорепертуарных, но все-таки периодически (время от времени) появляющихся в оперном репертуаре — во всяком случае, на русской сцене).

К 1838 г. относится создание музыки к драме в 1 действии «Русалка» А. А. Алябьева. Первой по времени создания (1848–1855) оперой на драматический текст Пушкина стала «Русалка» А. С. Даргомыжского (либретто композитора)¹. Как писал позднее

¹ В 1866 г. появился фельетон-пародия на либретто «Русалки», в котором пародировались некоторые «ляпы» либретто, например, фраза «иль он зверь, иль сердце у него косматое». В пародии героиня поет: «Этот князь — лютый зверь, / У него даже сердце косматое. / Косматое сердце в груди жениха». Впрочем, пародист, кажется, случайно приписал либреттисту не совсем удачное выражение Пушкина: «Иль он зверь? Или сердце у него / Косматое?». В финале пародии русалки, увлекая композитора под воду, поют: «Любо темной ночью лета, / Заплетясь рука с рукой, / Даргомыжского либретто / Петь над сонною рекой». А композитор «негодует»: «Живут все русалки в воде, / Так кто ж оскорбит тем артиста, / Воскликнув в безумной вражде, / Что опера вся водяниста?» (Минаев Д. Д. Русалка, или Косматое сердце // Будильник.

Д. И. Лобанов, текст пушкинской «Русалки» «скорее может быть музыкальной, но не словесной драмой: многие сцены и даже монологи как будто написаны для музыки; этим и воспользовался г-н Даргомыжский для своей оперы»¹. Существует ничем не подтвержденное предположение, что Пушкин писал либретто для оперы А. П. Есаулова². Автор фундаментального труда по истории русской оперы XIX в. В. Е. Чешихин считал пушкинскую «Русалку» прекрасным либретто и самого поэта неоднократно называл «либреттистом»: «А ведь Пушкин сумел бы написать образцовое либретто: доказательство — “Русалка”, которую многие критики считают за художественное либретто для какого-то оставшегося неизвестным композитора»³. Впрочем, вспомним энергичное замечание самого Пушкина (достаточно часто приводимое) – Пушкина молодого, *еще увлеченного театром*: 4 ноября 1823 г. писал из Одессы П. А. Вяземскому: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился»⁴. Разумеется, это выражение из шуточного письма к другу не следует рассматривать как концептуальное высказывание.

Пушкинский текст в либретто «Русалки» был незначительно дополнен композитором. В 1857 г. Даргомыжский отмечал: «Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновенья. Рутинный взгляд их ищет лстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу

1866. № 6, 21 января). Отметим еще раз, что дефинитивный текст в либретто этой оперы был расширен весьма незначительно — и то только в финале.

¹ Лобанов Д. Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина? Письмо к редактору // Русская сцена. 1865. № 9, 4 ноября.

² Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина // Пушкин. Соч. / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1. С. 357–358. Об этом пишет и И. И. Лапшин, ссылаясь на С. К. Булича: «Ввиду того, что Есаулов оказался неспособным к серьезному творческому труду, Пушкин переделал наброски либретто в драму, не предназначавшуюся для музыкальной интерпретации» (Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923. С. 183).

³ Чешихин В. История русской оперы. СПб., 1905. С. 139.

⁴ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 73.

правды»¹. Думается, здесь уместно привести обширное замечание В. Е. Чешихина о «Русалке»:

Либретто «Русалки» в главной его основе принадлежит Пушкину — обстоятельство чрезвычайно важное с точки зрения единства музыки и текста. Существует предположение, что Пушкин писал именно либретто, создавая свою драматическую пьесу «Русалка»; неизвестно лишь имя композитора, вдохновившего поэта; возможно, что и знакомство с «Лестою, днепровскою русалкою» послужило побуждением к выбору Пушкиным именно этого сюжета. Несомненно, во всяком случае, что «Русалка» представляет богатый материал для оперы и с внешней, и с внутренней стороны. Внешняя сторона сюжета весьма благодарна для оперной сцены: тут и деревенская идиллия, и княжеский терем с свадебным пиром, и разрушенная мельница среди безотрадного осеннего пейзажа, и вся роскошь подводного царства русалок; какие богатые контрасты, какое раздолье для костюмеров и декораторов! Внутреннее достоинство сюжета вполне соответствует этой внешней эффектности: главные персонажи обрисованы краткими, но сильными словами; все это люди сильных страстей, составляющих естественное содержание музыки без примеси рассудочности; любовь, ревность, сердечное страдание, безумие, мщение — какое богатое поле для композитора и для певцов! И какое счастье для Даргомыжского в том, что *либретто почти готово у Пушкина, так что сделать необходимые для музыки дополнения может сделать он сам, композитор! Говорю «счастье», потому что Даргомыжский — не Глинка, создававший прежде всего музыку и заставлявший своих либреттистов подгонять под нее текст*; для Даргомыжского нужна не музыкальная красота, а драматическая реальность; ему нужна опора слова, а тут как раз можно опереться на пушкинское слово, звонкое как металл, твердое и блестящее как алмаз!²

Вторая опера А. С. Даргомыжского на пушкинский драматический текст — «Каменный гость» (1868–1869; либретто композитора)³. «Парадоксальность “Каменного гостя” Даргомыжского, — замечает Е. А. Ручьевская, — заключается в самом замысле создания оперы на текст драматического произведения, а не на текст либретто, в котором

¹ Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 декабря 1857 г. Цит. по: А. С. Даргомыжский: Автобиография — письма — воспоминания современников. Пг., 1921. С. 55.

² Чешихин В. История русской оперы. С. 158–159. Курсив наш.

³ Премьера состоялась 16 февраля 1872 г. в Мариинском театре; дирижер Э. Ф. Направник). Издан клавир: СПб., Бессель, 1906.

были бы предусмотрены типовые композиционные элементы оперы»¹. Сам же композитор признавался: «Пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова»² (вспомним, что в «Русалке» композитору пришлось дополнить дефинитивный текст). Действительно, музыка «Каменного гостя» была написана на сохраненный пушкинский текст (были заменены или переставлены несколько слов, изменены две-три фразы). Один из поклонников мелодекламационной оперы Ц. А. Кюи был вообще убежден, что текст «Каменного гостя» Пушкина близко подходил к идеалу оперного либретто³. Здесь еще раз акцентируем внимание на том, что для приверженцев «речитатива» Пушкина в качестве либреттиста был едва ли не идеалом. Его несценические (по устоявшемуся мнению театральной критики XIX в.) драматические произведения переносились «один к одному» на оперную сцену. «Речитативисты» создавали театральную репутацию Пушкина в его, так сказать, оперной ипостаси — репутацию либреттиста, что нашло отражение и в труде В. Е. Чешихина. Историк русской оперы в начале XX в. замечал: «Неуспех “Каменного гостя” нельзя приписывать недостаткам *пушкинского либретто*, одновременно и сценического и литературного; ошибка — в выборе той, а не иной манеры письма...»⁴

С «Каменного гостя» Даргомыжского, как считают музыковеды, берет начало камерно-психологическая речитативная опера. Споры критиков вокруг этого типа оперы носили принципиальный характер: «они касались не только и даже, может быть, не столько достоинств и недостатков самого произведения, сколько общих вопросов оперной эстетики, драматургических принципов и средств музыкальной обрисовки образов и ситуаций»⁵. Впрочем, спустя много лет и поклонники речитативной оперы, и сами композиторы изменили свои взгляды. Например, даже Н. А. Римский-Корсаков уже после

¹ Ручьевская Е. А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. СПб., 1998. С. 124.

² Из письма к Л. И. Кармалиной от 9 апреля 1868 г.; цит. по: А. С. Даргомыжский: Автобиография — письма — воспоминания современников. С. 124.

³ Кюи Ц. Музыкальные заметки // Санкт-петербургские ведомости. 1868. № 85, 28 марта.

⁴ Чешихин В. История русской оперы. С. 221. Курсив наш.

⁵ История русской музыки: В 10 т. М., 1983–1997. Т. 7. С. 40.

написания своего речитативного «Моцарта и Сальери», восклицал: «Довольно “Каменного гостя”! Надо и музыки!»¹

Весьма интересным представляется сопоставительный анализ пушкинского текста с оперным либретто и разбор театрального текста «Каменного гостя» в книге «Пушкин в русской опере»². Данный театральный текст его исследовательница Е. А. Ручьевская понимает как интонацию, мелодику стиха, ритмический и звуко-высотный абрис³. При объединении слова и музыки вербальный текст достигает нового знакового уровня.

Текст, попавший в лоно музыки, представляет собой закрытый, оформленный вариант звуко-высотной и ритмической сторон. А ведь именно ритм и интонация в написанном стихе открыты для варьирования. Следовательно, стих как бы «останавливается», более или менее жестко фиксируется⁴.

Таким образом, пушкинский текст в какой-то степени теряет свою *речевую* многозначность. В то же время, по мнению Ручьевской, «стих, попадая в мелодию, теряет большую часть своих авторских прав, приобретая взамен нечто новое уже как элемент новой структуры музыка – стих»⁵. Исследовательница приходит к выводу, что даже неизменный пушкинский текст, попадая в музыку, преобразуется в иную – новую – художественную структуру, т. е. в «музыкально-поэтический текст». Одно частное наблюдение исследовательницы наглядно иллюстрирует разницу между литературным и «музыкально-поэтическим текстом»:

Пушкин существует и вне ассоциаций с музыкой, но, читая, произнося «Я помню чудное мгновенье», разве не вспоминаем тут же

¹ Цит. по: *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. 4. С. 127.

² *Сухова Л. В.* Материалы к истории создания оперы Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. СПб., 1998.

³ *Ручьевская Е. А.* Поэтическое слово Пушкина... С. 24.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Там же. С. 19.

Глинку? (С этим неповторимым по тонкости и красоте штрихом «мимолётное виденье» — так западает в душу, навсегда.)¹

(Впрочем, отметим, что здесь как раз превалирует не речитатив, как у Даргомыжского, а мелодия — у Глинки, первого русского «мелодиста».) По мнению Ручьевской, «изменения в вербальном ряде оперы существенны. Это интонационные различия, материализованные в опере, в первую очередь, в звуко-высотном и синтаксическом плане»².

В либретто речитативных опер «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова³ и «Пир во время чумы» Ц. А. Кюи⁴ пушкинский текст также сохранен практически без изменений. Эти две оперы безусловно воспринимаются скорее не как театральный текст, но как литературный, проиллюстрированный музыкой. «Это интонации хорошего ученика, верно соблюдающего запятые, читающего во время класса сцены Пушкина с расстановкой, но без чувства, даже без особого толка»⁵, — отмечал В. Е. Чешихин. Думается, именно иллюстративным характером музыки и была predetermined сценическая непопулярность этих опер.

Исследуя речитативные оперы, либретто которых написаны на драматические тексты Пушкина, мы не можем полностью согласиться с мнением А. А. Гозенпуда: «Русская опера не создавала иллюстраций к произведениям поэта, она свободно их переосмысляла»⁶. Приведенный выше материал противоречит этому утверждению. Скорее всего, слова исследователя о переосмыслении Пушкина можно отнести к операм, в либретто которых материнский текст был задействован лишь косвенно. Так в XIX в. использовался только текст «Бориса Годунова».

¹ Там же.

² Там же. С. 24.

³ Премьера оперы в 1 действии, 2 картинах (1897) по либретто композитора состоялась 25 ноября 1898 г. в театре Г. С. Солодовникова в Москве (дирижер И. А. Труффи).

⁴ Премьера оперы в 1 действии («драматические сцены») (1895–1897) по либретто композитора состоялась 11 ноября 1901 г. в Новом театре в Москве (дирижер Ю. И. Авранек).

⁵ Чешихин В. История русской оперы. С. 431.

⁶ Гозенпуд А. А. Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 201.

М. П. Мусоргский, адаптируя «Бориса Годунова» (1869) пошел по второму пути развития русской оперы¹. Разумеется, это непременно привело к значительному «искажению» пушкинского текста (чего старательно избегали «речитативники»). Пушкинский текст (текст *драматического* произведения) в данном случае столь же мало соотносился с театральным текстом (текстом оперы), как и недраматический текст с интерпретирующим его театральным текстом — т. е. для «мелодистов» оказывалось не важным, не принципиальным, какое по жанру произведение было положено в основу оперного либретто.

Все рецензенты отмечали безусловный успех оперы у публики. «В настоящую минуту идет об ней ожесточенная полемика в газетах; успех оперы был необыкновенный, композитора усердно вызывали много раз в каждом из четырех представлений»², — писал Н. Н. Страхов. Но большинство рецензентов объявили оперу произведением несовершенным и не выдерживающим строгой критики, поскольку... из двадцати четырех сцен пушкинского произведения был использован материал только четырнадцати, да и то частично. Так, например, Ц. А. Кюи, весьма пристрастный критик, писал:

В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных. Вы смотрите каждую сцену с интересом, но каждая из них составляет отдельное целое, без связи с предыдущим и с последующим, так что вас вовсе не занимает, что будет дальше. Жаль только, что г-н Мусоргский не придерживался строже Пушкина: омелодраматизировал Бориса с его чураньем, ввел новое

¹ Подробно о сценической истории «Годунова» см.: *Загорский М.* Пушкин и театр. М.: Л., 1940. С. 284–289.

² *Страхов Н.* «Борис Годунов на сцене»: Письмо к редактору (Ф. М. Достоевскому) // Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 80. Помещенные в «Гражданине» (1874) статьи Страхова об опере были, пожалуй, самыми резкими. Ср., например: «Я употребил одно грубое слово: невежество, безграмотность, но, уверяю, это слово точное. Автор переделал пушкинскую драму; он изменил сцены и речи, переделал стихи и прибавил много своих. И тут обнаружилось, что он не имеет понятия не только о драматизме, не только о том, что такое хорошие стихи, но и о том, что такое стих, что значит стихотворный размер» (Там же. С. 81).

ходульное лицо, иезуита, и многие превосходнейшие стихи Пушкина заменил другими, весьма посредственными, подчас безвкусными. Последнее — просто непростительно¹.

Обратим внимание на то, что претензии музыкального критика почти полностью совпадают с мнениями критиков литературных о «Борисе Годунове» Пушкина. Ожесточенность по отношению к оперному либретто кажется сегодня странной: видимо, истинная причина «неудовольствия» критиков заключалась в том, что в основу было положено драматическое произведение первого национального поэта и текст либретто скрупулезно с ним сравнивали. «Одним из пунктов обвинения против Мусоргского, выдвигавшимся во многих отзывах, — читаем мы в «Истории русской музыки», — было свободное обращение с пушкинским текстом: сокращения и перестановки, введение новых сцен и эпизодов, изменение поэтического размера в отдельных местах и т. п. Это обычное в оперной практике и неизбежное при переводе литературного сюжета на язык другого искусства переосмысление послужило противникам Мусоргского поводом для упреков в неуважении к наследию великого поэта»².

Рассматривая интерпретации пушкинских сюжетов и текстов на музыкальной сцене, мы непременно сталкиваемся с проблемой требований композитора, а в дальнейшем — критиков и зрителей к оперному либретто. «В основе оперного искусства лежит условность — люди поют; нельзя вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, то есть падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят»³, — считал В. Э. Мейерхольд. Как справедливо отметил в свое время А. А. Гозенпуд, «при оценке опер на пушкинские темы должно исходить из соотношения содержания музыкальных произведений с литературным, а не из сопоставления либретто с пушкинским текстом и тех частных или общих изменений,

¹ Санкт-петербургские ведомости. 1874. 6 февраля.

² История русской музыки. Т. 7. С. 43.

³ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 144.

которые внесены композитором в сюжет»¹. Необходимо сравнивать тексты театральный и литературный, а не одну из составляющих театрального текста (т. е. либретто) с литературным текстом. Тем более что вообще оперное либретто только в исключительных (даже единичных) случаях можно назвать полноценным литературным произведением. Либретто — особый специфический жанр драматургии. Само по себе либретто как «художественный текст» обычно не выдерживает литературной критики и может быть профессионально значимо только для композитора, постановщика, дирижера (и в качестве вспомогательного текста для искушенного зрителя, который, слушая музыку, пробегает глазами либретто² или клавиш). Например, Н. А. Римский-Корсаков отмечал, что «оперное либретто должно быть рассматриваемо как в сценическом отношении, так и в отношении стиха не иначе, как в связи с музыкою. Оторванное от музыки, оно есть только вспомогательное средство для ознакомления с содержанием и подробностями оперы, а отнюдь не самостоятельное литературное произведение»³.

Как с горечью отмечал один из музыковедов еще в 1880 г., «для того чтобы писать оперы, требовались либретто; либретто же, как самостоятельное произведение, писались и по сие время пишутся плохо, поэтому композиторам, задумавшим писать оперы, приходилось и приходится обращаться к поэмам или драмам лучших поэтов и перекраивать поэмы в либретто, по возможности оставляя целиком и сцены и стих в том же виде, в каком они изложены в поэмах»⁴. Русские композиторы, судя по их переписке и воспоминаниям современников, в большинстве случаев действительно с трудом подыскивали сюжеты для оперы. Оперный сюжет должен быть не только содержательным по идее, но четким по своей сценической интриге. Хотя на самом деле, как считал, например, Ф. А. Кони, «для составления слов оперы обыкновенно достаточно какого-либо анекдота или предания, к которому приделают вступительные сцены, потом прибавят вставные

¹ Гозентуд А. А. Пушкин и русская оперная классика. С. 202.

² Мы имеем в виду именно либретто, а не «краткое содержание оперы» (синописис), которым снабжается в театре современный зритель.

³ Цит. по: Чешихин В. История русской оперы. С. 428.

⁴ Макаров П. С. Музыка и театр: Отношение А. С. Пушкина к русской опере // Биржевой вестник. 1880. № 34, 7 июня.

сцены»¹. М. П. Мусоргский полагал, что «с большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и “драматической неизбежности”, рельефно передавались в аудиторию, — надобно так устроить, чтобы для аудитории были легко чувствительны все бесхитростные перипетии человеческого насущного дела, и чтобы, вместе с тем, они были художественно интересны»². Заметим, что в большинстве опер «предварительные сюжетные данные» обычно сводились к минимуму; все основные события начинались с поднятием занавеса. «Как показывает опыт русской оперной классики, — пишет исследователь драматургии русской оперы Б. М. Ярустовский, — при переработке литературного оригинала в оперный сценарий авторы прежде всего стремились сократить те сцены и образы, которые не играют решающей роли в развитии нового замысла, в основной линии сквозного действия. Это стремление к большой концентрации драматических средств характеризует и те немногие произведения оперной классики, которые основывались на оригинальных сюжетах»³. Традиционно оперное либретто дополнялось новыми по отношению к литературному первоисточнику сценами, усиливающими основную драматическую линию (вспомним, например, знаменитую «Сцену на Зимней канавке» в «Пиковой даме» Чайковского). Наряду с этим вводились и промежуточные эпизоды, и сцены, которые временно прерывали действие и оттягивали сцену конфликта («задержка события»), создавая яркий драматический контраст (обычно для этого использовались хоровые и танцевальные сцены). Отметим и чисто техническую деталь — солистам нужна была передышка. Основные узлы сквозного и контрсквозного действия группировались вокруг ключевых моментов: экспозиции, завязки, развития конфликта, кульминации, развязки.

Безусловно, что опере, в отличие от драмы, принадлежит бóльшая условность развития сюжетной интриги, цепь внешних событий в ней всегда значительно скупер и ограниченнее, — поскольку в опере за счет музыки значительно расширяется эмоциональная сфера воздействия. В оценке оперного либретто следует учитывать сравнительную

¹ Репертуар русского и Пантеон всех иностранных театров. 1842. № 24. С. 19.

² Мусоргский М. П. Письма к Голенищеву-Кутузову. М., 1939. С. 69.

³ Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики: Работа русских композиторов-классиков над оперой. М., 1952. С. 115.

ограниченность лексикона оперной драматургии: далеко не все слова бытовой речи могут быть эффективно использованы в музыкальном театре. Хрестоматийным примером удачного вкрапления пушкинского прозаического текста в текст оперы как раз и служит либретто «Пиковой дамы», написанное М. И. Чайковским. По замечанию В. Е. Чешихина, «это единственный пример своего рода в либреттистике: обыкновенно переделыватели искажают и сокращают оригинал, а М. Чайковский сумел приукрасить и развить оригинал — да не какой-либо, а пушкинский! — в пьесу в 7 картинах, полную драматического и сценического разнообразия. Либретто “Пиковой дамы” своего рода — шедевр!»¹

При рассмотрении либретто следует учитывать, что «в пении слова произносятся значительно медленнее, чем в разговоре. Оперный текст, следовательно, должен быть короче текста разговорной драмы. Затем надо иметь в виду, что в опере текст строится иначе, чем в драме. Обычно он отмечает лишь ведущие моменты действия, оставляя в тени подробности и строго мотивированные переходы, присущие драме. Реализм в опере имеет несколько условный характер»². Этот «условный характер» оперы далеко не всегда принимали во внимание даже те музыкальные критики, которые являлись композиторами. Многими исследователями отмечалось различие драматургии русской и западноевропейской оперы в XIX в. Западноевропейская опера, по несколько патристичному замечанию Е. С. Берлянд-Черной (1950), «словно замкнулась в однажды найденных ею рамках; круг ее сценических приемов почти не обновлялся. Содержание популярных опер XIX века, если сравнить его с текстом соответствующих драматических пьес, кажется таким убогим: даже пьесы Шекспира, Гёте и Шиллера в “типовой” обработке для оперной сцены утрачивали силу, богатство и остроту мысли. И ни лирическое обаяние, ни драматизм музыки “Фауста” и “Ромео и Джульетты” Гуно, “Вертера” Массне, “Луизы” Верди не в состоянии были поднять оперное произведение до уровня его литературного прообраза»³. В. Е. Вишневский отмечал, что в начале XIX в. в России не было профессиональных либреттистов и приводил высказывание

¹ Чешихин В. История русской оперы. С. 396.

² Грачев П. Пушкин и русская опера // Пушкин и искусство. М.; Л., 1937. С. 28.

³ Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 7.

французского композитора Альфреда Брюно о том, что русские заимствуют сюжеты у истинных поэтов, что в России всегда стремятся соединить литературу и музыку¹. Пушкин для сочинителей опер был самым востребованным среди русских писателей: на его произведения в XIX в. написано 16 опер.

Выбор имени автора литературного текста для либретто являлся à priori залогом, гарантом будущего зрительского внимания к музыкальному произведению. И этим пользовались в первую очередь композиторы «второго» или «третьего ряда». «Композиторы, не обладающие значительным драматическим дарованием, но мечтающие об успехах на сцене, весьма соблазнительных, наиболее шумных и часто наиболее выгодных, — отмечал В. Д. Корганов, — прибегают обыкновенно к либретто, составленному по небольшому, но эффектному популярному произведению». И всё же нельзя не согласиться с мнением того же исследователя:

Как ни поэтично произведение Пушкина, как ни увлекательно оно, тем не менее, обращенное в музыкальную драму, не может сохранить всех своих прелестей, так как ни одно проявление основной идеи поэмы не может быть иллюстрировано звуками; проявления эти связаны с настроениями, так сказать, отрицательными и становятся понятны только путем рассуждений².

Как мы видим, либретто оперы — особый жанр драматургии, который в России никто, за исключением, кажется, Б. М. Ярустовского, не подвергал литературоведческому исследованию. Критики, как уже неоднократно отмечалось выше, обычно выносили оценку: «плохое» или (реже) «хорошее» либретто — и этим ограничивались. Но рассматривать даже «хорошее» либретто как литературное произведение (драму) далеко не всегда корректно: «плохие» стихи, положенные на музыку, производят другое впечатление (тому пример: *brindisi* Германа «Что наша жизнь — игра» братьев Чайковских). Оперный драматург (либреттист) строит свое произведение (кстати, всегда осознаваемое им как подчиненное по отношению к опере в

¹ Вишнеvский В. Пушкин в опере // Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 29. Л., 1940. С. 40–41.

² Корганов В. А. С. Пушкин в музыке. Тифлис, 1899. С. 16, 17.

целом) в соответствии со сценическими условиями этого искусства и учитывая жанр (большая опера, комическая опера и проч.).

Разумеется, знакомые всем пушкинские тексты, адаптированные для музыкальной сцены, поначалу вызывают у критиков и публики негодование — мы имеем дело с любимым текстом и не узнаем его, тут же сравниваем с первоисточником. И зачастую на первом этапе бытования театрального текста его неприятие связано не с «неудачей» интерпретаторов (либреттиста, композитора, режиссера, театрального коллектива), а с инерцией читательского сознания, сопротивляющегося аудиовизуальной трактовке знакомых вербальных образов. Когда эта инерция нивелируется, театральный текст входит в культурный обиход, становится привычным, перестает быть предметом споров и вообще каких-либо обсуждений — и воспринимается как закономерность.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА РУССКОЙ СЦЕНЕ В XIX в.

Роман в стихах Пушкина, выходивший в свет отдельными главами, и только в 1833 г. изданный целиком, пользовался огромным успехом у публики и вызвал самые противоречивые суждения критиков. Впрочем, многие современники относились к роману как к «собранию пестрых глав», не претендующему на какую-либо целостность сюжета. «О нем хотели рассуждать как о произведении полном, а поэт и не думал о полноте, — писал в 1833 г. «Московский телеграф». — Он хотел только иметь рамку, в которую можно было бы вставлять ему свои суждения, свои картины, свои сердечные эпиграммы и дружеские мадригалы»¹. «Галатее», например, отмечала, что ««Евгений Онегин» как роман имеет недостатки в отношении к содержанию, завязке, развязке, характерам и движению»².

Казалось бы, одно из самых популярных у читателей произведений должно было быть вскоре преобразовано в театральный текст. Однако это случилось не скоро, и первому сценическому «Онегину» предшествовал не прошедший цензуру фарс «Еще Онегин и Татьяна,

¹ Московский телеграф. 1833. Ч. 50. № 6.

² Галатее. 1839. Ч. 3. № 23.

или Дочь уездного чиновника» («провинциальные сцены в 1 действии с куплетами») В. Мартынова (1843)¹, являвшийся пародией, скорее, на «романтические идеалы» уездной публики, а не на пушкинский роман в стихах.

В этой пьесе Матрена, «перезрелая девица» 25 лет, вообразив себя Татьяной, ночью вспоминает Пушкина: «А то все похоже, ну вот, точь-в-точь! Ах! Нет! Главного-то нет! <...> Ведь Татьяна думала об Онегине, а мне о ком же думать? <Перебирает знакомых мужчин.> Нашла! Нашла Евгения! Только не знаю, как его зовут-то?» Она решает написать письмо незнакомцу: «Я люблюсь тобою, Евгений, когда ты каждое утро ровно в 8 часов тихо пробираешься мимо моего окошка в своей гороховой шинели». Обильные цитаты из Пушкина перемежаются водевильными куплетами, например:

А сердце только и твердит:
Скорей мне мужа, мужа, мужа!

Наконец, на следующий день героиня встречается с «Евгением», которого зовут Тихон Псоич (его должен был играть В. И. Живокини). Их встреча («Разве не может быть такой любви, какую описал Пушкин в своем Онегине?» – «Особливо в нашем уезде? Не может решительно!») разочаровывает героиню. Тогда она решает найти другого героя: «Мне нужно Гирея! Смелого, отважного, неустрашимого, решительного, который бы сам начал говорить мне о любви. <...> А я буду Зарема, страстная, ревнивая Зарема! <...> А Гирея сыскать легче, чем Евгения, – мужчины все более похожи на Гиреев!» Действительно, он тут же находится в лице гарнизонного поручика Пуда Стахича. Дело кончается сватовством, хотя Матрена и вздыхает: «Жаль только одного, что у Пушкина совсем не такая развязка, но зато он похож как две капли воды на Гирея!»

Первая попытка адаптировать роман к условиям сцены – «Евгений Онегин», «драматическое представление в 3 действиях, 4 отделениях, в стихах, переделанная из романа А С. Пушкина, с сохранением многих стихов его» кн. Г. В. Кугушева (1846)².

¹ ОРИРК СПбГТБ: 25128. Пьеса не допущена к постановке.

² Пьеса издана: *Кугушев Г. В.* Драматические сочинения. Т. 1. [Б. м., 1898?]. С. 77–118. Премьера состоялась 24 апреля 1846 г. в Александринском театре с музыкой

Пьеса Кугушева написана «онегинской строфой» с многочисленными вкраплениями пушкинского текста, сделанными, надо отметить, весьма умело. Как водится, в инсценировке, авторский текст «Онегина» переделан в диалоги.

В «отделении первом» («Письмо») перед нами чаепитие в доме Лариных. Зарецкий, ближайший друг дома, сплетничает об Онегине («Он дамам к ручке не подходит...»). Чтобы представить псевдопушкинскую речь персонажей, приведем отзыв Зарецкого о Ленском:

Владимир малый добрый, скромный,
Красавец, в полном цвете лет,
Восторженный, при том влюбленный,
Поклонник Канта... и поэт.

В это время Ленский и Онегин в другой комнате играют в шахматы. Когда они выходят, старушка Ларина настойчиво потчует гостей «брусничной водой». Онегин заводит разговор с Татьяной – и находит ее весьма скучной. Гости вскоре уезжают, а Татьяна стоит у окна в своей комнате, вздыхает и затем пишет письмо. Далее следует диалог с няней, взятый полностью из романа.

Во «втором отделении» («Проповедь и дуэль») Онегин рассказывает Ленскому о письме Татьяны. Затем, оставшись один, он разрабатывает следующий коварный план:

Я все как надобно устрою,
Татьяне проповедь скажу
И Ленскому глаза открою,
Он будет благодарен мне.

Появляется Ольга, которой Онегин признается в любви. Ленский же всё это подслушивает. Далее следует проповедь Онегина (под сопровождение песни девушек «Девицы-красавицы») и его дуэль с Ленским.

Третье и четвертое «отделения» («Встреча» и «Отповедь») весьма приближены к пушкинскому тексту. В финале (после слов героини

А. Ф. Львова, в Москве в Большом театре 4 сентября 1846 г. с музыкой А. Н. Верстовского.

«Я буду век ему верна!!!») следует «мимическая сцена»: «Татьяна тихо и спокойно идет к двери. Онегин делает отчаянное усилие следовать за нею, но изнеможенный опускается в кресло. Князь Дольский оказывается у входа. Занавес быстро опускается».

Как мы видим, драматическая интрига в пьесе по сравнению с литературным текстом обострена (насколько это было возможно при бережном отношении к нему): введено «коварство» Онегина по отношению к Ленскому и Ольге.

Эта пьеса – первая и единственная инсценировка «Евгения Онегина» в драматическом театре в XIX в. А. И. Вольф отмечал в «Хронике»:

Переделка, не заключающая в себе ничего драматического, конечно, не имела успеха; но не могу, однако, не вспомнить, как прелестно были прочтены многие сцены В. В. Самойловой (Татьяна) и в особенности знаменитое письмо, и встречу замужней Татьяны с Онегиным¹.

Однако пьеса пользовалась успехом, который недоброжелательные рецензенты приписывали только Пушкину. Театральный обозреватель «Северной пчелы» замечал:

Конечно, каждый из зрителей, и не видав пьесы, мог заранее знать в чем дело, и быть вполне уверенным, что из поэмы, продолжающейся несколько лет, нельзя сделать драмы, разыгрываемой в продолжение двух часов. <...> Но как же не взглянуть на подобную новость, как не послушать стихов нашего великого поэта! Все бросились в этот спектакль, и если не нашли пьесы, то все были довольны поэмою, потому что всякий знал ее наизусть. <...> И как ни слабо вышло все это сценическое творение, но мы все-таки благодарны этому г-ну составителю за удовольствие, доставляемое нам стихами Пушкина. <...> Пьесы тут нет и не могло быть, а есть только отрывки из поэмы Пушкина².

Несколько позднее рецензент «Пчелы» высказался более резко: «Сколь завлекательны восемь глав упомянутого романа <...>, столь же несообразна компиляция, в которой действующие лица с переменою

¹ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 г. СПб., 1877. Ч. 1. С. 118.

² Северная пчела. 1846. № 98, 3 мая.

декораций блуждают по сцене как китайские тени, и не видишь пределов терпению»¹.

Критик «Репертуара и Пантеона» был более благосклонен:

Всякое создание, первоначально назначенное только для избранных сынов эпохи, мало-помалу переходит и должно переходить в достояние толпы, массы, в собственность народа. <...> Мы <...> с радостью встретили эту попытку приблизить к понятиям толпы идеал, смутно тревоживший целую эпоху <...>, в целом остались довольны ее исполнением. <...> Ни в поэме Пушкина, ни в пьесе нет ничего драматического, ибо самый образ Онегина принадлежит к числу тех лиц без личности, которые носят в себе задачу целой эпохи, а не задачу собственного бытия. Онегин поэмы Пушкина есть лицо отвлеченное. Онегин в жизни действительной был бы, вероятно, слиянием Онегина и Ленского, был бы тем, чем был сам поэт. <...> Некоторые места переделки доказывают, что ее автор или не совсем понял основную идею характера Онегина, или – что еще хуже – хотел сузить широкие размеры пушкинского идеала.

Рецензент также выражал недовольство сценой «волокичества Онегина за Ольгой» и монологом Онегина после убийства Ленского: «Наша благодарность была бы полнее, если бы он более скрыл самого себя и вернее, объективнее переделал поэта»².

Помимо переделки Кугушева, в театре периодически ставились и «сцены» из пушкинского романа. Так, известно, что в 1849 г. в бенефис актера А. М. Максимова давали «Евгения и Татьяну», целиком построенном на пушкинском тексте, а в 1859 г. сцены шли в концертном исполнении. Позднее, в 1880–1890 гг., с «письмом Татьяны» выступали М. Г. Савина и В. Ф. Комиссаржевская.

Связь оперы П. И. Чайковского (1879) с драмой Кугушева не вызывала у исследователей сомнений. Так, например, А. Н. Глумов отмечал:

При сравнении плана «инсценировки» Кугушева с драматической схемой оперы Чайковского «Евгений Онегин» возникает предположение, что автор либретто К. С. Шиловский и, вероятно, сам композитор, знали распределение картин первой постановки романа в стихах Пушкина, тем

¹ Северная пчела. 1846. № 208, 17 сентября.

² Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1846. Т. 14. С. 43–45.

более что «обработка» Кугушева исполнялась на провинциальной сцене до девяностых годов. Чайковский, как известно, в процессе работы над либретто будущей оперы ознакомился со многими [?] инсценировками «Евгения Онегина»¹.

Пушкинская фабула в либретто в основном сохранена; некоторые эпизоды оперы идут очень близко к пушкинскому тексту, так же как и в драме Кугушева: это сцена письма Татьяны и финальная сцена – объяснение героев.

Первоначально финал оперы отличался от романа. Татьяна, на мгновение уступив чувству, падала в объятия Онегина. Увидев входящего мужа, она бросалась к нему. Князь делал Онегину знак удалиться. Этот финал сохранился лишь при первом исполнении оперы учениками консерватории. Сюжет впоследствии был приближен автором к Пушкину, видимо, под воздействием критики, а также под влиянием торжеств, связанных с открытием памятника Пушкина в Москве и речи Достоевского, возвеличивавшей решение Татьяны.

О замысле оперы² мы читаем в письме композитора к М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 г.:

Обедая в трактире один, я вспомнил об «Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской (предложившей композитору сюжет «Онегина». – С. Д.) возможной, потом увлекся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шиловскому, и теперь он на всех парах обделывает мой сценариум. Ты не поверишь, до чего я ярюсь на этот сюжет, как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине». Я не заблуждаюсь, я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяет с лихвой эти недостатки³.

¹ Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955. С. 88.

² См. об этом, например: *Рукавишников Н.* Пушкин в библиотеке П. Чайковского // Советская музыка. 1937. № 1. С. 60.

³ Письма цит. по: *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958 («Евгений Онегин»: С. 63–94).

Композитор, судя по переписке, сомневался в «сценичности» оперы и не хотел постановки оперы на большой сцене¹. Он писал к Фон-Мекк 16 декабря 1877 г.:

Где я найду Татьяну, которую воображал Пушкин и которую я пытался иллюстрировать музыкально. Где будет тот артист, который хоть несколько подойдет к идеалу Онегина, этого холодного денди, до мозга костей проникнутого светской бонтонностью. Откуда возьмется Ленский, восемнадцатилетний юноша с густыми кудрями, с порывистыми и оригинальными приемами молодого поэта, а la Шиллер? Как опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее беспостыдными традициями, с ее ветеранами и ветераншами...

Однако в письме от 27 ноября 1880 г. к тому же адресату он замечал:

Для меня очень важно разрешение вопроса: может или не может эта опера сделаться репертуарной, т. е. удержаться на сцене? Так как я писал ее не для сцены, то никогда не предпринимал ничего для ее постановки на казенном театре, решив, однако ж, не препятствовать ее исполнению, если инициативу возьмут на себя лица из театрального мира².

Премьера оперы³ состоялась 17 марта 1879 г. в Малом театре в Москве; в 1880 г. «Онегин» был поставлен на сцене московского Большого театра; 19 октября 1884 г. состоялась петербургская премьера. «С тех пор он вошел в репертуар не только столичных, императорских и частных, но и провинциальных (русских и инородческих), и даже заграничных оперных сцен», — отмечал В. Е. Чешихин⁴.

¹ См. об этом: *Старк Э. А.* Сценическая история опер П. И. Чайковского в быв. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941. С. 17–155; *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л., 1973. С. 152–168.

² *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. 9. С. 320.

³ Клавир изд.: М., Юргенсон, 1878. Партитура изд.: М., Юргенсон, 1880.

⁴ *Чешихин В.* История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб., 1905. С. 319.

Как и ожидалось, публика в первую очередь была недовольна либретто. «Но что за либретто? Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц», – писал И. С. Тургенев Л. Н. Толстому 15 ноября 1879 г. Г. А. Ларош отмечал:

Пушкинский «Онегин» нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру этого баритона, для Ольги – этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается – вот наш Онегин, и всякая драматизация этого сюжета есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грез¹.

С. В. Васильев (Флеров), музыкальный обозреватель «Московских ведомостей», так оценивал реакцию первых слушателей оперы:

Одни восхищались этой оперой от начала и до конца и ожидали чудес от исполнения ее в большой оперной постановке. Другие запомнили по преимуществу куплеты французского учителя Трике и относились равнодушно к остальному. Третьи мало говорили про музыку, но, главным образом, останавливались на либретто: их возмущали перемены, введенные сравнительно с романом Пушкина, который они находили недоступным музыкальной иллюстрации. Таким образом, были намечены три главные течения во впечатлениях зрителей: безусловное восхищение музыкой, безусловное порицание либретто и так называемое *succes d'estime*².

Конечно, Чайковскому «предстояло преодолеть не только сопротивление пушкинского романа, но и инерцию слушателей, каждый из которых был или называл себя почитателем поэта»³.

Впрочем, публика вскоре забыла о недостатках либретто. Литературный и театральные тексты «перемешались» в сознании зрителя-читателя «Онегина», слились воедино, вскоре превратившись в «сверх-текст». Среднестатистический читатель Пушкина и посетитель оперы теперь уверен в том, что Татьяна Ларина стала

¹ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М., 1922. С. 142.

² Московские ведомости. 1881. № 15.

³ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). С. 166.

Греминой еще в романе в стихах, равно как и Лиза бросилась в Зимнюю канавку еще в повести «Пиковая дама».

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА ПУШКИНСКОЙ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

«Пиковая дама» Пушкина, пожалуй, один из самых популярных текстов в истории отечественной драматической и оперной сцены, который претерпевал значительные изменения по сравнению, скажем, даже с «Евгением Онегиным» или «Борисом Годуновым». История трансформации текста «Пиковой дамы» весьма интересна. Этому и посвящена настоящая глава.

«Пиковая дама» на сцене драматических театров. Интерпретации пушкинского текста

Впервые повесть Пушкина для сцены была переделана А. А. Шаховским¹ в театральном сезоне 1836/1837 г. (музыка К. А. Кавоса). Премьера его «романтической комедии с дивертисментом в 3-х сутках» «Хризомания, или Страсть к деньгам»² состоялась 3 сентября 1836 г. Сведений о том, присутствовал ли на спектаклях Пушкин, не осталось. Цензор Е. И. Ольдекоп отметил: «Несмотря на то, что эта пьеса заимствована из прекрасной повести, она столь же уродлива, как и ее заглавие». В дивертисменте танцевали мазурку, кадрили, «комическое па» и Савоярскую пляску. Несмотря на неуспех, пьесе была суждена долгая сценическая жизнь (что обойдено вниманием в литературе о «Пиковой даме»). Позднее, в 1846 г., в Москве ее поставил в свой бенефис популярнейший комик В. И. Живокини — и спектакль возродился. В сезон 1870/1871 г. пьеса шла в Саратовском театре, а летом 1873 г. — в Частном Общедоступном театре в Москве. Молодой А. П. Ленский исполнял роль Томского.

¹ См. об этом: *Столянский П.* Одна из переделок произведений Пушкина для сцены // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 11–15.

² Цензурное разрешение № 186 от 15 августа 1836 г. ОРРК СПбГТБ: 1.9.4.37 и 33580.

За границей первый перевод повести на французский язык был сделан Полем Жюльвенкуром в 1843 г. Перевод, выполненный Проспером Мериме, был опубликован в «Revue de deux mondes» от 15 июля 1849 г.¹ По либретто Эжена Скриба Франсуа Галеви была написана комическая опера «La Dame de Pique». Премьера состоялась в Париже 28 декабря 1850 г. в театре «Комическая опера». Скорее всего, Скриб воспользовался устным рассказом Мериме². Место действия первых двух актов оперы — Полоцк. По легенде члены семьи князей Полоцких посвящены в тайну трех карт. Эту тайну хочет узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он прикидывается влюбленным в последнюю из рода Полоцких — горбатую и хромоногую княжну. Но ее сердце отдано другому — унтер-офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и в результате вспыхнувшей между ними ссоры отправляет на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которого тайна не действительна. Цицианов подслушивает разговор, но тайна кольца остается ему неизвестной... В третьем акте действие разворачивается в Карлсбаде. Коварный полковник заманивает Нелидова в игорный дом и ставит на карту всю сумму долга. Впрочем, его третья карта — пиковая дама — оказывается бита. Нелидов соединяется со своей возлюбленной, которая оказывается еще и красавицей, поскольку ее горб и хромота были бутафорией, к которой она прибегала, спасаясь от домогательств Петра III... Конечно, трудно узнать в этой переделке повесть Пушкина. Позднее по либретто Скриба была написана оперетта Ф. Зуппе (в первой редакции в постановке в Вене в 1862 г. она называлась «Die Kartenaufschlägerin»).

В 1877 г. Д. И. Лобанов написал на сюжет пушкинской повести пьесу «Картежник»³. Это была заурядная мелодрама, где в пушкинский

¹ См. об этом: *Боброва Е. И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 354–361. Автограф перевода Мериме хранится в Пушкинском Доме (ф. 244, оп. 14, ед. хр. 17). См. также: *Коган Л.* Пушкин в переводах Мериме («Пиковая дама») // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4–5. С. 331–356. О переводах повести Пушкина на французский язык см.: *Henky H.* Note sur les traductions en français de la Dame de Pique // Revue des études slaves. A. Puškin. Paris, 1987. P. 277–284.

² См. об этом: *Фридкин В.* Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 70–74.

³ Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова. СПб., 1879. Вып. II.

текст, оставшийся практически без изменений (но переделанный в диалоги), были вкраплены «наслойки» по законам жанра. Введены роли наперсников — пьяницы Антона, денщика Германа (первое написание его имени с одним «н» в истории русского театра), и разбитной Леокадии, горничной графини. Графине дана фамилия «Пашенко». Там же появляется доктор-психиатр, лицо во многом комическое. «Дайте ему выплакаться, — говорит он, консультируя больного Германа, — слезы есть симптом сильного общего потрясения нервной системы. Пусть плачет, и чем больше, тем лучше» и т. п. Кстати, Герман становится в пьесе незаконнорожденным сыном графини, которому и отписывается наследство. Финал пьесы трагический — Лиза «с рыданиями падает на труп Германа». Действие перенесено в конец XVIII в. В 1879-м — 1890-х гг. пьеса с успехом шла на сцене многих российских городов.

Появление оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в 1890 г. не уничтожило потребности в драматической «Пиковой даме». «Хризомания» и «Картежник» продолжали свое существование в театральном репертуаре до конца века. Кроме этого, в начале 1890-х гг. на сцене появляются еще две драмы «Пиковая дама». Одна из них была написана Н. А. Корсаковым (1896). Текст был максимально приближен к пушкинскому, но с заимствованиями из либретто М. И. Чайковского. Другая, написанная А. И. Громовым, повторяла сюжетные коллизии либретто оперы (1891)¹. В 1916 г. в Москве в театре «Летучая мышь» исполнялись драматические сцены по тексту Пушкина с музыкой Архангельского (режиссер Н. Ф. Балиев).

В сентябре 1916 г. вышел фильм Я. А. Протазанова «Пиковая дама». Роли исполняли И. И. Мозжухин, Е. П. Шебуева, Т. И. Дуван, Н. В. Панов, В. Г. Орлова, П. А. Павлов. Критика утверждала, что характер постановки филма был своеобразным гибридом повести Пушкина и оперы Чайковского².

В 1925 г. режиссерами К. В. Эггертом и К. Г. Сварожичем в Новом драматическом театре была поставлена «Пиковая дама». Из сюжета устранена мистика и введен двойник Германа, которого герой в

¹ Подробнее об этих пьесах см.: *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 268–270.

² См.: *Леонидов О. Л.* «Пиковая дама» // Яков Протазанов. О творческом пути режиссера. М., 1957. С. 91–105.

припадке безумия принимает за тень старухи. А «в сцене похорон графини театр ставит своей задачей показать выявление антирелигиозного момента»¹ (так декларировали постановщики). Музыка — В. Н. Курочкина.

В 1934 г. в драме «Пиковая дама» Московского Передвижного театра действие было перенесено в Париж, а призрак графини заменяла дама полусвета, которая после веселого ужина с гусарами мистифицировала Германна...

В 1936 г. С. С. Прокофьев написал музыку к кинофильму, постановка которого не состоялась². Фрагменты вошли в состав симфонической сюиты под редакцией Г. Н. Рождественского (1962). На эту музыку позже был поставлен балет в ленинградском Камерном театре (1968) балетмейстером Н. Н. Боярчиковым. Сюжет был ориентирован на пушкинский. Любовная интрига не обнажена, введены партии трех карт и двойник страстного игрока Германна — некий «лирический мечтатель»³.

13 апреля 1961 г. в Ницце состоялась премьера балета на музыку Чайковского, поставленного С. Лифарем. Почти полностью была использована партитура оперы. Действие перемещено в Петербург 1830-х гг. Были введены женские партии трех карт. Балет пользовался успехом у публики. Партию Германа исполнял Ю. Алгаров, Лизу — К. Сомбер, Графиню — М. Давыдова. Балетмейстер писал в программке: «Театральное произведение Пушкина—Чайковского впервые приобретает пластическую форму: драматическое действие представлено игрой фигур и линий в движении».

Оперная трактовка пушкинского текста

Благодаря сценичности повести Пушкина и, думается, популярности у публики драматургической переработки Лобанова в 1880-е гг. в дирекции Императорских театров возникла идея создать оперу на этот сюжет. К 6 мая 1885 г. относится следующее замечание директора Императорских театров И. А. Всеволожского (в письме к

¹ Жизнь искусства. 1925. № 7. С. 36.

² Использовать эту музыку собирался режиссер М. М. Козаков в фильме, который не был осуществлен. См. об этом: Козаков М. Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» // Телевидение и литература. М., 1983. С. 202–216.

³ Рецензию А. А. Соколова на спектакль см.: Театр. 1970. № 2. С. 23–25.

П. М. Пчельникову) по поводу предполагающегося заказа на пушкинский сюжет: «Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака — тут можно дать простор фантазии, — а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина»¹. Дирекция театра заказала оперу композитору Н. С. Кленовскому, который и обратился для написания либретто к М. И. Чайковскому в сентябре 1887 г. Последний дал согласие. В период работы над либретто для Кленовского Модест Ильич держал П. И. Чайковского в курсе дел. Впрочем, судя по переписке братьев, сюжет «Пиковой дамы» в это время не интересовал Петра Ильича. 28 марта 1888 г. он писал: «Я нисколько не сожалею, что не буду писать “Пиковую даму”... Такой сюжет, как “Пиковая дама”, меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать». Кленовский по непонятным причинам в марте 1889 г. отказался от написания оперы. Осенью этого же года, уступив уговорам дирекции и брата, П. И. Чайковский все же дал свое согласие.

В декабре в дирекции Императорских театров состоялось совещание, посвященное предполагаемой постановке. Вот как отзывался об этом Петр Ильич в письме к Н. Ф. Мекк 17 декабря: «...Были обстоятельно обсуждены сценические достоинства и недостатки его произведения (либретто М. И. Чайковского. — С. Д.), проектированы декорации, даже распределены роли, и т. д. Таким образом, уже теперь в дирекции театров идут толки о постановке оперы, ни одной ноты из которой еще не написано». Вскоре композитор уезжает в Италию, где во Флоренции пишет оперу в весьма короткий срок — за сорок четыре дня (opus 68). В период работы² Петр Ильич вносил изменения и редактировал либретто Модеста Ильича. Либретто — сорок шесть непереплетенных листов — Петр Ильич получал во

¹ Цит. по: Яковлев В. Чайковский и Пушкин // Чайковский и театр. Л.; М., 1940. С. 24. Автор статьи отмечал, что игра в карты — эффект, проверенный на «Травиате», гадание — на «Кармен», игорный дом — на «Манон».

² Рукописные материалы, связанные с работой над оперой, хранятся в фонде П. И. Чайковского в ГДМЧ: три нотные тетради в переплетах из темно-зеленого картона (эскизы всей оперы) — а, ед. хр. 27, 28, 29; две записные книжки (наброски текста и музыки) — а, ед. хр. 3, 12; несколько разрозненных нотных листов с рабочими записями. Сохранилось также либретто Модеста Ильича с исправлениями композитора — а⁶, ед. хр. 8.

Флоренцию по частям (по мере написания). В либретто вносились некоторые исправления, связанные с процессом сочинения музыки (композитор менял речитативные реплики и т. д.). Об основных изменениях в либретто Чайковский извещал брата¹. В научной литературе долгое время поддерживалось никем не обоснованное мнение о недовольстве композитора либретто и о плохом взаимопонимании между братьями. Приведем реплику из письма П. И. Чайковского от 3 марта 1890 г., которая свидетельствует об обратном: «Тебе, Модинька, кажется, немножко неприятно, что я кое-где помарал стихи в твоём либретто, и я это чувство понимаю... Но... мы живём на расстоянии тысяч километров друг от друга и сообщаться о всяких подробностях невозможно». Вот несколько высказываний Петра Ильича о его работе над оперой. «Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит... Так было страшно, что и до сих пор ещё под впечатлением ужаса» (письмо к А. П. Мерклинг от 7 февраля). «Работаю я усердно, и, кажется, что “Пиковая дама” выйдет очень интересная опера. Немножко слишком страшная, так что на меня самого иногда находит страх» (письмо к Н. И. Чайковскому от 22 февраля). «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Это плакание продолжалось ужасно долго и обратилось в небольшую истерику очень приятного свойства, т. е. плакать мне было ужасно сладко» (письмо к М. И. Чайковскому от 3 марта). «Или я ужасно, непростительно ошибаюсь, или “Пиковая дама” в самом деле будет мой *chef d'oeuvre*. Я испытываю в иных местах, например, в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого» (письмо к М. И. Чайковскому от 19 марта).

Клави́р и хоровые голоса оперы (изд. П. Е. Юргенсона) вышли за полгода до премьеры, в середине июня 1890 г.; в сентябре — оркестровые голоса. В октябре — вышло переложение оперы для двух фортепьяно, сделанное Э. Л. Лангером. К премьере было выпущено либретто. П. И. Чайковский в письмах к брату настаивал на предисловии, в котором указывалось бы на некоторые временные

¹ Подробнее о работе П. И. Чайковского над либретто оперы «Пиковая дама» см.: Вайдман П. Е. Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 155–177.

несоответствия в действии («ведь предисловие нужно не для меня, а для тебя, чтобы предупредить нападки»). Вот что писал М. И. Чайковский в предисловии к либретто:

Либретто «Пиковой дамы» (первоначальная идея его принадлежит И. А. Всеволожскому) составлено по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены и музыки, изменениями. Как ни страшно посягать на целостность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы. Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете «Пиковой дамы» есть результат двух главных изменений: перенесения времени действия в эпоху Екатерины и введения любовно-драматического элемента. Первое из этих посягательств не имеет большой важности и, можно надеяться, будет прощено без особых оправданий. Второе гораздо существеннее. Здесь автор либретто в защиту себя может только сказать, что, делая Германа влюбленным, он старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что «он имел сильные страсти и огненное воображение». Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели. С другой стороны, чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина¹.

Интерпретации текста оперы

Первое представление² состоялось 7 декабря 1890 г. в Императорском оперном театре в Санкт-Петербурге³. Дирижер-постановщик — Э. Ф. Направник. Интермедия поставлена М. Петипа. Партию Германа исполнял Н. Н. Фигнер, партию Лизы — М. И. Фигнер, Графиню — М. А. Славина, Елецкого — Л. Г. Яковлев, Томского — И. А. Мельников. Костюмы были выполнены по рисункам

¹ «Пиковая дама», опера: [Либретто]. М., 1890.

² Об истории постановки оперы см., например, статью О. Меликяна в брошюре «"Пиковая дама" П. И. Чайковского» (М., 1956); а также статью В. М. Богданова-Березовского в брошюре «"Пиковая дама". Опера Чайковского» (М.; Л., 1938).

³ См.: *Старк Э.* Сценическая история опер П. И. Чайковского в бывшем Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова (б. Мариинский). Л., 1941. С. 104–126.

Е. П. Пономарева, декорации написаны несколькими художниками: 1 картина — Васильевым, 2 картина — А. С. Яновым, 3 и 7 картины — Г. Левотом, 4 и 6 картины — К. М. Ивановым, 5 картина — И. П. Андреевым. Опера имела большой успех у публики, билеты на все премьерные спектакли пользовались спросом. Как отмечал Г. П. Кондратьев, главный режиссер русской оперы, в своих записках¹, публика бисировала на номерах: дуэт Полины и Лизы, баллада Томского, пастораль, дуэт Германа и Лизы в сцене на канавке. Обратим внимание на следующий факт: 18 декабря «у Фигнера после сцены в казармах случилась истерика». «В первых постановках “Пиковой дамы” явственно проявились тенденции, которые надолго были закреплены за исполнением этой оперы Чайковского: стремление к эффектности, блеску, мелодраматическому пафосу»². Современники отмечали «екатерининский вкус» постановки³.

П. И. Чайковский так отзывался о первых исполнителях оперы. «Я теперь уже знаю, что Фигнер будет превосходен. Какой драгоценный артист этот Фигнер... Медея (Фигнер) в сильных местах, особенно в картине на берегу Невы, будет тоже очень хороша» (из письма к И. А. Всеволожскому от 1 августа). «Однако же поразительнее всего: Фигнер и петербургский оркестр, которые сделали истинные чудеса» (письмо к М. М. Ипполитову-Иванову от 24 декабря). М. А. Славина

¹ Они опубликованы в сборнике «Чайковский и театр» (С. 267–327).

² *Шавердян А.* Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1940. С. LXIII.

³ Позднее многие исследователи оперы всерьез обсуждали вопрос об отношении Чайковского к перенесению действия оперы в конец XVIII в. и некоторым несоответствиям в связи с этим в либретто. Многих постановщиков также «не устраивал» XVIII в., и время действия они постоянно переносили. Никаких намеков на недовольство Чайковского по этому поводу в переписке и документах нет, «XVIII век» для него органичен. Мы согласны с мнением А. И. Климовицкого о том, что хронологическое смещение сюжета в екатерининскую эпоху чрезвычайно импонировало композитору (см.: *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Проблемы музыкознания. Россия. Европа. Контакты музыкальных культур. СПб., 1994. С. 242–243.) «Время действия в опере, — писал А. А. Жук, — обобщенное “прошлое”. Это то, что называют “добрыми старыми временами” с твердо установленным порядком, с той цельностью нравов и нерушимостью обычаев, которая свойственна незыблемому укладу» (Жук А. А. П. И. Чайковский и проблема героя в русской литературе последней трети XIX века. (К типологическим соответствиям в искусстве) // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Ижевск, 1985. С. 142).

своим исполнением дала рождение последующим трактовкам образа Графини¹. 19 декабря состоялась премьера в Киеве, на которой присутствовал композитор. Дирижировал И. В. Прибик. Партию Германа исполнял М. Е. Медведев. «По восторженности приема смешно даже сравнивать Киев с Петербургом. Это было нечто невероятное. Ежедневно мне делают здесь оvation по разным случаям... Исполнение в общем хорошее, но, конечно, после Питера все кажется бледновато» — так отзывался о киевской постановке композитор в письме к брату от 21 декабря.

Почти год спустя, 4 ноября 1891 г., состоялась премьера в московском Большом театре (декорации К. Ф. Вальца и П. Ф. Лебедева по петербургским эскизам). Дирижировал И. К. Альтани. Партию Германа исполнял М. Е. Медведев, Лизы — М. А. Дейша-Сионицкая, Елецкого — П. А. Хохлов, Томского — Б. В. Корсов, Графини — А. П. Крутикова. Композитор присутствовал на репетициях и на премьере. «“Пиковая дама” прошла прекрасно; ансамбль выше всяких похвал; Альтани был неузнаваем. Постановка роскошна и немногим беднее Петербурга. Больше всех мне понравилась Сионицкая. Медведев был хорош, но воспоминание о Фигнере будет портить всякое исполнение партии Германа. Успех был большой» (из письма к А. И. Чайковскому от 8 ноября). Позднее лучшими дирижерами «Пиковой дамы» в Большом театре признавались С. В. Рахманинов и В. И. Сук. 19 января 1892 г. в Одессе (антреприза Грекова) на премьере присутствовал Чайковский.

Композитор остался доволен всеми первыми постановками оперы.

«Пиковую даму» можно поставить едва ли не на первое место в мировом оперном репертуаре по количеству трактовок и интерпретаций. Возможно, не последнюю роль здесь сыграло то, что она написана на остававшийся популярным у читательской аудитории пушкинский сюжет. Отметим наиболее интересные постановки. 12 октября 1914 г. в натуралистической трактовке опера была поставлена в Петербурге в Театре музыкальной драмы. Режиссер И. М. Лапицкий, дирижер М. А. Бихтер. 3 мая 1921 г. на сцене Ленинградского театра оперы и балета состоялась премьера новой постановки оперы (дирижер

¹ Подборку из откликов прессы на постановку оперы в Мариинском театре см.: Григорьева А. П. М. А. Славина в операх П. И. Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 59–62.

Э. А. Купер) в декорациях А. Н. Бенуа¹. «Холодная стилизация Бенуа преследовала в первую очередь показать Петербург 18 века и шла вразрез с музыкальной драматургией оперы», — отмечали исследователи². Для эскизов декораций Бенуа было характерно замкнутое уравновешенное пространство композиции, стильность, воссоздание исторического колорита эпохи. Этот спектакль просуществовал до 1935 г., впоследствии он был ненадолго возобновлен Н. К. Печковским на той же сцене. В 1928 г. И. М. Лапицкий поставил «Пиковую даму» в Экспериментальном театре в Москве, интерпретируя действие как бред душевнобольного Германа. Вл. И. Немирович-Данченко собирался перенести действие оперы в эпоху Чайковского — в 1890-е гг. Постановка была осуществлена уже без его участия в 1932–1933 гг. в Большом театре в Москве.

25 января 1935 г. состоялась премьера оперы на сцене Малого оперного театра в Ленинграде в постановке Вс. Э. Мейерхольда и дирижера С. А. Самосуда. Действие было перенесено в николаевскую эпоху, во времена Пушкина. Постановщик приблизил либретто к пушкинской повести (Герман оказывался в больнице и т. д.). «Мы взяли за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при обязательном условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом», — писал режиссер³. Постановка вызвала огромный резонанс у публики и в прессе; среди прочего, она получила одобрение Д. Д. Шостаковича⁴. В сезон 1934/1935 г. в МАЛЕГОТе опера шла 31 раз, в следующих двух сезонах — 34 и 16 раз. После этого спектакль был снят.

В «противовес» мейерхольдовскому спектаклю на сцене Кировского театра как «реванш академизма» в 1935 г. была

¹ См. об этом: *Гусятникова Г. Г.* А. Н. Бенуа — постановщик «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 166–172.

² *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр 1917–1941 гг. Л., 1963. С. 58.

³ *Мейерхольд Вс.* Пушкин и Чайковский // «Пиковая дама». Сб. статей и материалов к постановке оперы в Государственном Малом оперном театре. Л., 1935.

⁴ См. об этом: *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. С. 275–308. См. также: «Пиковая дама». Сб. статей и материалов к постановке оперы в Государственном Малом оперном театре; *Коробков С.* «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность...». «Пиковая дама» Вс. Мейерхольда // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 104–110.

осуществлена постановка Н. В. Смолича. Дирижер — В. А. Дранишников. Постановщик перенес действие в 1830-е гг. и произвел ряд новаций. По замыслу режиссера, Герман и Лиза представлялись «оторванными от жизни, заблудившимися в холодной пустыне закованного в черный гранит Петербурга». Первое действие происходило в Летнем саду и в доме Нарумова, сцена бала была перенесена в театр, где происходил пышный благотворительный спектакль, а в спальне графини стоял манекен с платьями графини. Сцена в казарме была перенесена на ночную улицу около сторожевой будки, сцена на Зимней канавке — на Дворцовую набережную. Художник В. В. Дмитриев в этом спектакле впервые употребил тюль в качестве «дымки неопределенности», окутывающей сцену. Постановка повторена в Большом театре в Москве в 1944 г.

В качестве курьеза отметим, что в эти годы на советской оперной сцене осуществлялись постановки, в которых были попытки (в духе того времени) обойтись без призрака Графини.

В 1942 г. С. А. Самосуд поставил оперу, перепланировав действие: часть первой картины шла не в Летнем саду, а в гостиной посланника, после ночного бала.

Следует отметить еще спектакль П. П. Штарбанова в Софийском оперном театре в 1955 г. Режиссер толковал либретто оперы ближе к пушкинской повести. Художник — М. П. Бобышев.

В 1958 г. в Большом театре опера шла в постановке Л. В. Бартова и дирижера А. Ш. Мелик-Пашаева. Декорации и костюмы В. В. Дмитриева.

В 1977 г. Л. Д. Михайлов вместе с дирижером Д. Г. Китаенко в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко перенес действие оперы в XIX в.¹

В 1978 г. в парижской Гранд-Опера опера готовилась к постановке Ю. П. Любимовым в музыкальной редакции А. Г. Шнитке. Эта работа не была завершена ввиду «идеологических разногласий с Минкультом СССР», которое не позволило «безответственно» относиться к классике. В 1990 г. режиссер осуществил свою идею в театре Карлсруэ (дирижер В. С. Синайский). В феврале 1996 г. спектакль был повторен в Боннской опере (дирижер А. Н. Лазарев). Режиссер максимально

¹ См. об этом: *Корабельникова Л.* Петербург Пушкина и Чайковского // Театр. 1978. № 8. С. 48, 52.

приблизил либретто к пушкинскому тексту. Оркестр располагался на сцене, за оркестром стояли ломберные столы (художник — Д. Л. Боровский). Композитор вырезал из партитуры хоровые сцены и то, что ему казалось неудачным у Чайковского. Музыкальное действие прерывалось фразами из повести Пушкина, исполняемыми под клавесин...

В 1984 г. на сцене Кировского театра в Ленинграде была осуществлена новая постановка оперы Ю. Х. Темиркановым — одна из самых, пожалуй, «классических» постановок в XX в. Художник И. А. Иванов. Действие максимально приближено к либретто М. И. Чайковского и перенесено в XVIII в. «Для нас не было главным “искать Пушкина в опере Чайковского”, — писал постановщик в премьерной программке. — Объективно герои живут в измерениях 18 века, но композитор “награждает” их страстями своего времени, заставляет их любить, страдать, действовать с той одержимостью, какая свойственна скорее не пушкинским героям, а образам Чайковского».

В 1995 г. в московском оперном театре «Геликон» Д. А. Бертман сделал свою сценическую версию. Опера сокращена, пастораль исполняется в антракте в фойе. Действие развивается в начале века, вокруг ломберного стола. Дирижер К. К. Тихонов, художник Т. Г. Тулубева.

Как мы видим, у постановщиков было два камня преткновения: соответствие / несоответствие либретто пушкинской повести и время действия оперы. Режиссеры почему-то считали необходимым «исправить» Чайковского. Эти вопросы интересовали и исследователей оперы (которые иногда путали Германа и Германа)¹.

Наиболее исчерпывающим исследованием до настоящего времени остается асафьевский этюд 1921 г.² Еще назовем статью

¹ См., например: *Ярустовский Б.* Вопросы оперной драматургии Чайковского // Театр. М., 1944. С. 223–239.

² Об асафьевском анализе «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина» Чайковского см. в сб. «Памяти академика Б. В. Асафьева» (М., 1951. С. 55–67). Статью Б. В. Асафьева «Пиковая дама» см. в кн.: *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л., 1970. С. 158–193. В более поздней небольшой статье «Лирика “Пиковой дамы”» (1935) Асафьев совершенно меняет тон своего исследования. В качестве примера приведем такую фразу: «Нет смысла удерживать сценически “Пиковую даму” <...> в пределах екатерининского феодального барства» (см.: *Асафьев Б.* Об опере: Избр. статьи. Л., 1976. С. 212–216).

М. М. Сокольского «Философские мотивы оперы "Пиковая дама". Заметки о музыкальной драматургии Чайковского»¹.

Большинство работ было написано в советские годы, они несут на себе печать соответствующей идеологии, однако ценность многих замечаний и наблюдений остается актуальной и сейчас.

Сопоставляя оперу с повестью, А. Е. Будяковский отмечал, что «из повести Пушкина Чайковский сделал болезненно-психологическую драму исключительного напряжения». Две «Пиковые дамы» — это два различных произведения, и либретто, сделанное по повести Пушкина, в сочетании с музыкой дало новое содержание².

М. А. Гринберг в статье «Философские мотивы оперы "Пиковая дама"» (1938) «мимоходом» отметил одну интересную деталь: традиционно в сцене на Канавке постановщики давали зимний пейзаж, тогда как действие по Чайковскому происходит весной. Это можно объяснить соответствующей ассоциацией у режиссеров, поскольку Канавка называется Зимней³.

А. И. Шавердян в своей статье 1940-го г. коснулся переработок в опере музыкальных тем XVIII в. «Во всех этих случаях мы имеем дело не с механическими реминисценциями, а с подлинно драматическим, психологически оправданным развитием идей, сюжетных линий, образов оперы»⁴.

Многие исследователи эксплуатировали тему «метод психологического реализма Чайковского». Вместе с тем приходилось как-то «объяснять» и фантастический образ Графини. «В образе Графини композитором подчеркивается фантастичность, "потусторонность". Моментами он трактует ее как некий символ, эмблему смерти. Но рядом с этим дана и живая личность»⁵. Например, в музыковедческом анализе Е. М. Орловой отмечено, что «старая графиня обрисована в двух планах: как реально-бытовой персонаж и как обобщающий образ, олицетворяющий в сознании Германа роковое, трагическое начало в жизни»⁶.

¹ Театр. 1938. № 8–9.

² Будяковский А. Пиковая дама. Опера. Музыка П. И. Чайковского. Л., 1937.

³ Театр. 1938. № 8. С. 86–107; № 9. С. 88–106.

⁴ Шавердян А. Чайковский и русский оперный театр. С. LXXII.

⁵ Богданов-Березовский В. М. Пиковая дама П. И. Чайковского. Л., 1946. С. 12.

⁶ Русская музыкальная литература. Л., 1959. Вып. 3. С. 264.

Б. Я. Аншаков сближает творчество Чайковского с творчеством Достоевского, у которого «душа героев становится игрищем необъяснимых сил»; он отмечает близость образов Германа и Раскольникова и указывает на то, что в период создания оперы современники композитора воспринимали Пушкина опосредованно через творчество Достоевского. Исследователь считает, что «заведомо заданного фантастического, мистического элемента в опере нет, ее художественная ткань такова, что “тайна” показана именно как существующая реальность»¹. О Чайковском и Достоевском писал и А. А. Жук, который попытался взглянуть на проблему героя в идейно-художественном целом оперы с точки зрения общих закономерностей, наметившихся в русской литературе 1880-х гг. «Типологически в центре “Пиковой дамы” оказалась ситуация, полностью отсутствующая в пушкинской повести, но постоянная в романах Достоевского <...>, когда героиня, обладая свободой выбора, сознательно отказывается от того человека, от тех чувств и отношений, которые могут быть единственно спасительны для нее»².

Г. И. Иванченко в статье о традициях Пушкина в опере «Пиковая дама» отметил, что оперному искусству Чайковского вообще присуще стилистически точное претворение литературного источника. (Мы не уверены, что это утверждение правомочно, поскольку известно, что композитор весьма легкомысленно относился к либретто своих опер.) «Вся очень прочная драматургическая конструкция оперы скрепляется и цементируется третьей сюжетно-смысловой линией, отсутствующей у Пушкина. Это линия “Герман—Графиня”». Автор статьи обратил внимание на следующие моменты: образы Лизы и Графини являются «взаимообратимыми» (как в опере, так и в повести). «Лиза и Графиня — это словно две взаимообратимые стороны одной игровой карты (впервые на сцене они появляются вместе вдвоем и поют в терцию). В опере происходит выразительная подмена одного образа другим»³. К

¹ Аншаков Б. Я. О некоторых чертах художественного мира П. И. Чайковского и особенность переосмысления пушкинских образов в опере «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 125–143. См. также: Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 100–142 (глава «Пиковая дама»).

² Жук А. А. П. И. Чайковский и проблема героя в русской литературе последней трети XIX века. С. 142.

³ Иванченко Г. И. Традиция А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 147, 149.

тому же драматургия сцены в комнате Лизы и сцены в спальне Графини построена на «эффекте переворачивания карт».

М. Ш. Бонфельд писал о введении в оперу музыки XVIII в.: «в опере нет двух инородных стилистических пластов, но есть диалог языков, знающих друг о друге, понимающих друг друга»¹. Автору статьи принадлежит и замечание о том, что в опере, кроме Германа, еще один персонаж стоит перед дилеммой «золото или любовь» — Графиня. В пушкинской повести она никогда не выбирала между игрой и любовью, успешно сочетая то и другое.

В другой своей статье М. Ш. Бонфельд отмечал, что, хотя «Пиковая дама» на первый взгляд производит впечатление вполне традиционной оперы, она «решительно не вписывается ни в одно из устоявшихся ко времени ее появления течений в музыкальном театре». Еще одно любопытное замечание: глубочайший парадокс в том, что Графиня в своей ариетте поет о любви, Герман же поет о картах как о «счастье целой жизни». «Возникает странная смещенность ценностных и эмоциональных установок и реакций»².

Степени близости Чайковского к Пушкину, роли ариетты Гретри в «Пиковой даме» посвящены «Два этюда» Л. В. Карагичевой³. Исследовательница отметила, что все узловые точки движения конфликта подсказаны повестью.

А. И. Климовицкий выявил элементы оперы, восходящие к творчеству Н. М. Карамзина⁴. По мнению автора, персонажи Карамзина и Чайковского ближе, нежели Чайковского и Пушкина (в душевном облике, в апелляции к чувству). В опере цитируются следующие сочинения Карамзина: «Письма русского путешественника» (запись самоубийцы «aujour'hui mon tour, demain le tien» — «сегодня — я, завтра — ты»), «Два сравнения» («Что наша жизнь? Роман. — Кто автор? Аноним»), «Бедная Лиза». Чайковский «заставил русское общество “прочесть” пушкинскую повесть под звуки своей оперы, в которой восходящий к Карамзину миф (о бедной Лизе)

¹ Бонфельд М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 187.

² Бонфельд М. Ш. «Пиковая дама» П. И. Чайковского и некоторые черты театральной эстетики XX века // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 147, 157.

³ Карагичева Л. Два этюда о «Пиковой даме» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 46–53.

⁴ Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия. С. 221–274.

истолковал вопреки Пушкину, но зато в полном согласии с Карамзиным, в чувствительно-сентименталистском плане»¹.

ПУШКИНСКИЕ СЮЖЕТЫ НА МИРОВОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

«Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и несколько других произведений составляют основной массив того, что за рубежом называется «русской оперой».

Иностранные композиторы в XIX в. также обращались к пушкинским сюжетам. Одним из первых сценическим воплощений подобного рода стала комическая опера Франсуа Галеви в трех актах по либретто Эжена Скриба «*La Dame de Pique*», премьера которой состоялась в Париже 22 декабря 1850 г. в театре «Комическая опера»². Вскоре после премьеры на спектакль появилась рецензия Г. Берлиоза. В частности, по поводу либретто он писал:

Cette pièce, dont l'idée a été suggérée par la ravissante nouvelle de Pouchkine, si élégamment traduite de russe par M. Mérimée, offre beaucoup d'intérêt. Mais il ne faut pas croire que ce soit l'oeuvre du poète russe mise en scène; elle ne présente, au contraire, que fort peu de ressemblance avec ce conte charmant où le surnaturel est franchement admis. Les inventions de M. Scribe sont favorables à la musique, dont les développemens eussent apparemment été moins aisés avec la donnée originale³.

¹ Там же. С. 237.

² Объявление о премьере в русской прессе см.: Санкт-петербургские ведомости. 1850. № 293, 30 декабря.

³ *Berlioz H. Théâtre de l'opéra-comique. Première de «La Dame de Pique», opéra comique en trois actes, de mm. Scribe et Halévy // Journal des débats. 1851. 1 Janvier.* «Эта пьеса, идея которой была подсказана очаровательной повестью Пушкина, столь изящно переведенной с русского г-ном Мериме, весьма занимательна. Но не следует думать, что это — инсценировка произведения русского поэта; напротив, она очень далека от прелестного рассказа, в котором сверхъестественные явления присутствуют свободно. Вымысел г-на Скриба хорошо сочетается с музыкой, но развертывание сюжета явно оказывается менее удачным в отношении оригинала» (пер. с фр. Н. Л. Дмитриевой).

В газете «La Press» от 27 декабря 1850 г. был напечатан фельетон Т. Готье, в котором автор иронически пересказывал сюжет оперы, взятый из петербургской повести «русского поэта Пушкина», повести «очень таинственной и очень интересной»¹. Надо сказать, что русские критики, не услышав самой оперы, сразу же обрушились на французского драматурга за перекройку пушкинского сюжета. Ф. В. Булгарин писал в «Северной пчеле»:

Обращаясь к Парижу, скажем, что еще одно русское имя прогремело в нем в конце прошлого года: имя Пушкина. Неутомимый Скриб, как мы уже извещали наших читателей, написал для музыки знаменитого Галеви либретто «Пиковая дама». Известный французский литератор Мериме перевел (при помощи своего родственника, бывшего в Петербурге и изучившего русский язык) «Пиковую даму» хорошим языком и слогом, но во многих местах исказил подлинник, а Скриб из занимательного рассказа Пушкина составил такую ахиною, что едва верится, чтобы опытный литератор и академик мог до такой степени сбиться с толку! Заметьте, что Скриб хотел представить завязку в русских нравах — а в этой завязке, как будто нарочно, все совершенно противно нашим нравам, обычаям и условиям нашей гражданской жизни. Умный и даровитый Берлиоз, рассказывая содержание либретто (в *Journal des Debats*, 1 Janvier) сам сознается, что тут нет ничего похожего на повесть. «Voilà la Russia» (Вот Россия!), кричали парижане, смотря на картину нравов в «Пиковой даме», какие могут быть только на Луне или в устарелой голове Скриба. Однако же пьеса имела успех благодаря музыке Галеви, которая, однако же, по свидетельству Берлиоза, ниже прежних его произведений. Еще одно замечание. Если где-либо можно допустить чудесное в современной литературе, то это именно в опере и в балете, а Скриб лишил «Пиковую даму» даже этой занимательности, поставив обман на место волшебства! Этой ошибки опытного писателя мы даже не постигаем².

¹ См. об этом: *Peregrinus Thyss* [Левинсон А. Я.]. Из театральной старины: «Пиковая дама» до Чайковского // Музыкальный современник. 1915. Октябрь. Кн. 2. С. 72–74. Автор статьи указывал, кстати, что некоторые сцены из либретто Скриба послужили материалом «довольно жалкой оперы Джордано “Siberia”» (Там же. С. 74).

² Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 4, 5 января.

«Библиотека для чтения» вторила «Северной пчеле»:

О «Пиковой даме» положительно известно только то, что мосье Галеви, который понятия о мелодии не имеет, старался изо всех сил «подражать русской музыке», то есть, пародировать наши национальные напевы, для вящей верности местного колорита¹.

В справочной литературе отмечалось, что на сюжет «Пиковой дамы» по либретто Э. Скриба была написана в 1862 г. оперетта Франца фон Зуппе «Die Kartenaufschlagerin» («Pique Dame» — во второй редакции)². Однако Э. Штёкль в своем исследовании «Пушкин и музыка» опровергает эти сведения, полагая, что оперетту «следует вычеркнуть из списка опер на пушкинские сюжеты. Соответствующие данные в специальной литературе ошибочны. Доказано, что опера “Пиковая дама” Ф. фон Зуппе не имеет ни прямой связи с одноименной повестью Пушкина, ни даже косвенного отношения с ней через “Пиковую даму” Ж. Ф. Галеви»³.

Считается, что под влиянием пушкинских «Цыган» Мериме написал свою «Кармен», которая легла в основу оперы Ж. Безе⁴. Новелла П. Мериме написана в 1845 г.⁵; опера Ж. Бизе в 4 действиях — в 1875 г.⁶ То, что новелла Мериме была написана под заметным влиянием пушкинских «Цыган», у пушкинистов не вызывает сомнений⁷.

В исследовательской литературе упоминается, что в 1838 г. Вальтер Гёте (внук знаменитого писателя) работал над операми на сюжеты пушкинских «Цыган» и «Кавказского пленника». В 1839 г. в

¹ Библиотека для чтения. 1851. Т. 105. Отд. VII. Смесь. С. 203.

² Вишневский В. Пушкин в опере. С. 62; Пушкин в музыке: Справочник. М., 1974. С. 108.

³ Stöckl E. Puškin und die Musik. Leipzig, 1974. S. 477.

⁴ Вишневский В. Пушкин в опере. С. 67–68.

⁵ Отметим, что позднее, в 1852 г., Мериме перевел пушкинских «Цыган».

⁶ Либретто А. Мельяка и Ж.-Ф. Галеви. Премьера состоялась в парижской Опера-комик 3 марта 1875 г.; чуть позже Э. Гиро досочинил речитативы — и в этом виде опера увидела свет 23 октября 1875 г. в Вене. В России впервые «Кармен» была исполнена итальянской труппой в 1878 г. в Петербурге.

⁷ См., например: Алексеев М. П. Пушкин на Западе // Пушкин: Временник. Т. 3. М.; Л. 1937. С. 142; Шрейдер Н. С. Новеллы Мериме: Новеллы с экзотической тематикой // Учен. зап. Первого Ленинградского гос. пед. ин-та иностранных языков. Л., 1940. Т. 1. С. 271–275.

«Сыне отечества» появилась заметка о создании Гёте оперы «Цыгане». Данная заметка послужила поводом В. Е. Вишневскому включить оперу в список опер на пушкинские сюжеты. Э. Штёкль в своей статье «Решение загадки о музыкальном воплощении пушкинской темы Вальтером фон Гёте»¹ убедительно доказал необоснованность этой версии: у Гёте не было такой оперы. Действительно, как свидетельствуют исторические документы, внук поэта интересовался поэмами Пушкина и даже импровизировал музыку к сценам из «Цыган» и «Кавказского пленника». Сведения об этом через Я. М. Неверова, жившего в Берлине, и В. Ф. Одоевского, которому писал Неверов в Петербург, попали в русскую печать («Современник», 1839), тогда же и появилась заметка в «Сыне отечества», где незаписанная сцена из «Цыган» «превратилась» в оперу.

К 1867–1869 гг. относятся наброски плана либретто французской оперетты в двух картинах «Цыгане»² И. С. Тургенева. С пушкинской поэмой этот текст роднит только сходство некоторых имен действующих лиц (Алеко, Мариула), место действия (табор), ревность главного героя, но никак не сюжет. У Тургенева Алеко ревнует Мариулу к неизвестному сопернику, та же собирается выйти замуж только за того, кого увидит в зеркале во время предновогоднего гадания. Разумеется, узнавший об этом Алеко подкрадывается к ней и отражается в зеркале... Все заканчивается свадьбой и плясками. Обращение Тургенева к «Цыганам» свидетельствует скорее о популярности цыганской темы на французской сцене этого времени, а не об интересе (и французов, и Тургенева) к пушкинской поэме.

Премьера оперы в 1 действии «Цыганы» Винченцо Сакки по либретто Янте (Santhe?) состоялась в Милане (театр Даль Верме) 12 сентября 1899 г.³ Либретто этой оперы в целом следует за содержанием поэмы, но введен новый персонаж (типичный для фабулы европейской оперы) — влюбленная в Алеко дама. Она, не добившись взаимности главного героя, замышляет отомстить Земфире. Та же в один из вечеров

¹ *Stöckl E.* Die Lösung des Rätsels um W. v. Goethes Puškinvertonungen // *Wiss. Zs. der Friedrich-Schiller-Universität. Jena.* Jg. 8, 1958/1959. H. 1. S. 145. Русскую рецензию на эту статью см.: *Штейнпресс Б.* О Вальтере Гёте, Полине Виардо и их русских связях // *Советская музыка.* 1960. № 10. С. 198–199.

² *Литературное наследство.* Т. 73. Кн. 1: Из парижского архива И. С. Тургенева. М., 1964. С. 82–83.

³ *Пушкин в музыке: Справочник.* С. 157.

дает Алеко «усыпительный порошок» и идет на свидание с молодым цыганом... Влюбленная дама будит Алеко и указывает на целующихся влюбленных. Далее следует пушкинская развязка.

В справочной литературе приводились сведения об опере «Цыганы» А. Торротто (1899)¹. Э. Штёкль уточняет:

Итальянского композитора А. Торротто, якобы написавшего пушкинскую оперу «Цыганы», не существовало. Фамилия Торротто представляет собой искаженную в русском источнике форму итальянской фамилии Ферретто. Опера «Цыганы» (по Пушкину) композитора А. Ферретто была разыскана².

Опера в 2 актах «Цыганы» А. Ферретто по либретто композитора была исполнена 22 марта 1900 г. в Модене.

Отметим еще несколько попыток создания опер за границей на пушкинские сюжеты; к сожалению, на сегодняшний день мы располагаем о них минимальными сведениями.

Премьера оперы в 3 действиях «Мария Потоцкая» Л. Э. Мехура (Мекура) на либретто И.-Ю. Колара состоялась 13 января 1869 г. (1871?) в Праге³.

Опера в 2 действиях, 3 картинах «Русалка» де Местра на либретто Богро была представлена 14 марта 1870 г. в Брюсселе⁴.

Премьера оперы «Lizinka» Джованни фон Зайца на сюжет «Барышни-крестьянки» на либретто И.-Е. Томича состоялась в Праге в 1871 г.⁵ (по другим сведениям, в 1878 г., в Аграме⁶). Об оперетте «Барышня-крестьянка» (1899) И. Ф. Деккер-Шенке⁷ и об опере в 1 действии «Барышня-крестьянка» Шутке (1888) никакими сведениями мы не располагаем.

«12 апреля <1892 г.> в Бордо дана впервые опера “Мазепа” г-жи Е. Гранвиль, написанная на сюжет пушкинской поэмы. Парижские

¹ Там же. С. 158.

² *Stöckl E.* Puškin und die Musik. S. 477.

³ Пушкин в музыке: Справочник. С. 21. Об опере см.: *Očadlik M.* Opery L. E. Měchury // *Sborník prací k padesátému narozeninám pr. Z. Neyedleho.* Prag, 1928. С. 129–160.

⁴ См.: Пушкин в музыке: Справочник. С. 125.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ *Вишневский В.* Пушкин в опере. С. 62.

⁷ Пушкин в музыке: Справочник. С. 19. Со ссылкой на источник: *Риман Г.* Музыкальный словарь. М.; Лейпциг, 1896.

газеты передают о большом успехе новой оперы и отмечают как выдающиеся номера колыбельную песню, дуэт, всю сцену на Полтавском поле с торжественным шествием русских войск, любовный дуэт героини и Мазепы, танцы, финал и т. д. Успех автора делили артисты»¹.

Оперы иностранных композиторов имели успех и некоторое время оставались в репертуаре, однако, в отличие от русских «пушкинских» опер, недолго просуществовали на мировой оперной сцене.

ТЕКСТЫ Г. Р. ДЕРЖАВИНА В ОПЕРЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

XVIII в. для «золотого века» русской литературы, для пушкинской эпохи – еще не далекое историческое прошлое, а всего лишь «уходящая эпоха». «Старик Державин нас заметил, / И в гроб сходя, благословил», – написал Пушкин. Молодой «Арзамас» противопоставляет себя «Беседе», ведутся актуальные, живые споры, а не «разговоры в царстве мертвых». В 1830-е гг. Пушкин использует стихи Державина в качестве эпитафий, и это – не анахронизм, а хорошо знакомые ему стихотворные строки, наряду с цитатами из Княжнина, Фонвизина, Аблесимова, точно также, как и стихи современников-друзей – Батюшкова, Жуковского, Вяземского.

Совсем другое дело – в конце XIX в. «Эпоха Екатерины» давно уже стала «исторической». Видимо, никто уже не может так легко, как в пушкинское время, процитировать давно забытых поэтов. Но с середины 1860-х гг. Я. К. Грот начинает издавать полное собрание сочинений Державина (издание закончилось в 1883 г.), и именно этот автор, его имя, становится олицетворением поэзии века XVIII-го, самой яркой (и понятной для публики XIX в.) фигурой *давно* ушедших времен. Подчеркнем еще раз, вслед за исследователями XVIII в., что для читателя 1860-х гг. поэзия Державина была практически забыта, но восстановлена в культурном сознании усилиями Грота. Можно сказать так: державинские тексты, пусть и ставшие хрестоматийными,

¹ Дневник артиста. 1892. № 3. С. 66.

воспринимались «мертвыми» текстами, а не поэзией, которой можно наслаждаться.

Действие оперы «Пиковая дама» (1890), «составленной по Пушкину», перенесено как раз в «эпоху Екатерины». В этом – одно из «двух главных изменений» в сюжет пушкинской повести, помимо «введения любовно-драматического элемента»¹. Придание опере колорита XVIII в. осуществлялось не только за счет музыкальной стилизации, соответствующей сценографии, но и за счет введения многочисленных «фоновых» номеров, составивших едва ли не половину оперы. Часть из них, однако, была составлена по произведениям поэтов XIX в. – Батюшкова, Жуковского, Пушкина. Впрочем, эта «анахроничность» осознавалась автором либретто М. И. Чайковским: он «поместил» стихи «позднейших поэтов, писавших некоторые вещи в духе того времени» и сознавался в том, что «анахронизм был бы не меньше, если бы во всех этих случаях современники Екатерины распевали песни на слова либреттиста конца XIX века»².

Остальные «вставные номера» предполагалось писать только на произведения Державина, в том числе и «интермедию» в сцене VI, картины III, действия II.

Предполагаемый державинский текст. 29 января 1890 г. композитор пишет либреттисту: «Представляю тебе на выбор две интермедии. Одна – аллегория Державина, другая – пастораль моей переделки из поэмы Карабанова. <...> Мне лично больше кажется уместной и характерной аллегория Державина, но она страшно суха и, да простит мне Грот, бездарна»³. Имелось в виду «Родственное празднество на брачное воспоминание князя Александра Алексеевича и княгини Елены Никитишны Вяземских» (1791)⁴, в котором действовали только два персонажа, Флора и Помона, подносящие

¹ Здесь и далее первое издание либретто оперы (СПб., 1890) цит. по: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 474.

² Там же.

³ Цит. по: Домбаев Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского. М., 1958. С. 174.

⁴ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1867. Т. 4. С. 19–25. Как убедительно доказала Н. Д. Кочеткова, на самом деле этот текст принадлежал управляющему князя А. А. Вяземского А. И. Васильеву. См.: Кочеткова Н. Д. Неизвестная пьеса Е. С. Урусовой // XVIII век. Сб. 30: А. П. Сумароков и русская литература его времени. СПб., 2020. С. 398–402.

хозяевам цветы и плоды под декламацию, песни и танцы. Собственно, драматургия в этом «Празднестве» отсутствовала, и потому, видимо, композитор остановил свой выбор на сюжетной «Искренности пастушки» П. М. Карабанова (1801).

Остальные русские поэтические тексты, относящиеся формально к XVIII в. в опере представлены только произведениями Державина.

Первый державинский текст. Это хор певчих в действии II, картине III, сцене I: «Радостно, весело в день сей...» на балу у богатого сановника, звучащий в то время, как «кадриль из благородных обоего пола особ в различных костюмах танцует контрдансы»¹. 12 стихов без изменений взяты из державинского посвящения «Любителю художеств» (1791)²:

Радостно, весело в день сей
Вместе собирайтесь, други!
Бросьте свои недосуги,
Скачите, пляшите смелей!
Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза доводите,
Станом вы всё говорите,
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки,
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите!

Второй державинский текст. Картина бала завершается «хором певчих и гостей», небольшой музыкальной цитатой из хора О. А. Козловского на стихи Державина «Гром победы, раздавайся!» в «Описании торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила» (1791)³.

Любопытна следующая просьба композитора к либреттисту: «я забыл тебе еще прежде написать, чтобы ты достал мне продолжение слов в “Славься сим, Екатерина”. После “нежная к нам мать” мне бы нужно было еще строчки две» (из письма от 2 (14) марта 1890 г.)⁴.

¹ Денисенко С. В. Указ. соч. С. 496.

² Сочинения Державина... СПб., 1864. Т. 1. С. 372.

³ Там же. С. 396–398.

⁴ Цит. по: Домбаев Г. С. Указ. соч. С. 188.

Поскольку данные два стиха – рефрен ко всем шести куплетам хора, Модест Ильич никак не мог «достать продолжения слов». Выход из положения либреттистом был легко найден. Хор в опере звучит так:

Славься сим, Екатерина,
Славься, нежная к нам мать!
*Виват! Виват!*¹

Введение этих державинских текстов органично вписывается в музыкальную канву картины бала, канву XVIII в.

Третий державинский текст. Большой интерес представляет использование в тексте оперы державинского «Шуточного желания» (1802)²:

Если б милые девицы
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках.
Я хотел бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам
На моих сидеть ветвях!
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили бы птенцов...
Никогда б я не сгибался,
Вечно б ими любовался,
Был счастливей всех сучков!

Фривольные куплеты Томского соответствуют атмосфере «мужского клуба», игорного дома в сцене I, картины VII, действия III. Об этой атмосфере композитор писал либреттисту: «Как ты мог подумать, что я допущу женщин в последнюю сцену? Это совершенно невозможно, была бы безобразная натяжка! Да притом, кроме девок никто не мог быть в игорном доме, а целый хор б<.....> это уже слишком»³.

¹ Денисенко С. В. Указ. соч. С. 504. Курсив наш.

² Сочинения Державина... СПб., 1865. Т. 2. С. 433–434.

³ Цит. по: Домбаев Г. С. Указ. соч. С. 189.

Анакреонтические стихи Державина, помещенные в определенный, «мужской» контекст бурного веселья игорного дома, зрительным залом конца XIX в. воспринимался скорее в барковидном его изначальном смысле, взятом за основу поэтом: «Коль можно бы летать... подобно птицам, / Хорош бы был сучок... сидеть девицам». Игроки призывают Томского спеть «что-нибудь веселое, смешное», и он исполняет свои куплеты. Понятно, как этот номер функционирует в контексте данной сцены: между двумя хорами (переделанных пушкинских стихов «Будем петь и веселиться...» и пушкинских же «Где в ненастные дни...») он дополняет картину веселья, вносит в нее элемент непринужденности с намеком на фривольность и по контрасту подготавливает зрителя к трагической финальной сцене оперы.

Но это еще не все. Как отмечено в музыковедческой литературе, «номер Томского – это пикантная игра в галантном стиле, *pastorale frivolité*. <...> Вместе с тем, песня Томского обнаруживает интонационные связи с песенкой Графини из 4-й картины. Последняя <...> также имеет пасторальный прототип, который целенаправленно трансформирован “аранжировкой” Чайковского»¹.

Кроме того, отметим, что исполнение «Шуточного желания» Томским закольцовывает сюжетобразующую роль этого персонажа в тексте оперы (и соответственно закольцовывает «фривольную тему любви» в опере), отсылая к его первому «номеру» – балладе о трех картах в сцене VII картины I действия I: «Графиня, ценой одного rendez-vous, / Хотите, пожалуй, я вам назову... <...> Вернула свое, но какую ценой!»²

Итак, в опере «Пиковая дама» использованы три текста Державина. Но два из них звучат в хоровом исполнении – и потому практически не «прочитываются», не запоминаются зрителем. В «номер», в сольное выступление, попадает только «Шуточное желание», сразу ставшее популярным и легко узнаваемым, которое и фиксируется в культурном сознании именно как *державинский текст*. Даже современный неподготовленный зритель в силу культурной традиции может

¹ Коробова А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Музыкаведение. 2008. № 2. С. 24.

² Денисенко С. В. Указ. соч. С. 487.

соотнести эффектный номер Томского в последнем акте оперы с именем Державина.

Помимо этого, в опере существует еще два текста XVIII в., ставших популярными. Это интермедия – пастораль «Искренность пастушки» на стихи давно забытого Петра Карабанова и ариетта Графини из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце» («Richard Coeur-de-lion», 1784). И только историк литературы и историк музыки вспомнит имена Петра Матвеевича Карабанова и Андре Эрнеста Модеста Гретри. Но хотя бы начальные слова номеров (даже и по-французски) обычный зритель помнит («Мой миленький дружок...» и «Je crains de lui parler la nuit...»). Следует отметить, что пастораль – намеренная моцартианская стилизация, а ариетта – вообще музыкальная цитата. Тогда как «Шуточное желание» Державина – безусловный авторский музыкальный текст Чайковского.

Таким образом, в культурном сознании слушателя оперы, начиная с 1890 г. и по наши дни, фиксируется только одно имя, соотносящееся с XVIII в. – имя Державина. Тем самым Чайковский, вслед за Гротом, но более эффектно и доступно, репрезентирует статус Державина, как самого яркого и востребованного поэта XVIII в.

Безусловно, «Искренность пастушки» Карабанова (1801) и «Шуточное желание» Державина (1802) относятся к поэзии XVIII в. Однако и они остаются теми самыми «анахронизмами» по отношению к «веку Екатерины», по поводу которых оправдывал себя Модест Ильич в предисловии к либретто. На «век Екатерины» в опере приходится еще один номер – ариетта Графини из оперы Гретри (1784). Но даже уже первым слушателям оперы в 1890 г. это было, возможно, безразлично. Что же говорить о нас, современных зрителях? И так ли нужна историческая правда в произведениях искусства?

«ПИКОВАЯ ДАМА» В КИНЕМАТОГРАФЕ

УЖАС

«Ужасом, рассказанным светским тоном» называла А. А. Ахматова (если верить воспоминаниям ее современников) повесть Пушкина «Пиковая дама». В свое время и П. И. Чайковский, работая над

одноименной оперой, писал: «...кажется, что “Пиковая дама” выйдет очень интересная опера. *Немножко слишком страшная*, так что на меня самого иногда находит страх»¹.

Мы будем ориентироваться на свертхтекст² «Пиковой дамы», существующей в культурном сознании, где аккумулируются и текст пушкинской повести, и текст оперы Чайковского, и «страшилки» и «гадания на Пиковую Даму» из детского фольклора.

Из многочисленных *hotdog*-тем, связанных с «Пиковой дамой», остановимся на одной из наиболее репрезентативных — на сцене встречи центрального персонажа (Германа / Германна) с призраком графини, то есть на «сверхъестественном» происшествии, которое трактуется по-разному у авторов свертхтекста «Пиковой дамы».

Возможность различных трактовок данного эпизода, как известно, заключена в самой повести. Пушкин, ориентируясь на традицию страшных романтических повествований и вместе с тем отталкиваясь от нее, не дает определенного ответа на вопрос, что же произошло на самом деле: Германн «против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение» (С. 247)³. Вслед за тем, опять же в духе романтической повести, у Пушкина дается весьма реалистичное описание встречи героя с призраком: «отпирали дверь», «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями», «дверь отворилась» и т. д. У читателя должно было остаться ощущение «двойственности»: на самом ли деле являлся Германну призрак графини или это был его пьяный бред? Но это ощущение нивелировалось лаконичной фразой повествователя: «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение» (С. 248).

Коротко скажем о том, как интересующая нас «страшная» сцена интерпретировалась на театре в XIX в. В пьесе А. А. Шаховского «Хризомания, или Страсть к деньгам» (1836) «страшилка» объяснялась в водевильном ключе: Чурин (пушкинский Сурин) переоделся «бабушкой-покойницей», нацепив специально сделанную для этого маску, чтобы «одурачить умника Ирмуса» (пушкинского Германна), —

¹ Из письма к Н. И. Чайковскому от 22 февраля 1889 г. Курсив наш. Цит. по: *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М., 1958.

² О свертхтексте см.: *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 61–70.

³ Здесь и далее текст повести цит. по: *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16. М.; Л., 1948. Т. 8, с указанием страницы в тексте.

«и хорошо прославился: я рядился, хлопотал, напугал, заманил на игру, разорил, свел с ума и уморил в сумасшедшем доме»¹. В комической опере Ф. Галеви по либретто Э. Скриба «La Dame de Pique» (1850), весьма отдаленно напоминающей пушкинский сюжет, речи о явлении призрака вообще не шло. В пьесе Д. И. Лобанова «Пиковая дама» (1875; она ставилась и под названием «Картежник») Герман выпивает красного вина и «падает в изнеможении. Музыка. За сценой удар в “тамтам”. Кулиса за сценой раскрывается»². Появляется призрак графини. Возможно, сцена была по-театральному страшной, в традициях того времени. Однако отметим, что на разработку саспенса в тексте нет даже намека.

Только с появлением на сцене оперы Чайковского (1890) зрителю становится воистину страшно... Известно, что на одном из первых представлений оперы «у Фигнера (исполнителя партии Германа. — С. Д.) после сцены в казармах случилась истерика»³.

Вот как описывается в авторских ремарках в либретто (М., 1890) «сцена в казармах» (действ. 3, карт. 5, сц. 1): «Лунный свет то озаряет комнату, то исчезает. Вой ветра». Герман читает письмо от Лизы, затем вспоминает похороны графини. «Слышится отдаленное погребальное пение», Герман продолжает вспоминать. «Пение явственнее». На словах «прочь, страшное виденье...» — «Стук в окно. Порывом ветра оно открывается, и виден белый призрак, выглядывающий из него. Свеча тухнет. Герман испуганно оглядывается; в другом окне опять виден тот же призрак». Со словами «Шаги... да, шаги... вот отворяют дверь... Нет! Я не выдержу!» Герман «бежит по направлению к двери, но там его останавливает призрак графини. Герман отступает в ужасе»⁴.

Как мы видим, у Чайковского (в отличие от лаконичного повествования Пушкина, где действие развивается стремительно и нет времени для поэтапной психологической разработки ощущений персонажа⁵) тщательно (даже, как мы *теперь* можем сказать: в

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 256.

² Там же. С. 264.

³ Записки главного режиссера русской оперы Г. П. Кондратьева // Чайковский и театр: Статьи и материалы. Л.; М., 1940. С. 290.

⁴ Либретто цит. по: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 508–509.

⁵ Ср.: «...луна озаряла его комнату. <...> В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел. Германн не обратил на то внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по

современных традициях жанра «horror») «прописан» саспенс, идет нагнетание предчувствия ужасного.

Кинематограф XX в. откровенно ориентировался на интерпретацию Чайковского этой пушкинской сцены. Первым воплощением на экране «Пиковой дамы» стала одноименная немая кинодрама П. И. Чардынина (1910)¹. Германа играл П. А. Бирюков, графиню — А. Пожарская. Собственно, это была экранизация оперы Чайковского; актеры играли в костюмах XVIII в. В отличие от оперного героя, Герман здесь представлен отъявленным злодеем, охваченным только жадной обогащения. Появление призрака графини он воспринимает без испуга и едва ли не с восторгом: ведь ему теперь становится известна тайна трех карт (они эффектно появляются на стене после указующего жеста призрака). На зрителя же призрак графини в этой сцене производит ужасающее впечатление: властная сгорбленная старуха одета в подвенечный наряд, ее движения и жесты по-старчески замедленны, в отличие от экспрессивных телодвижений Германа.

Еще одна «немая фильма» — «Пиковая дама» Я. А. Протазанова (1916)² с И. И. Мозжухиным (Герман) и Е. П. Шебуевой (Графиня) в главных ролях. Несмотря на то, что фильм был экранизацией пушкинской повести, демонстрировался он под музыку Чайковского. Это кинематографическая «демоническая драма» того времени с кинематографическим «демоническим героем» того времени. Сцена явления призрака психологически более тщательно разработана, чем у Чардынина. Старуха в белых погребальных одеждах медленно передвигается к лежащему Герману; он замечает ее только тогда, когда она приближается к нему почти вплотную. Герман вздрагивает, старуха, иронично (так нам кажется) улыбаясь, наклоняется к нему и шепчет на ухо тайну трех карт. Герман в глубокой задумчивости остается полулежать; старуха медленно удаляется, оборачивается и исчезает. В этой сцене (едва ли не единственный раз в экранизациях) Герман входит в тактильный контакт с призраком — и это придает

своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу <...>. Но белая женщина, скользя, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню!» (С. 247).

¹ Подробнее см.: Пушкинский кинословарь. М., 1999. С. 18.

² Там же. С. 30–31.

сцене подобие реалистичности, даже «домашности». Тем не менее Герман остается замкнутым в себе, отстраненным. Поэтому для зрителя уже здесь начинает звучать трагическая нотка будущего финала фильма, где безумному герою материализуются страшные видения трех карт.

В единственной известной нам зарубежной экранизации «Пиковой дамы» — «The Queen Of Spades» (Великобритания, 1949; режиссер Торолд Дикинсон; Герман (Германн) — Антон Уолбрук) — сцена явления призрака решена по-хичкоковски, в лучших традициях жанра «триллер»: камера направлена только на центрального персонажа, графини мы не видим вообще. Приближающиеся (вместе с камерой) шаркающие (как у Пушкина) шаги доводят Германна до смятения, от страха он буквально вжимается в стенку. И тут зритель по его мимике понимает, что перед ним призрак. Мы вместе с героем слышим заветную тайну. На лице Германна (оно дано крупным планом) отражается целая сюита чувств: это и испуг, и интерес, и недоумение, и, наконец, проблеск радости... Поскольку призрак так и не появляется в кадре, эта сцена вызывает как раз нужную «пушкинскую» рефлексию: на самом ли деле являлся герою призрак графини, был ли это просто пьяный бред героя?

Фильм-опера¹ «Пиковая дама» (1960)² снят режиссером Р. И. Тихомировым в традициях этого ставшего модным в те годы кинематографического жанра. Некоторые оперные сцены шли с купюрами; играли драматические актеры, а партии исполняли оперные певцы (Герман — О. А. Стриженов, пел З. И. Анджапаридзе; партию графини пела С. П. Преображенская). Интересующий нас эпизод режиссерски решен в том же ключе, что и в фильме Дикинсона. Однако здесь под сводами казармы появляется огромная размытая тень призрака. Следует отметить, что вообще для советских постановщиков оперы на сцене данный эпизод был «идеологически» сложным: требовалось как-то смягчать мистический элемент, изначально существовавший в оперном тексте. А у призрака была еще и, пусть и небольшая, но партия! Эпизод является сюжетообразующим, и просто

¹ Мы не рассматриваем многочисленные музыкальные театральные постановки «Пиковой дамы», снятые на пленку, а только «фильм-оперу» и «фильм-балет», относящиеся к кинематографическим жанрам. О сценических постановках «Пиковой дамы» см. главу «Трансформация текста пушкинской “Пиковой дамы”».

² Пушкинский кинословарь. С. 49–50.

выкинуть его невозможно (впрочем, такие – неудачные – попытки были в 1940-х гг.). Вот и появлялся призрак то тенью, то неясной фигурой в глубине сцены, — иногда эти решения представляются удачными.

В 1982 г. на экраны выходит телевизионный фильм «Пиковая дама» (режиссер И. Ф. Масленников; Германн – В. А. Проскурин, графиня – Е. Н. Гоголева, текст от автора читает А. С. Демидова).

Актриса-рассказчик присутствует в кадре рядом с персонажами, не замечаемая ими. Она вскрывает – иногда иронически, иногда сочувственно – подтекст их слов и поступков, или, наоборот, не договаривает о тайных помыслах героев. Ощущение мистического и инфернального смягчено, чему способствует музыка Бортнянского¹.

В сцене явления призрака «психологизм» равномерно и последовательно распределен оператором и режиссером между Германном и рассказчиком: крупный план; в их глазах отражается целый спектр чувств, как и в английском фильме. Однако в отличие от режиссуры Дикинсона, в отдельных кадрах крупным планом перед зрителем является и лицо призрака. Сыгранный Е. Н. Гоголевой в лучших традициях реалистической театральной школы образ мертвой старухи вселяет ужас и в зрителя. Камера не показывает Германна и графиню вместе, и этот кинематографический прием еще раз передает пушкинское отношение к инфернальному событию («то ли было, то ли нет»).

Фильм-балет «Три карты»² (1983; по одноименному балету К. В. Молчанова); режиссер В. Бунин; Германн — М. Л. Лавровский, графиня — Н. В. Тимофеева, текст от автора читает И. М. Смоктуновский) интерпретирует пушкинскую повесть только в аспекте карточной игры и жажды наживы (линия Лизаветы Ивановны исключена из этого сюжета). Призрак графини является здесь герою не в образе старухи, а в условно-символическом виде фарфоровой барочной статуэтки (молодой графини, ее исполняет та же Н. В. Тимофеева) под аккомпанемент стилизованных колокольчиков из музыкальной шкатулки. Барышня условными балетными жестами передает окаменевшему герою тайну трех карт и изящно пропадает под тот же перезвон. Тут же появляются три карты (туз — мужская партия,

¹ Там же. С. 59.

² Там же. С. 59–60.

тройка и семерка – женские), и вместе с ожившим от счастья героем они исполняют экстатичный танец под синкопированную музыку. Разумеется, никакого «ужаса» в этой сцене, как и во всем фильме-балете, нет.

Картина «Эти... три верные карты...» (1988, режиссер А. С. Орлов; Германн — А. В. Феклистов, графиня — С. М. Станюта) «отличается мрачноватым колоритом и тяготением к натурализму»¹. К мягкому и рефлексизирующему, изрядно выпившему герою, очень переживающему смерть старой графини (он показан крупным планом в поту и в слезах), является призрак. Сначала мы видим шаркающие ноги в домашних шлепанцах, потом смутное отражение в зеркале, и, наконец, уже явственное лицо старухи. Вся сцена проходит в зыбком мерцании свечей (по воле режиссера перенесенных сюда из сцены похорон). Старуха произносит свои слова задушевным тоном, словно жалея Германна... На наш взгляд, данный эпизод не производит на зрителя ничего, кроме тоски — чем, впрочем, отличается весь фильм.

Сцена явления призрака во всех кинематографических версиях является не только наиболее эффектной и притягательной (единственная мистическая сцена в реалистическом тексте), не только ключевой для дальнейшего движения сюжета (герой узнает тайну трех карт и отправляется на игру), но и драматически кульминационной: происходит окончательный сдвиг в сознании героя, а зритель после «ужаса» может испытать катарсис. Вместе с тем именно в этой сцене режиссерам представлялась яркая возможность верно и убедительно обозначить те доминирующие черты главного героя, которые были важны в данной интерпретации всего пушкинского сюжета. Эта сложная задача — помимо того, чтобы просто напугать зрителя. А зритель напуган почти во всех случаях. Иногда — по-пушкински, иногда — по-чайковски, иногда — по-хичкоковски...

ЭКСТАЗ

Азарт игрока, скорее всего, можно рассматривать как одно из экстатических состояний. Однако можем ли мы назвать экстатичными игроков в пушкинской «Пиковой даме», увлеченных игрой, но совсем не доводящих себя до иступления?

¹ Там же. С. 63–64.

Эмоциональное состояние игроков представлено в повести довольно апатичным. В начале обсуждается игра Сурина: он «проиграл, по обыкновению», «ни разу не соблазнился». После игры «те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом; прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами» (С. 227). В финале общество игроков во главе с Чекалинским также не испытывает сильных эмоций:

На столе стояло более тридцати карт. Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал проигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загибаемый рассеянною рукою (С. 250).

Читателю намеренно предъявлено некое спокойное светское действо наряду с «мазурочной болтовней» четвертой части, в которой нет места ни эмоциям, ни страстям.

Диссонанс и элемент азарта в этот гармоничный мир вносит Германн, имевший «сильные страсти и огненное воображение», следовавший «с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (С. 235). Именно обсуждение необычного поведения Германна во время игры: «...до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!» (С. 227) — провоцирует Томского в начале повести рассказать, «каким образом бабушка <...> не понтирует» (С. 228), что и составит, собственно, завязку повествования. Поведение Германна у Чекалинского в финале повести нарушает норму, привычный порядок:

Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит. <...> Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом. Чекалинский стал метать, руки его тряслись (С. 251).

Речи об экстаичном состоянии игроков в пушкинской повести практически не ведется¹. Высшей степени восторженного напряжения

¹ Отметим, что состояние стабильности и инертности мира игроков подчеркнута следующей пушкинской деталью. В первый вечер игры у Чекалинского эти самые генералы и молодые офицеры описаны как почти неподвижные фигуры: «Несколько

Германн достигает только в связи с историей тайны трех карт. «Экстатичность» Германна передается Пушкиным отнюдь не через описание состояния персонажа, весьма сдержанное (мы встречаем только: «трепетал как тигр», «трепетал», «стиснул зубы»), а через развитие «экстатичного» сюжета.

Еще при жизни Пушкина читатель повести становится ее зрителем («Хризомания» А. А. Шаховского), об этом написано выше. Позднее М. И. Чайковский писал в предисловии к либретто «Пиковой дамы»:

...делая Германа влюбленным, он (либреттист. — С. Д.) старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что «он имел сильные страсти и огненное воображение». Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели¹.

Таким образом, оперный персонаж становится экстатичным: страсть к разгадке тайны трех карт усугубляется страстью к женщине, и это отпечатывается в сознании зрителя будущих фильмов.

Здесь мы нарушим хронологию и обратим внимание в первую очередь на телевизионный фильм 1982 г. — единственный максимально приближенный к тексту пушкинской повести кинотекст (в котором совсем нет экстатических кадров): «Пиковая дама» (1982). Персонажи фильма столь же сдержанны в своих эмоциях, сколь сдержан и пушкинский текст. Только А. С. Демидова, присутствующая в кадре рядом с персонажами, «вскрывает — иногда иронически, иногда сочувственно — подтекст их слов и поступков или, наоборот, не договаривает о тайных помыслах героев»². Намеренная отсылка к опере Чайковского режиссером все же сделана: пушкинский текст в начале фильма читают на Зимней канавке, там, где покончила с собой оперная Лиза.

генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалиясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки» (С. 249). Получается, что публика становится азартной, оживляется — только к третьему вечеру. Обратим внимание на то, что «молодые люди» в буквальном смысле слова совершенно *холодны* и безучастны к происходящему («ели мороженое»).

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Указ. соч. С. 474.

² Пушкинский кинословарь. М., 1999. С. 59. Далее в тексте статьи: *Кинословарь*, с указанием страницы.

Как мы уже писали выше, самым первым воплощением на экране «Пиковой дамы» стала одноименная немая кинодрама П. И. Чардынина (1910; *Кинословарь*. С. 18). Собственно, это была экранизация либретто оперы Чайковского¹. Однако в отличие от оперного героя, Герман здесь представлен отъявленным злодеем, охваченным только жадой обогащения. Появление призрака графини в казармах он воспринимает весьма эмоционально и, словно в опьянении, бросается в игорный дом. Выразительные жесты и позы вполне могли бы соответствовать игре героя-любовника в фильмах этого времени. Появившийся во время проигрыша призрака графини Герман пытается *страстно* обнять — и погибает. Экстаз игрока, таким образом, отчасти приобретает внешние черты любовного экстаза.

В «Пиковой даме» Я. А. Протазанова (1916; *Кинословарь*. С. 30–31) Германн менее экспрессивен, менее ходулен, более психологичен, чем в первом фильме. Он по-пушкински страстен только в отношении разгадки тайны трех карт, любовные порывы оперного персонажа ему чужды. В этой интерпретации нам интересны классические для кинематографа кадры с обезумевшим Германном. Силуэт Наполеона на стене превращается в туза пик, потом он трансформируется в паука, который опутывает героя. Следующие за ними в финале кадры безумия в Обуховской больнице могут считаться иллюстрацией бесконечного экстаза. Если «безумие» менады кратковременно и его можно назвать «экстазом», то можем ли мы назвать экстатичным поведением бесконечную возбужденность душевнобольного?

Собственно говоря, эти первые экранизации столь же экстатичны, сколь насквозь экстатична была стилистика кинематографа того времени, выражавшаяся в нарочито-пафосных жестах и позах, в быстрой смене кадров и прочем. Да и специфика зрительского восприятия того времени предполагала именно такую подачу материала.

¹ Отметим, что молодой кинематограф вслед за народным театром конца XIX — начала XX в. очень часто прибегал к сюжетам популярных опер. На народном театре драматургами и режиссерами в театральный текст вставлялись наиболее эффектные оперные номера, увертюры, дивертисменты и проч. В «немых фильмах», разумеется, использовался только сюжет либретто и переносились в кадр характеры оперных героев.

Далее в истории кинематографической «Пиковой дамы» следует продолжительный перерыв, во время которого меняется не только техника и стилистика кино, но и, соответственно, зрительское восприятие. После Второй мировой войны появляется английская интерпретация «Пиковой дамы» — «The Queen Of Spades» (Великобритания, 1949). Экстатичными можно с уверенностью назвать кадры в сцене после появления призрака графини. Актер тонко передает возрастающее экстатическое состояние своего героя: сначала только мимика, потом добавляются жесты, затем участвует все тело актера. «Тройка, семерка, туз... — повторяет и повторяет герой, — карты... секрет...» — и эти слова переходят в истерический хохот. В следующей после этого сцене объяснения с Лизой экстаз передается уже только через речь — пафосный монолог диктатора, уверенного в своей силе: «Но завтра вы все приползете ко мне, жители Петербурга... Вы будете умолять меня, чтобы я принял вас в своем доме... Вы будете ползать передо мной, все вы... Я буду возвышаться над вами, я буду ходить по вашим телам, я стану величественнее всех!»¹

Следующей кинематографической интерпретацией стал фильм-опера «Пиковая дама» (1960; *Кинословарь*. С. 49–50). Герман в исполнении О. А. Стриженова здесь слишком нарочит, даже ходулен, слишком экстатичен — как актер провинциальной сцены середины XIX в. Но этой экстатичности мы верим, мы ее разделяем, в силу того, что этот экстаз изначально заложен дирижерской интерпретацией Е. Ф. Светланова. Если оперный артист по сравнению с драматическим более условен и скован условностями оперной сцены, то драматический артист, особенно снятый крупным планом, потенциально обладает бóльшим спектром выразительных возможностей. Кинематографический жанр «фильма-оперы» во многом разрушает условность и статику традиционной оперной сцены, становясь более эмоциональным в своей суггестии.

Фильм-балет «Три карты» (1983; *Кинословарь*. С. 59–60) целиком экстатичен и в музыке, и в пластике. Как мы писали выше, в фильме интерпретируется пушкинская повесть только в аспекте карточной игры и жажды наживы. Понятно, что балет, равно как и пантомима, является одним из самых выразительных сценических жанров, и его эмоциональное воздействие на зрителя весьма велико в силу

¹ Закадровый перевод «Studio-canal».

концентрации восприятия на пластическом движении. Но в данном случае, на наш взгляд, экстатичность в пластике и в музыке не используется в полной мере, и, в первую очередь, из-за исключения из сюжета любовной линии. В свое время Г. А. Ларош, отвечая критикам на упреки по поводу включения любовной линии в сюжетную канву оперы Чайковского, писал: «Я только желал бы посмотреть публику, которая приняла бы, которая поняла бы оперного героя, в течение целого вечера пускающего высокие ноты о том, что ему хочется хватить изрядный куш денег»¹. В фильме-балете Герман в течение часа как раз вытанцовывает экстаз из-за «куша денег».

В самой последней экранизации «Пиковой дамы»² под названием «Эти... три верные карты...» (1988; Литовская киностудия; режиссер Александр Орлов), весьма вольно трактующей пушкинский текст и отличающейся «мрачноватым колоритом и тяготением к натурализму» (*Кинословарь*. С. 63–64), экстатичные кадры связаны только с состоянием Лизы. Они длятся под исполняемую целиком каватину Нормы «Casta Diva» (около 7 минут). Это — кинематографический монтаж, показывающий эмоции Лизы (Вера Глаголева): сначала она в ложе с графиней слушает оперу Беллини, потом видит Германна (Александр Феклистов). Лица героев показываются крупным планом, затем следуют воспоминания «истории любви», чтение писем и проч. И наконец перед нами рыдающая Лиза на кровати в своей комнате, сжимающая письма Германна...

Вывод, который можно сделать, просмотрев все кинематографические интерпретации «Пиковой дамы», теперь, в общем-то, предсказуем и понятен: чем ближе режиссер к тексту пушкинской повести, тем менее экстатичен текст его фильма. Напротив, даже минимальное приближение к тексту оперы Чайковского предполагает более эмоциональную трактовку — и, соответственно, более эмоциональное ее восприятие.

¹ Ларош Г. А. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1893/1894 г. СПб., 1894. Кн. 1. Приложения. С. 111.

² Отметим, что по мотивам «Пиковой дамы» в 2016 г. П. С. Лунгиным был снят фильм «Дама пик», криминально-драматический триллер. Сюжет развивается в современном оперном театре при постановке оперы Чайковского. Амбициозный тенор («Герман») пытается добиться любви и денег у заезжей примадонны («Графини»).

«БОРИС ГОДУНОВ»:
КАРАМЗИН – ПУШКИН – МУСОРГСКИЙ

Пушкин, как известно, сориентировал *читателя* своего «Бориса Годунова» (изд. 1831 г.) на карамзинскую «Историю государства Российского» *только* в посвящении: «Драгоценной для россиян памяти НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин». Разумеется, для современного поэту читателя, для которого выход томов «Истории» Карамзина был актуальным событием литературного процесса, этого посвящения было достаточно, чтобы понять, на какое из сочинений писателя опирался Пушкин.

В конце 1860-х гг., когда Мусоргский создавал своего «Бориса», для *зрителя* понадобились уже более обширные ремарки. Кроме указаний в названии: «Борис Годунов: Опера в 4-х действиях с прологом М. Мусоргского. Составил по Пушкину и Карамзину М. Мусоргский»: [Либретто]. СПб., Бессель, 1873». (Курсив наш.), – композитор сопровождал текст либретто подробными подстрочными примечаниями, где он ссылаясь и на Пушкина, и на Карамзина. При этом отсылки на Карамзина были приведены с указанием тома и страницы. (Заметим, что подобная практика в печатных либретто того времени была традиционной.)

В нашу задачу входит рассмотрение вопросов: как же был применен текст Карамзина о Годунове в опере Мусоргского, в чем разница (если таковая имеется) прочтения карамзинской «Истории» Пушкиным и Мусоргским, как повлиял пушкинский «Борис» на интерпретацию композитором исторических событий. Здесь выстраиваются три ряда: Карамзин – Пушкин, Карамзин – Мусоргский, Карамзин – Пушкин – Мусоргский. Возможно, обсуждение проблематики, связанной с рецепцией карамзинского Годунова и Самозванца, приоткроет завесу над тайной сценичности / несценичности двух произведений для театра, написанных поэтом и композитором.

Обратимся к истории создания и постановки оперы. Мусоргский начал работу над оперой «Борис Годунов» в конце 1868 г. В 1870 г. была готова партитура. В первоначальной редакции (1870) опера состояла из 4 частей и 7 картин:

Часть первая. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. Народ просит Бориса на царство. *Картина вторая:* Внутренность московского Кремля. Венчание Бориса на царство.

Часть вторая. Картина первая: Келья Чудова монастыря. *Картина вторая:* Корчма на Литовской границе.

Часть третья. Царский терем в Кремле. Борис с детьми. Разговор с Шуйским. Первое известие о Самозванце.

Часть четвертая. Картина первая: Площадь у собора Василия Блаженного. Разговор юродивого с Борисом. *Картина вторая:* Боярская дума. Смерть Годунова¹.

Как мы видим, в первой редакции оперы композитор придерживается пушкинского сюжета, при этом сюжетная линия, связанная с Борисом, привлекает его в наибольшей степени.

Композитор представил свое сочинение Комитету капельмейстеров и дирижеров Мариинского театра. В феврале 1871 г. он получил отрицательный ответ. Мусоргский взялся за переработку оперы: сочинил финальную сцену под Кромами, сцену у фонтана и сцену «Уборная Марины Мнишек», ряд дополнительных номеров в сцене «Царский терем» (рассказ о попугае, игра в хлѣст, куранты), в сцене «корчма на Литовской границе» (песня шинкарки «Поймала я сиза селезня»). Новая редакция заметно отдалила либретто оперы от пушкинского текста. План второй редакции оперы в 4 действиях с прологом в 9 картинах (1872) выглядел так:

Пролог. Картина первая: Двор Новодевичьего монастыря. *Картина вторая:* Площадь в Кремле. Венчание Бориса на царство.

Первое действие. Картина первая: Келья в Чудовом монастыре. *Картина вторая:* Корчма на Литовской границе.

Второе действие. Царский терем в московском Кремле.

Третье действие. Картина первая: Уборная Марины Мнишек в Сандомире. *Картина вторая:* Сцена у фонтана. Любовная сцена Марины и Самозванца.

Четвертое действие. Картина первая: Боярская дума. Смерть Бориса. *Картина вторая:* Лесная прогалина под Кромами².

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 235–236.

² Там же. С. 236.

Мусоргский значительно изменяет пушкинский сюжет. Кроме того, он исключает ряд *важных для Пушкина* тем: измену Басманова, убийство семьи Годуновых...

Но и во второй раз Комитет не принял оперу к постановке. Однако по инициативе баса Г. П. Кондратьева в его бенефис 5 февраля 1873 г. были исполнены три сцены (сцена в корчме и две польские). Позднее по инициативе меццо-сопрано Ю. Ф. Платоновой опера была поставлена целиком. Премьера состоялась 27 января 1874 г. в Мариинском театре (дирижер Э. Ф. Направник). Успеху постановки немало способствовали декорации, созданные еще к премьере пушкинской трагедии (1870). «Борис Годунов», по характеристике В. Е. Чехихина, «очень понравился, особенно молодежи, демократическим духом своего либретто, переработанного Мусоргским так, что главным героем драмы очутилась народная масса»¹. Публика приветствовала, в первую очередь, сцену в корчме, сцену в тереме, польский акт, сцену смерти Бориса, сцену под Кромами.

На петербургской оперной сцене в 1882 г. (вскоре после смерти композитора) опера была снята с репертуара. В Москве же опера впервые прозвучала 16 декабря 1888 г. (дирижер И. К. Альтани).

Последующему утверждению оперы Мусоргского на сцене немало способствовал Н. А. Римский-Корсаков, изменивший план и переинструментовавший оперу в 1896 г., а также успешный спектакль Частной русской оперы 7 декабря 1898 г., где заглавную партию исполнял Ф. И. Шаляпин (после чего опера прочно вошла и в репертуар провинциальных оперных театров, и с успехом позднее (с 1908 г.) исполнялась на французской сцене). Как отметил А. А. Гозенпуд, «Борис» в России исполнялся, как правило, в редакции Римского-Корсакова («при этом дерзкое новаторство и оригинальность Мусоргского были в известной степени ослаблены»), тогда как во Франции изначально публика познакомилась с оригинальным авторским клавиrom (СПб., 1872). «В результате создалось парадоксальное положение: на родине композитора редакция Римского-Корсакова стала общепринятой, а немногие критические

¹ Чехихин В. Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб., 1905. С. 245.

голоса быстро умолкли, тогда как во Франции, напротив, эта обработка встретила осуждение»¹.

Все рецензенты были вынуждены констатировать безусловный успех оперы у публики. Что не мешало им, со своей стороны, объявить оперу произведением несовершенно и не выдерживающим строгой критики, поскольку... из 24 сцен пушкинского произведения был использован материал только 14, да и то частично. Так, например, Ц. А. Кюи писал:

В целом либретто не выдерживает критики. В нем нет сюжета, нет развития характеров, обусловленного ходом событий, нет цельного драматического интереса. Это ряд сцен, имеющих, правда, некоторое прикосновение к известному факту, но ряд сцен расшитых, разрозненных, ничем органически не связанных. Вы смотрите каждую сцену с интересом, но каждая из них составляет отдельное целое, без связи с предыдущим и с последующим, так что вас вовсе не занимает, что будет дальше <...>. Жаль только, что г-н Мусоргский не придерживался строже Пушкина: омелодраматизировал Бориса с его чураньем, ввел новое ходульное лицо, иезуита, и многие превосходнейшие стихи Пушкина заменил другими, весьма посредственными, подчас безвкусными. Последнее – просто непростительно².

Обратим внимание на то, что претензии *музыкального* критика почти полностью совпадают с мнениями критиков *литературных* о «Борисе Годунове» Пушкина. Ожесточенность по отношению к оперному либретто кажется сегодня странной: видимо, истинная причина «неудовольствия» критиков заключалась в том, что в основу было положено *драматургическое* произведение первого национального поэта, вследствие чего текст либретто придирчиво сравнивался с его литературным источником. «Одним из пунктов обвинения против Мусоргского, выдвигавшимся во многих отзывах, – читаем мы в «Истории русской музыки», – было свободное обращение с пушкинским текстом: сокращения и перестановки, введение новых сцен и эпизодов, изменение поэтического размера в отдельных местах и т. п. Это *обычное в оперной практике* и неизбежное при переводе

¹ Гозенпуд А. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908) // Восприятие русской культуры на Западе: Очерки. Л., 1975. С. 236–237.

² Санкт-петербургские ведомости. 1874. 6 февраля.

литературного сюжета на язык другого искусства переосмысление послужило противникам Мусоргского поводом для упреков в неуважении к наследию великого поэта¹.

В отличие от отечественной музыкальной критики, недружелюбно встретившей сочинение Мусоргского, «Годунов» стал одной из немногих русских опер, высоко оцененных в Западной Европе уже в конце века. А. А. Гозенпуд, говоря об этом, приводит весьма красноречивое мнение французского музыканта Жюля де Брайера (1874), который ознакомился с клавиром оперы, привезенном во Францию К. Сен-Сансом:

Тогда мы поняли, что Мусоргский, что бы ни говорили патентованные критики, был великим поэтом и музыкантом. <...> Мы смело можем поставить Мусоргского в первом ряду величайших композиторов нашего века, века, открываемого Бетховеном².

Один из зарубежных критиков (Теодор де Визева – Т. Визевский) был смущен тем, что композитор «буквально, сцена за сценой» перенес в оперу монументальную трагедию Пушкина, что привело «к ослаблению внутренней связи картин и преобладанию массовых сцен»³. Это говорит о том, что французский зритель явно не слишком хорошо осознавал различия пушкинского и оперного текстов. Однако и наиболее авторитетный историк музыкального театра в России, А. А. Гозенпуд, назвал оперу «народной трагедией Мусоргского–Пушкина»⁴.

Но наиболее знаменательно то, что именно *оперу* «Борис Годунов» неоднократно сравнивали с произведениями Шекспира. Еще один парадокс: то, к чему стремился Пушкин, достиг в своей переработке Мусоргский.

Теперь проанализируем соотношение карамзинского и пушкинского литературного материала в опере Мусоргского.

Первая картина Пролога оперы («Стена Новодевичьего монастыря») восходит к пушкинской сцене, исключенной из печатной

¹ История русской музыки: В 10 т. М., 1994. Т. 7. С. 43. Курсив наш.

² Цит по: Гозенпуд А. А. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского во Франции (1876–1908). С. 228.

³ Там же. С. 229.

⁴ Там же. С. 232.

редакции («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Но если у Пушкина перепалка в народе завершается формальным «воем и плачем» («Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй над нами! / Будь наш отец, наш царь!»), сопровождаемым репликами мужиков о луке и слюне, которыми надо «потереть глаза», то у Мусоргского это сделано психологически совсем иначе. Сначала «вой» народа в музыке подается с долей иронии:

Н а р о д
(завывая)
На кого ты нас покидаешь,
Отец наш!
Ах, на кого ты оставляешь,
Кормилец!
Мы все тебя, родимый,
Просим, молим
Со слезами, со горячими:
Смилуйся, отец наш,
Боярин-батюшка,
Смилуйся!

Постепенно приближаются калики перехожие – и сцена (в отличие от пушкинской) приобретает обостренно-трагическое звучание (хор народа, хор старцев, хор отроков-поводырей).

... впереди поводыри, сзади, опираясь на их плеча, старцы в капюшонах, обвешанные ладонками, с дубинками в руках. Народ почтительно и благовейно кланяется им, давая дорогу.

П о в о д ы р и и с т а р ц ы
(на сцене, зычным голосом)
Сокрушите змия люта
Со двенадесятикрылыми хоботы,
Таво змия — смуту русскую,
Злое горе — безначалие!

Если Пушкин в этой народной сцене скорее ироничен, то Мусоргский подает события в духе высокой патетики, приближаясь тем самым к Карамзину, который также описывал Девичье поле эмоционально и возвышенно:

...и в то самое мгновение, по данному знаку, все бесчисленное множество людей <...> упало на колена, с воплем неслыханным: все требовали царя, отца, Бориса! Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика. Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на лицемеров! (С. 378)¹.

Впрочем, завершает эту картину Мусоргский все-таки иронично, по-пушкински:

Г о л о с а в н а р о д е
А нам-то что?
Велят завывать, завоем и в Кремле.
Завоем! Для ча не завывать.
Что ж? Идем, ребята.
(*Расходятся.*)

Вообще следует сказать, что многочисленные «народные сцены» в опере, хотя и напоминают нам подобные сцены у Пушкина, на самом деле – оригинальны. Мы бы сказали, что они амбивалентны. У Мусоргского народ, скорее, «карамзинский»: «Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на лицемеров!»

Посмотрим на некоторые отсылки Мусоргского в либретто: «по Пушкину». Хорошо известно, что Пимен – пушкинское создание. Сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в опере «взята из Пушкина почти без изменений». Заметим, однако, что в премьерном спектакле в Мариинском театре она не исполнялась и затем в дальнейших спектаклях в Петербурге обычно выпускалась.

Пимен-летописец в опере несколько неожиданно для пушкинского читателя появляется еще раз (в первой картине четвертого действия) – перед Борисом. В его уста композитор вкладывает рассказ старца о чудесном исцелении, известный нам по речи пушкинского Патриарха из картины «Царская дума» («...я ослеп / И с той поры не знал ни дня, ни ночи / До старости...»). Именно после речи Пимена Бориса делается

¹ Здесь и далее текст «Истории Государства Российского» цитируется по изд.: Пушкин А. С. «Борис Годунов»: Трагедия / комм. Л. М. Лотман, С. А. Фомичев. СПб., 1996, с указанием страниц в тексте.

плохо и вскоре он умирает (у Пушкина смерть Бориса – в другой картине).

Одна из наиболее эффектных – вторая картина первого действия оперы, взятая из пушкинской картины «Корчма на Литовской границе»: «От слов хозяйки: “чем-то вас потчевать” и пр. по Пушкину (с незначительными изменениями и сокращениями), кроме песен Варлаама» (либретто). Заметим, что у Пушкина в ремарке было обозначено: «Варлаам затягивает песню: Как во городе было во Казани...» Мусоргский сценически успешно воплощает эту ремарку, создав великолепную партию для баса.

По тексту Карамзина нам известно о бегстве Отрепьева «вместе с двумя иноками чудовскими, священником Варлаамом и крылошанином Мисаилом Повадиным» (С. 413). Еще из Карамзина нам известно, что Варлаам, «встревоженный совестью», позже пытался обличить Отрепьева, за что его и «заключили в темницу» (С. 421). Во второй картине четвертого действия оперы («Лесная прогалина под Кромами») монахи Варлаам и Мисаил появляются вновь. Но эти персонажи теперь совершенно другие: в этой заключительной сцене именно они проклинают Бориса и повествуют о его злодеяниях (здесь, опять же, – про злодеяния – Мусоргский ссылается на Карамзина). Из фигур комических в финале оперы они превращаются в фигуры патетические, в «святых старцев», которые «песню ведут о кознях Бориса, / О пытках, что терпит люд неповинный». Таким образом, композитор переоценивает природу комического и вводит его внутрь психологической характеристики персонажей, опрокидывая систему оперных амплуа. В смешении трагического с комическим он не видит нарушения единства действия, что, возможно, и сближает его с театром Шекспира:

В а р л а а м и М и с а и л

(за сценою справа)

Солнце, луна померкнули,

Звезды с небес покатались,

Вселенная восколебалась

От тяжкого греха Борисова.

Юродивый укладывается у камня, притворяясь спящим.

Толпа прислушивается, надвигаясь вправо.

Рыщет зверье невиданное,

Родит зверье неслыханное,
Пожирает тела человеческие
Во славу греха Борисова.
(Ближе.)
Мучат, пытаются Божий люд,
А мучат слуги Борисовы...
Наущеньем силы адовой,
Во славу престола сатанинского.

Второе действие (Царский терем в Московском Кремле) восходит к картине Пушкина «Царские палаты». В основу его положено чадолюбие Бориса, «родителя нежного», «особенно к милому, ненаглядному сыну, которого он любил до слабости, ласкал непрестанно, называл своим вельителем, не пускал никуда от себя, воспитывал с отменным старанием, даже учил наукам...» (С. 395). И если Пушкин ограничивается диалогом Бориса и Федора о «чертеже земли московской», то Мусоргский (со ссылкой на Карамзина) показывает и смысленность Федора, и любовь к нему Бориса:

Б о р и с
(любовно лаская сына)
Мой сын, мое дитя родное!
С каким искусством, как бойко,
Ты вел свой рассказ правдивый;
Как просто, бесхитростно, ловко,
Сумел описать случай потешный.
Вот дивный плод размышленья.
Истины светом ума окриленья!

О, если б я мог тебя царем увидеть,
Руси правителем державным!
С каким восторгом,
Презрев соблазны власти,
На то блаженство я променял бы
Посох царский!..

В следующем затем диалоге Бориса и Шуйского Мусоргский (опять же ссылаясь на Карамзина) максимально использует пушкинский текст. Действие заканчивается знаменитым речитативом Бориса. Оттолкнувшись от трех строк пушкинского текста:

...тяжело... дай дух переведу.
Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо
И тяжело опускалась...

Мусоргский обостряет внутренний конфликт героя:

О совесть лютая, как тяжело ты караешь!
На сцене темнеет. Играют куранты.
Ежели в тебе пятно единое...
Единое случайно завелось...
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
И тяжело, тяжело станет. Что молотом
Стучит в ушах укором и проклятьем...
И душит что-то, душит...
И голова кружится... В глазах дитя окровавленное!
Бьет 8 часов.
На часы и движущиеся на них фигуры
падает слабое отражение лунного света.
Вон, вон там... что это?.. там в углу...
Колышется... растет... близится...
Дрожит и стонет... Чур, чур!
(Как бы отгоняя призрак.)
Не я... не я твой лиходей! Чур!
Не я! — народ!.. Воля народа! Чур, дитя!

В двух «польских» картинах Мусоргский следует за фабулой Пушкина, но пишет свой текст. Единственная пушкинская фраза здесь: «Алмазный мой венец» (из невошедшего в печатный текст), единственная ссылка на Карамзина – при появлении иезуита Рангони.

Вторая картина четвертого действия оперы – «Лесная прогалина под Кромами» полностью опирается на карамзинские сведения (с многочисленными ссылками на «Историю государства Российского»). Мы уже говорили о появлении здесь Варлаама и Мисаила. Но кульминацией финала, безусловно, становится появление пушкинского Юродивого: сцена с мальчишками и копеечкой, песня юродивого и финальный плач:

Ю р о д и в ы й
(вскакивает, озираясь.
Потом садится на камень и поет, покачиваясь)
Лейтесь, лейтесь, слезы горькие,
Плачь, душа православная!
Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непроглядная.
Занавес медленно опускается.
Горе, горе Руси.
Плачь, русский люд,
Голодный люд!

Отметим, что в одной из авторских редакций оперы сцена с юродивым была ближе к пушкинскому тексту: он появлялся на «площади перед собором Василия Блаженного в Москве» (у Пушкина картина «Площадь перед собором в Москве»), что позволяло сохранить эффектно-театральный диалог Юродивого с Борисом («Нельзя молиться за царя-Ирода / Богородица не велит!«).

Канонического текста оперы Мусоргского нет – такая ситуация сложилось в силу исторических причин – из-за редакции Римского-Корсакова. И до сих пор и у нас, и за рубежом оперу исполняют в различных редакциях. Но, в конце концов, и не важно, заканчивается ли спектакль смертью Бориса (по Римскому-Корсакову), или плачем Юродивого под Кромами (по Мусоргскому).

Эту оперу можно считать «пушкинской», потому что композитор по-пушкински уравнивал роль центрального героя ролью Самозванца, выросшего из преступления Бориса и появляющегося на сцене чуть ли не чаще чем он сам (в отличие от своей первоначальной редакции).

Можно назвать эту оперу «карамзинской» потому, что композитор следует *как бы* простодушному гомеровскому взгляду историографа на историю. Он эмоционально амбивалентен, как Карамзин в своем повествовании. Может быть, сценический неуспех «Бориса» Пушкина таится в его концептуальном и, следовательно, субъективном взгляде на историю? А успех Мусоргского – в эпической карамзинской трактовке?

«МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ» И. А. ГОНЧАРОВА И ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЕГО ВРЕМЕНИ

«Театральный аспект» комедии А. С. Грибоедова был очень важен для И. А. Гончарова: это и вопрос сценичности комедии Грибоедова, актуальный в 1870-е гг., проблемы актерского мастерства и костюмировки, и т. д. К тому же, как представляется, при рассмотрении статьи «Мильон терзаний», ставшей уже давно «классической» критической работой о комедии, очень важен именно «театральный фон». Это и станет предметом нашего исследования.

Известно, что Гончаров проявлял глубокий интерес к драматическому жанру и театрально-сценическому искусству. Из критических театральных отзывов, кроме «Мильона терзаний», Гончаровым написаны отзыв о драме Островского «Гроза» и статья «Опять “Гамлет” на русской сцене». В творческом наследии писателя также сохранились не предназначавшиеся для печати («внутренние») отзывы о драматических произведениях – в период его службы в должности цензора (1856–1859, 1863–1867 гг.)¹. Ценные высказывания и литературно-театральные мнения можно обнаружить и в эпистолярном наследии писателя.

Интерес к грибоедовской комедии оставался неизменным на протяжении творческой жизни Гончарова: прямо или косвенно он цитировал «Горе от ума» практически во всех своих произведениях. Текст грибоедовской пьесы используется и для передачи авторских впечатлений во время путешествия на фрегате «Паллада»; еще более значительный слой цитации – в романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» и в более поздних произведениях: «Литературный вечер», в воспоминаниях «В университете».

Формальным поводом для написания «Мильона терзаний» послужил бенефисный спектакль друга Гончарова Ипполита Ивановича Монахова (1842–1877; дебютировал на сцене в 1865 г.) в петербургском Александринском театре 10 декабря 1871 г., где бенефициант исполнял роль Чацкого. Судя по немногочисленным откликам, постановка оказалась «проходной», и бенефициант не вполне справился со своей ролью. «Монахов возобновил для своего

¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2014. Т. 10. С. 28, 40, 143, 146, 153, 162, 164, 170, 183, 185, 214, 233, 239, 247, 256, 260, 278, 280.

бенефиса “Горе от ума”; сам он играл роль Чацкого и заставил пожалеть, что за нее взялся»¹. Сам Гончаров в записке к актеру 11 или 12 декабря 1871 г. уклончиво заметил: «Можно придраться к тому, к сему, а больше ни к чему, а все же следует сказать, что победа в значительной степени одержана. Роль Чацкого – крепость и ее взять нелегко. Если публика увидит в ней Вас еще раз пяток – торжество Ваше будет полное»². Это мнение он повторит и в «Миллионе терзаний»: Монахов «очень хорошо говорил свою роль и до значительной степени, именно в первых двух актах, овладел ею. Но он не овладел ею еще вполне и до конца: ему предстоит немалый труд изучать, вдумываться в нее – в каждый стих и слово, и чаще играть. Судя по успеху первого раза, нет сомнения, что ему удастся достигнуть победы».

Комедия «Горе от ума» (1824) с тех пор, как ее было разрешено ставить на сцене³, в театральной среде считалась весьма выигрышной пьесой, поэтому к ней часто прибегали бенефицианты, иногда используя пьесу не целиком, а ставя 1–2 акта.

Бенефисная театральная практика того времени была такова, что все расходы на бенефисный спектакль должен был взять на себя бенефициант. Весь сбор поступал в его пользу (за вычетом 10% Опекунскому совету).

Артисты, имеющие бенефисы, обязаны избирать пьесы, не принадлежащие Дирекции, а, следовательно, не подлежащие оплате его авторского вознаграждения впоследствии. Расходы по постановке пьес в бенефисы оплачиваются самим бенефициантом. Дирекция возмещает бенефицианту лишь издержки по гардеробу, в драме до 50 рублей, а в балете до 100 рублей, а в некоторых случаях принимает на себя вечеровые расходы, т. е. освещение, плату статистам (не более 24 человек), поденщикам и плату за печатание афиш (2 анонса и 1 подробная программа), кроме особых объявлений⁴.

¹ *Вольф А.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 г. СПб., 1884. Ч. 3. С. 49.

² Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 541.

³ Первое полное (но с цензурными купюрами) представление комедии на театральной сцене состоялось только в 1831 г.

⁴ *Погожев В. П.* Столетие организации Императорских московских театров: Опыт исторического обзора // Ежегодник Императорских театров. Вып. 15. Приложение. Сезон 1904–1905. СПб., 1905. С. 125–126.

Зато потом спектакль переходил в собственность Дирекции – поэтому всегда после бенефисного, спектакль давался (как минимум) еще один раз (и даже в тех случаях, когда бенефис «провалился»). В бенефис Монахова эта традиция была нарушена – из-за закулисных интриг. Дело в том, что роль Чацкого на Александринской сцене до этого была «отдана» актеру А. А. Нильскому. Монахов, взяв в свой бенефис «чужую» роль, тем самым спровоцировал конфликт. Даже А. С. Суворин, до этого спектакля относившийся к Монахову недоброжелательно, возмущенно написал:

Вчера в театре положительно уверяли меня, что «Горе от ума» не дадут более с г-ном Монаховым, потому что роль Чацкого есть собственность г-на Нильского, с которой он получает определенный доход. Стало быть, составители репертуара нашли важным, ради г-на Нильского, обойти правило, которым предписывается повторять все пьесы, которые даются на сцене, и до сих пор не было еще случая, чтоб не повторили даже ошиканной пьесы, т. е. не повторили в прямой ущерб дирекции, т. к. пьесы ошиканные не дают сборов. «Горе от ума» с Монаховым – за это можно поручиться – дало бы несколько полных сборов, и его не повторяют. Что же прикажете делать? Сложиться публике и купить роль Чацкого у г-на Нильского? Но что он возьмет за нее, и согласится ли он продать ее? <...> Я уверен даже, что г-н Нильский будет столько великодушен, что согласится чередоваться в этой роли с своим соперником по искусству. Они вообще должны поменяться ролями: г-н Нильский очень мил в водевилях, г-н Монахов мог бы быть более у места в серьезной комедии¹.

Первый театральный отклик на бенефисный спектакль (А. С. Суворина) сразу же появился в «Санкт-петербургских ведомостях». Так же, как и впоследствии Гончаров, Суворин пытался дать свой анализ образа Чацкого, которого считал «таким же верным выразителем своего времени, какими были впоследствии Онегин, Печорин, Рудин, Лаврецкий, Обломов». Приводя оценки некоторых критиков комедии («Известно, что эта роль служила всегда камнем преткновения <...>, характер Чацкого достаточно затемнен в нашей литературе с легкой руки Пушкина <...>. Это какой-то невозможный резонер, который на всех бросается <...>. Все это повторялось на

¹ Суворин А. С. Недельные очерки и картинки // Санкт-петербургские ведомости. 1871. № 342, 12 декабря.

тысячу ладов всеми критиками и театральными рецензентами...»), Суворин приходит к выводу, что Чацкий – «это не заговорщик, не политический деятель круга декабристов, но человек, близкий им по убеждениям, попадающий в московское общество прямо из-за границы, с свежими впечатлениями, с неостывшим духом свободы, которого он набрался там». Далее Суворин дает общую характеристику декабристов, как людей, способных на «горячую проповедь, на резкие суждения»; они «не были холодными резонерами, а людьми горячими и верующими <...>, высказывали твердо сложившиеся убеждения. Таким образом, Чацкий у Грибоедова являлся не лицом выдуманным, а лицом, которое существовало в жизни, которое было представителем части общества, желавшем реформ со всем пылом и нетерпением молодости». Значительная часть суворинской статьи была посвящена оценке (и достаточно резкой) самого спектакля и актерской игры. Критик писал о том, что в спектакле «никто не знает, что ему делать, как держаться, где стоять или ходить. <...> ...что это за лица, откуда эти кухарки, называющие себя графинями и княгинями, откуда эти лакеи и уроды, выдающие себя за представителей светского общества? <...> Где режиссер, что он делал и делает на репетициях?»¹

Вскоре появляется еще одна рецензия – в «Петербургском листке» – популярного петербургского театрального обозревателя А. А. Соколова (выступавшего под псевдонимом «Театральный нигилист»), в которой оценивалась данная постановка и подвергалась критике актерская игра. Рецензент, среди прочего, писал:

Отправляясь от той точки зрения, что Чацкий есть самый полный, самый законченный тип, а не ходячая мораль и сатира, мы должны будем с этой точки разбирать и игру г-на Монахова. <...> Чацкий явился самой цельною фигурою, со всеми его скорбями и болями, полным ума и речи, исполненной горькой правды, блестящей по внешности и полной самой беспощадной сатиры².

Судя по всему, Гончаров ознакомился с этими рецензиями: обнаруживаются многие переклички с ними в его статье, с чем-то (в особенности с тем, что касается актерской игры и интерпретации ролей) автор открыто полемизирует.

¹ Там же.

² Соколов А. А. Горе от ума // Петербургский листок. 1871. № 246, 14 декабря.

Позднее, посылая Ф. И. Тютчеву оттиск статьи (письмо от 20 (?) марта 1872 г.), Гончаров иронично «признавался»:

Никогда не бывая в театре, я не знаю сам как и зачем забрел туда в ноябре и попал в *Горе от ума*. Потом, не знаю как и зачем, набросал заметки об этой комедии и об игре актеров, хотел оставить так, но актер Монахов (Чацкий) упросил меня сделать из этого фельетон.

Фельетон не вышел, а вышла целая тетрадь, которую я – не знаю как и зачем – отдал в «Вестник Европы» для напечатания. <...>

Не знаю как и зачем написал эту критику, повторю я – потому что «Горе от ума» критики не требует, от того до сих пор и не было таковой.

Пьеса заключает сама и критику. Чацкий высказывает ее, давая знать, как надо разуметь Фамусова и прочих. А они своею злобою на него объясняют и его характер. Так что критика моя могла бы назваться в свою очередь – «Горе не от ума»¹.

Формально статья Гончарова должна принадлежать к жанру театральной рецензии (на это указывает и подзаголовок статьи: «Бенефис Монахова...»), в котором по традиции русской журналистики XIX в. было необходимо в нескольких фразах охарактеризовать драматургические достоинства или недостатки пьесы, а потом дать развернутый анализ ее сценического воплощения, непременно подчеркивая актерское исполнение (как и сделал «Театральный нигилист»). Но в жанре «театральной рецензии» исполнена, в общем-то, только заключительная часть гончаровской статьи, тогда как наиболее значительная часть посвящена анализу комедии, образа Чацкого и скрытой полемике с предыдущими критиками Грибоедова (в первую очередь, с Белинским и Пушкиным).

Гончаров начинает свою статью с характеристики грибоедовской комедии, подчеркивая художественные достоинства, способствующие ее продолжительному сценическому успеху. Он отвергает мнение многих своих предшественников, отказывающих комедии в «сценическом движении».

Писатель анализирует композицию «Горя от ума», доказывает, что движение «идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица комедии между собою».

¹ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома / предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Пг., 1923. С. 95–96.

«Проницательность эстетического анализа Гончарова, – справедливо полагает один из исследователей, – обнаружилась в том, что ему удалось найти и указать драматический узел, которым Грибоедов связал оба основных плана своей комедии, представлявшихся многим критикам недостаточно спаянными, как бы разделенными: план комедии-интриги и план общественной комедии-сатиры. Узлом этим является, как показал Гончаров, борьба, которую в комедии Грибоедова ведет Чацкий»¹.

Большинство театральных рецензентов «Горя от ума» акцентировали внимание актеров на необходимости тщательно следить за интонациями, оттенками смысла произносимых реплик и монологов. Напомним, однако, что с 1860–х гг. начало набирать силу мнение, что комедия принадлежит к произведениям, которые в силу литературных достоинств ничего не теряют от постановочных ошибок. «Старая школа», декламационная манера сценической игры начала века в 1850–1860-е гг. сменялась на новую, «натуралистическую». Актерское мастерство, считавшееся ранее «классическим» теперь вызывало недоумение. Поэтому Гончаров особое внимание уделяет исполнительскому мастерству в «знаменитых» пьесах.

В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка. У Пушкина, например, в «Борисе Годунове», где нет почти действия, или по крайней мере единства, где действие распадается на отдельные, несвязные друг с другом сцены, иное исполнение, как строго и художественно-литературное, и невозможно. В ней всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове.

За исключением некоторых ролей в значительной степени можно сказать то же и о «Горе от ума». И там больше всего игры в языке: можно

¹ Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема // Литературное наследство. М., 1946. Т. 47–48. С. 210.

снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота¹.

Гончаров в своей статье выступает противником новой «натуралистической школы» актерской игры, – на это, кажется, исследователи его творчества не обращали особого внимания. «Ужели вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще умение читать, произносить художественную речь, как будто это умение стало лишнее или не нужно?» – пишет Гончаров, а позднее в письме к П. Д. Боборыкину 7 октября 1876 г. развивает эту мысль:

...Вы мало настаивали на важности первой и главной половины, именно *отношения артиста к выражаемому*. А из этого отношения к выражаемому и рождается в артисте та психо-эстетическая сила, которая уже разрешается в физиологических функциях организма, то есть в движениях и голосе. <...> Одна техника – теория мимики и звуковая – может дать ему одно внешнее, *автоматическое образование*, которое многих и приводит к той «рутине» и к тому «разобщению с живой жизнью», о котором Вы вчера упомянули в чтении. И от того и от другого может спасти и спасала великая только природная сила, талант и ум, как она спасала Щепкиных, Мочаловых, Львову-Синецкую, Сабуровых и других. Я упомянул об этих старых артистах, потому что знал их в их лучшей поре, и могу засвидетельствовать, что и их спасала не одна их собственная природная сила, а еще целая школа, можно сказать, драматическая академия. <...> литература и театр подавали друг другу руки; тогда и старый классический репертуар был еще в ходу, тогда являлась и романтическая школа, приведшая, между прочим, и мелодраму – и все это несли на своих плечах питомцы той школы – Щепкин, Синецкая и другие, которые дожили и до Грибоедова, до Гоголя и до Островского и умели ужиться и с их произведениями, создав их типы на сцене и завещав их последующим артистам².

Гончаров не обходит вниманием и костюмировку представлений «Горя от ума» – а это был также один из наболевших вопросов того времени: костюмы актеров (и в первую очередь в постановках комедии Грибоедова) служили предметом постоянных нападок современников. В 1862 г. вышло в свет издание «Горя от ума» Н. Л. Тиблена с

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 36.

² Там же. С. 86.

рисунками М. С. Башилова. А. Н. Баженов, например, анализируя эти рисунки и сверяя их с модными журналами 1820–1830-х гг., настаивал на том, что только при соблюдении верности костюмов текст комедии может в полной мере дойти до зрителя. Баженов писал, что Софья, «безобразно декольтированная» и «одетая по последней парижской картинке с кринолином в четверть сцены, в самоновейшей модной прическе с нелепым волосяным бантом на самом лбу» вызывает в 1860-х годах негодование зрителей¹. А. С. Суворин в своей рецензии на бенефисный спектакль отмечал, что «актеры являются на сцене как в маскараде, кто в костюме 20-х гг., кто в современном. Известно, что “Горе от ума” не стоило казне ни копейке при первой постановке, не стоит ей копейки и доселе»². Гончаров же отмечает: «Старомодные фраки, с очень высокой, или очень низкой талией, женские платья с высоким лифом, высокие прически, старые чепцы — во всем этом действующие лица покажутся беглецами с толкучего рынка»³.

Наконец, автор «Мильона терзаний», сетуя на то, что «давно уже исполнение пьесы на сцене далеко не соответствует ее высоким достоинствам, особенно не блесит оно — ни гармоничностью в игре, ни тщательностью в постановке», заявляет:

Исполняли ее в Москве в 30-х годах с полным успехом. До сих пор мы сохранили впечатление о той игре: Щепкина (Фамусова), Мочалова (Чацкого), Ленского (Молчалина), Орлова (Скалозуба), Сабурова (Репетилова). <...> ...в их игре, как в отличном хоре певцов, поражал необыкновенный ансамбль всего персонала лиц, до малейших ролей, а главное, они тонко понимали и превосходно читали эти необыкновенные стихи, именно с тем «толком, чувством и расстановкой», какая для них необходима. Мочалов, Щепкин! Последнего, конечно, знает и теперь почти весь партер и помнит, как он, уже и в старости, читал свои роли и на сцене, и в салонах! Постановка была тоже образцовая...⁴

Однако высказыванию Гончарова противоречат многочисленные рецензии московских театральных критиков 1830-х гг.: зрители, знающие наизусть комедию Грибоедова, были не удовлетворены

¹ Баженов А. Соч. и переводы. СПб., 1869. Т. 1. С 221.

² Суворин А. С. Недельные очерки и картинки // Санкт-петербургские ведомости. 1871. № 342, 12 декабря.

³ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 35.

⁴ Там же. С. 36–37.

первыми постановками (в роли Чацкого выступал Мочалов, в роли Фамусова – Щепкин).

Пафос статьи Гончарова – во всяком случае, то, от чего он отталкивался – состоит в проблематике именно сценического воплощения комедии Грибоедова, именно в актерской интерпретации и актерско-режиссерском осмыслении поведения персонажей. Это для писателя послужило точкой отчета для более обобщенных (и весьма значимых для русской критики) высказываний (которым, в основном и уделялось внимание исследователей).

БАРОН МЮНХГАУЗЕН НА РУССКОЙ СЦЕНЕ

Одноактная пьеса «Красный кабачок»¹ Ю. Д. Беляева (1876–1917), театрального критика и драматурга, получила первое свое сценическое воплощение 8 марта 1911 г. в театре К. Н. Незлобина (это был единственный спектакль в Москве). Пьеса давалась вместе с комедией-сказкой Л. Н. Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» и поставлена режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским «уточенно и мягко»². Журнал «Рампа и жизнь» поместил краткую рецензию на этот спектакль, где среди прочего говорилось:

Изысканный и претенциозный Беляев — антикварий, любовно стирающий пыль со старой-старой табакерки, которая так занятно играет менуэт <...>. Пьеска Беляева — это красивый, но незначительный гротеск. Снова одна из сказок старой петербургской ночи, которые так любит автор. <...> Но растянут гротеск очень, и это расхолаживает впечатление. В общем, это милая, но конечно, незначительная вещь. Поставлена она у Незлобина стильно, с настроением, в красивых

¹ Беляев Ю. Д. Красный кабачок: Фантастическая история: в 1 д. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911 (далее текст пьесы цитируется по этому изданию, с указанием страницы). Републиковано: Беляев Ю. Д. Красный кабачок / публ. и комм. С. В. Денисенко // Неканоническая эстетика. Вып. 6: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 224–264.

В РО ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (ф. 24, № 164, л. 1–33) хранится первоначальный черновой автограф (начало пьесы и наброски фрагментов). В ОРиРК СПбГТб хранятся рабочий (Л. 7. 7. 83/Б 447) и цензорский (44940) машинописные экземпляры пьесы.

² История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 380; далее: ИРДТ.

костюмах. *Есть только в постановке какая-то напряженность, невесело звучит смех*, и на сцене от этого веселей, чем в зале¹.

Однако если судить по рецензии Э. М. Бескина в «Театре и искусстве», этот единственный спектакль в театре Незлобина оказался, видимо, провальным:

«Красный кабачок» разочаровал. И в нем есть то доброе, что есть у Беляева, как драматурга, — мягкий лиризм, любовь к старине, умение чувствовать ее, но есть и многое такое, что Беляеву, как драматургу, должно быть зачтено в минус. Стилизация конца XVIII века в «Красном кабачке» довольно поверхностна. <...> ...пьеска необыкновенно длинна, и, сократи ее автор наполовину, она смотрелась бы с гораздо большим вниманием. А то она утомляет. Правда, и режиссер Комиссаржевский со своей стороны сделал все, чтобы подчеркнуть недочеты пьесы. Поставлена она в безвкусовых картонных декорациях, так идущих в разрез с мягким лиризмом г-на Беляева. Костюмы аляповаты, грубо цветисты. Некоторые моменты подчеркнуты до порнографичности. А меж тем «Кабачок» напрашивается на мягкую, изящную, стильную постановку. Само действие должно быть — я сказал бы — порхающим на носке, на пуантах. Больше ирреальности, больше дымки, фантазии. <...> А за окном светила во всю зеленая луна и выл ветер, как в доброй малорусской мелодраме².

Пьеса была принята к постановке на сцене Императорских театров задолго до этого московского представления. Директор Императорских театров В. А. Теляковский записал в своем дневнике еще 21 сентября 1910 г.:

В 5 часов у меня был Беляев и читал свою новую пьесу «Красный кабачок» в присутствии Котляревского, Мейерхольда, Петровского, Озаровского, Дарского и Головина. На всех пьеса произвела хорошее впечатление, и я принял ее к постановке. Ставить будет Мейерхольд и играть в ней роль Мюнхгаузена, декорацию взялся написать Головин³.

¹ Львов Як. Театр Незлобина // Рампа и жизнь. 1911. № 11. С. 11. Курсив наш. На с. 7 этого номера журнала помещена фотография из спектакля.

² Бескин Эм. [Без заглавия] // Театр и искусство. 1911. № 11, 13 марта. С. 236. На с. 237 этого номера журнала помещена фотография из спектакля.

³ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. СПб., 2016. С. 227.

Пьеса была поставлена в Александринском театре Вс. Э. Мейерхольдом (1874–1940) в марте 1911 г. Декорации и эскизы костюмов создал А. Я. Головин (1863–1930)¹, музыку написал М. А. Кузмин (1872–1936)². Все они были сверстниками (Головин был старше лет на десять) и единомышленниками, и неоднократно работали вместе³.

Пьеса шла в один вечер с поставленными другими режиссерами и уже шедшими на сцене «Провинциалкой» И. С. Тургенева и «Свадьбой» А. П. Чехова⁴. Об этих старых постановках театральная критика вообще молчала, разбору подвергался только «Красный кабачок».

Действие отнесено в «канун Рождества», герои собираются в подвале Красного кабачка. За окном — «глухая, выюжная ночь» (С. 9). Персонажи обмениваются репликами: «Ну, стало быть, это черти разыгрались под сочельник. <...> Ишь, ишь... как завывает!..», «Да, выюжит, страсть. Ни зги не видно» (С. 16). В недавней пьесе Беляева «Путаница, или 1840 год» (1910), увековеченной в апологии Серебряного века, «Поэме без героя» А. А. Ахматовой⁵, действие

¹ Эскизы костюмов и бутафории хранятся в ОРИК СПбГТб (ЭФ/Г61): «Красный кабачок»: эскизы мужских костюмов, причесок, бутафории / А. Я. Головин; драматург Ю. Д. Беляев, режиссер В. Э. Мейерхольд; Александринский театр (1911).

² Подготовительные режиссерские материалы к спектаклю хранятся: РГАЛИ, ф. 988 (В. Э. Мейерхольд), оп. 1, № 77: «Красный кабачок». Планировка, монтировка, режиссерские заметки по пьесе Ю. Д. Беляева, поставленной в Александринском театре. Приложен проект распределения ролей, сделанный Ю. Э. Озаровским, с замечаниями Н. А. Котляревского. В этом же фонде хранятся письма Беляева к Мейерхольду (№ 1163). Выражаем признательность В. Л. Гайдук за справку. См. ее статью: *Гайдук В. Л.* «Прекрасная фрау Ложь!» («Красный кабачок» Вс. Э. Мейерхольда) // Неканоническая эстетика. Вып. 6: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 201–209.

³ Головин вместе с Мейерхольдом с 1910 г. поставил 9 спектаклей в Александринском театре. Кузмин ранее писал музыку к мейерхольдовским «Балаганчику» и «Шуту Тантрису».

⁴ «Красный кабачок» шел второй пьесой: «Ради “Красного кабачка”, пьесы в 1 действии, продолжающейся 50 минут, пришлось “пригнать” другие пьесы, чтобы составить целый спектакль. Получилось очень интересное представление» (См.: *Осипов И.* Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева // Обзорение театров. 1911. № 1352, 25 марта).

⁵ Во «Втором посвящении» к «Поэме»: «Ты ли, Путаница-Психея, / Черно-белым веером вея, / Наклоняешься надо мной...». В «Примечаниях автора к поэме» мы читаем

происходит также под аккомпанемент метели: «Ночь. Валит снег. Разыгрывается метель. Не видно никаких очертаний. Лунный свет едва брезжит. Изредка, сквозь голоса вьюги, доносится откуда-то издалека вальс Ланнера... Проясняется. Метель утихает. Редко-редко свищет вьюга, завернется кверху белый снежный жгут»¹.

Довольно изящная белая безделка приглашала зрителей перенестись в Россию конца XVIII века, в веселую компанию загулявших офицеров и актрис. Их пирушка неожиданно заканчивалась под утро явлением барона Мюнхгаузена. Призрак великого лгуна возникал при свете горящей жженки для того, чтобы восславить спасительную красивую ложь. В сущности, вся идея этого уютного и милого представления могла быть сформулирована известными словами Актера из «На дне»: «Честь безумцу, который навевает человечеству сон золотой...»²

Ср. с мнением театральных рецензентов:

Кардинальной пьесой сборного спектакля явился «Красный кабачок». Это милая, грациозная, беспретенциозная сказка или шутка, написанная со свойственной Ю. Д. Беляеву талантливой беспечностью или беспечностью таланта. <...> Эпоха пестрых костюмов и сочный текст Ю. Беляева придают пьесе сценический интерес, а содержание – интерес литературного парадокса. Ошибочно было бы искать в «Кабачке» «апологию лжи», как идеи. Прелесть белаяевских драматургических опытов, по-моему, именно в том, что он не пишет никаких «апологий», ничего не «проводит», ни о чем не «трактует». Он только талантлив. <...> Спектакль этот может служить мерилем популярности Ю. Беляева в Петербурге. Театр был полон самой блестящей столичной публикой, которая тепло вызывала автора и артистов³.

Когда кудесники Александринского театра, Мейерхольд и Головин, поставили «Красный кабачок» Юр. Беляева, с очаровательной музыкой

следующее: «Путаница-Психея — героиня одноименной пьесы Юрия Беляева» (Ахматова А. Поэма без героя / илл. С. Денисенко. СПб., 1995. С. 15, 94).

¹ Беляев Юр. Путаница, или 1840 год: Святочная шутка в 1 д. с прологом. СПб., 1910. С. 5. Тема метели, вьюги проходит лейтмотивом у многих авторов Серебряного века (Блок, Цветаева, А. Белый, Волошин и др.).

² Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 142.

³ Осипов И. Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева...

М. Кузмина, то оказалось, что из слишком большой пушки выстрелили по воробью. <...> К сожалению, Ге, исполнивший главную роль, — барона Мюнхгаузена, сильно портил эту постановку. Он был груб, тяжеловесен и аляповат, как безвкусный купол давил он эту ажурную, изящную беседку, сотканную из милых слов Беляева, музыки Кузмина, изумительных пауз Мейерхольда, декораций и костюмов Головина, грациозной игры Давыдова, Ходотова, Юрьева, Ведринской, Есипович, Тиме¹.

Постановка, как и сама пьеса была, казалось, «однодневкой», без претензий на репертуарность, — состоялось всего семь представлений². Но эта незатейливая «однодневка» сыграла значимую роль в искусстве Серебряного века. Спектакль «Красный кабачок» оказался одним из первых «пробных камней» экспериментатора-режиссера Мейерхольда на академической сцене. И потому среди театральной публики он вызвал бурю эмоций, едва ли не на грани скандала.

Мейерхольд начал службу в Александрийском театре осенью 1908 г. До «Красного кабачка» им было поставлено здесь только два спектакля. Теория «условного театра», осуществляемая режиссером на практике (в частности, в театре В. Ф. Комиссаржевской) вызывала негодующие и крайне нелицеприятные нападки театральных деятелей. Появление же этого «enfant terrible» на академической сцене окончательно взбесило критиков. Например, Лоло (Л. Г. Мунштейн) по поводу вступления новатора-Мейерхольда на академическую сцену написал такую эпиграмму:

Вздумал слишком спозаранку
Он полезть на пьедестал.
Мельпомену наизнанку
Выворачивать он стал.
К счастью, он не кончил дела...
Храм искусств не пострадал:

¹ Русская художественная летопись. 1911. № 7. С. 109.

² Спектакли в Санкт-Петербурге, в Александринском театре: 23, 25 и 28 марта, 1, 14, 20 и 27 апреля 1911 г. (ИРДТ. Т. 7. С. 470: Репертуарная сводка). Для сравнения: пьеса Беляева «Дама из Торжка» (1911) давалась 22 раза в Москве в 1912–1914 гг. (Там же. С. 458), «Путаница, или 1840 год» (1905) — 21 раз в Москве в 1910–1911 гг. (Там же. С. 487), «Псиша» (1911) — только 1 раз в Суворинском театре в 1912 г. (Там же. С. 540).

Мельпомена уцелела, —
Он... не стал на пьедестал
И теперь в Александринке
Ставит старые новинки...¹

Уничжительный термин «мейерхольдовщина» впервые печатно применил А. В. Луначарский² в 1908 г. (именно перед началом работы Мейерхольда на сценах Императорских театров и тогда, когда его в середине сезона уволила Комиссаржевская). Его подхватил критик И. Осипов (А. И. Осипович), который иронично предполагал, что теперь «мейерхольдовщина» «должна стать основной темой для нападок на дирекцию Императорских театров», и называл Мейерхольда «бездарностью, которая профанирует Александринский театр»³. Русская публика услышала о «мейерхольдовщине» снова в 1911 г., в связи с «Красным кабачком». Позднее большевикам уже не пришлось ничего придумывать («мейерхольдовщине не место в советском искусстве» — одно из общих мест в прессе 1930-х гг.). В одной из газетных рецензий 1911 г. под названием «Александринские актеры о “мейерхольдовщине”» критик под псевдонимом «Театрал» с негодованием писал:

...Александринский театр сделался ареной цирковых фокусов. Мейерхольд выработал какую-то «звуковую систему» и пригласил хор Архангельского для того, чтобы подражать вою ветра. <...> Всюду за кулисами только и говорят теперь о чудачествах Мейерхольда и комп.,

¹ Мунштейн Л. Г. Жрецы и жрицы искусства: Словарь сценических деятелей: В 2 т. М., 1910–1912. Т. 1. С. 39.

² См.: Луначарский А. Книга о «новом театре» // Образование. 1908. № 4. С. 35. Мейерхольду Луначарский (поместивший, кстати, в сборнике «Книга о новом театре» свою собственную статью, но почему-то при этом позволивший себе рецензировать других авторов) посвящает раздел своей рецензии на сборник: «Заблудившийся искатель» (С. 29–36). Он критикует статью Мейерхольда и приходит к выводу, что режиссер в своих теоретических построениях противоречит тому, на что опирается: на мнение В. Я. Брюсова («Если утвердится условный театр, посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним»). Прочитывая Брюсова, Луначарский завершает: «Это убийственная критика всей мейерхольдовщины» (С. 35).

³ См.: Осипов И. Александринский театр: «У царских врат» К. Гамсуна в постановке В. Э. Мейерхольда // Обозрение театров. 1908. 3 октября.

и о том, что Александринский театр превратился в какую-то «интермедию»...¹

Далее рецензент приводит мнения актеров Александринского театра. Актер В. П. Долматов рассказывал (впрочем, сразу же и написал опровержение в газету: мол, такого не говорил):

...не понимаю, зачем нужно изображать вой ветра посредством такого мудреного способа, как хор, когда для этого существует специальная механика. Пусть поставят граммофон, и он даст полную иллюзию. Главное заблуждение режиссеров-модернистов состоит в том, что они основывают всю постановку на декорациях и мелочах. Реальные подробности иногда совершенно неуместны. Храм — это храм, куда люди приходят молиться, и всякие лишние эффекты только рассеивают настроение молящихся.

Актер Р. Б. Аполлонский был не менее эмоционален и «академичен»:

Я не видел репетиции «Красного кабачка», и знаю только, что Мейерхольд заставляет хор подражать завыванию ветра. Вы интересуетесь моим мнением: я отказываюсь в это верить! Не понимаю, зачем нужно прибегать к содействию хора, когда есть столько испытанных, прекрасных способов производить этот эффект. Всякие «барабаны» и прочие приборы дают всё, что нужно в этом направлении.

Вскоре «Театралу» ответил критик под псевдонимом «Импр<ессарио>»:

Постановка Мейерхольда стильна, дает настроение. Никаких чудачеств и уродств нет. Даже вой непогоды за сценой, — о чем так много писалось в газетах (чего только газеты не пишут!), совпадает с фантастикой пьесы. А кто это воет — статисты, или специальная машинка, в сущности, не все ли равно... <...> Успех был, вызывали автора, вызывали исполнителей².

¹ Это газетная вырезка без даты и наименования газеты (на сегодняшний день нам не удалось их установить): РО ИРЛИ, ф. 24, № 215.

² *Импр.* [Без заглавия] // Театр и искусство. 1911. № 13, 27 марта. С. 267. На с. 273 помещены два рисунка А. М. Любимова из спектакля.

Хор певчих А. А. Архангельского, созданный в 1880 г., будет участвовать потом и в пышном (и очень дорогом) легендарном мейерхольдовском «Маскараде» в Александринке в 1917 г. Хор за сценой исполнял панихидное пение после гибели Нины, и позже это исполнение историками русского театра трактовалось как панихидное пение от Мейерхольда имперской России... И этот «ветер, ветер на всем Божьем свете», подхваченный Блоком (1918), еще долго будет завывать над просторами страны.

Музыка к «Красному кабачку» была заказана М. А. Кузмину¹. В сохранившемся письме Кузмина к Мейерхольду от 25 февраля 1911 г. читаем:

Хор в партитуре написан для мужских голосов. Но теперь я переделал для смешанных. *Очень немного* человек нужно (если с голосами), а то будет крикливо, 3 или 4 женщины и 3 мужчины (1 дискант (или 2), два альты, 2 тенора и 1 (или 2) баса). Пусть не ревут; и вообще оркестр выюги подальше, а органчик поближе к сцене².

Вот как описывал критик К. И. Арабажин свое впечатление от музыки к спектаклю:

Г-н Мейерхольд перенес действие в темный, полуосвещенный и неуютный подвал. Слышна выюга, завывание ветра красиво сливается со звуками старинного вальса, имитирующего музыку табакерки. Под эти звуки, точно в искусственной шкатулке с музыкой, пляшут молодые актрисы, напоминая искусственные, а не живые фигурки³.

¹ «За “Кабачок” мне дадут только 150 р., как же я расплачусь с долгами?» – записал Кузмин в дневнике 26 января 1911 г. (См.: Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 256).

² Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда. 1906–1933 / Публ. и примеч. П. В. Дмитриева // Минувшее. Ист. альманах. М.; СПб., 1996. Вып. 20. С. 364. В РО ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (ф. 24, № 166) хранится автограф клавира к спектаклю (три варианта одной мелодии «для выюги» (л. 2–4), один — для «органчика» (л. 4 об.–5 об.) с дарственной надписью Кузмина Беляеву: «Дорогому Юрию Дмитриевичу Беляеву скромный сотрудник М. Кузмин 1911. / Подслушавшему наши мечты, как барон. Ю. Д. Беляеву М. Кузмин. 1911» (л. 1).

³ Арабажин К. Впечатления сезона. Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 162.

Создается такое впечатление, что постановщики прекрасно понимали, что они делают — чутко воспринимали трагизм эпохи. А для зрителей (и театральных критиков) была непонятна и музыкальная сторона спектакля (почти трагическая), и «странные», «упаднические» декорации А. Я. Головина. Приведем мнение Н. Н. Ходотова:

Режиссерской фантазии Мейерхольда на этот раз не помогли и декорации Головина, написанные в мрачных, угрюмых тонах не для веселого кабачка, а для тюремного застенка, не помогла и музыка Кузмина, которая должна была изображать завывание вьюги и создать настроение¹.

Судя по всему, театральные критики в большинстве своем не оценили и не поняли «стильного»², декадансного настроения спектакля, собственно, восходящего к тексту пьесы. Действие автором отнесено к 1798 г., когда загородный трактир по Петергофскому шоссе был славен и популярен, «здесь проходили знаменитые кутежи». «Теперь, — пишет Беляев в 1911 г., — это грязный извозчий трактир» (С. 7). Видимо, поэтому автор отправляет своих персонажей не в фешенебельный (1798 г.) зал трактира, а в подвал, который более соответствует современности (1911 г.), и не грешит против исторической правды:

Канун Рождества. Глухая, вьюжная ночь. Красный кабачок заперт по случаю праздника, но... не для всех. Компания известных столичных кутил упростила хозяина пустить погреться. Закрыли наглухо ворота и ставни, поставили сторожей — и заварился обычный кутеж!.. Действие происходит в нижнем помещении трактира, похожем на подвал (С. 9).

Кроме музыкального сопровождения театральных критиков не устроили и декорации Головина.

Дирекция театров отнеслась к небольшой пьесе Ю. Беляева более чем любовно. Постановку поручили Головину, который дал декорации и костюмы, и г-ну Мейерхольду — режиссуру. К сожалению, последние «перемудрили». Они приступили к «фантастической истории» Беляева,

¹ Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. М.; Л., 1962. С. 239.

² См.: Ауслендер С. С.-Петербург: Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 4. С. 109.

очевидно, с какими-то мистическими настроениями. История истории разнь. Легкой фантастической шутке они дали тяжелый переплет, пригодный для толстых глубокомысленных фолиантов. Декорация г-на Головина — это не кабачок, а «кабачище»; эти угрюмые каменные своды если и способны дать место полету фантазии, то разве для мрачных заговоров. Беляевская фантазия, при первой попытке взлететь, ушиблась¹.

Однако в авторских ремарках обозначен именно не «кабачок», а «кабачище»:

Просторная сводчатая комната с лесенкой, ведущей наверх и с большой голландской печью из разрисованной кафели. По прочным деревянным шестам между сводами развешаны медвежьи и свиные окорока, сушеные грибы и связки репчатого лука. По углам бочонки вина. Мебель дубовая, массивная, голландского или так называемого «петровского» стиля. На столе много пустых и еще не початых бутылок, два канделябра с оплывшими сальными свечами и разная посуда (С. 9)².

Беляев и постановщики спектакля предвосхитили то, что уже назрело в эпохе. Напомним, что популярное у богемы подвальное кафе «Бродячая собака» открылось только в декабре 1911 г., а «Привал комедиантов» еще позже, в 1915 г.

Позднее верно оценил постановку А. Я. Альтшуллер, писавший:

...интерес к таинственному был связан у Мейерхольда с его общей театральной эстетикой тех лет — синтезом реального и фантастического. Ведь именно в это время — в 1910 году — Мейерхольд взял себе в качестве театрального и литературного псевдонима имя гофмановского Доктора Дапертутто. В Александринском театре Мейерхольд продолжал разрабатывать тему рока, фатальной обреченности человека. Рок, играющий судьбами людей, люди, послушные марионетки судьбы, и люди, бросающие судьбе вызов, — все это присутствовало еще в произведениях античности, которые трансформировались и

¹ *Осипов И.* Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева // *Обозрение театров.* 1911. № 1352, 25 марта. И далее рецензент пишет: «Эту ошибку г-н Головин искупил своими костюмами. Вот очарование! <...> Затем г-н Мейерхольд грешен в замедленном темпе. Хороша, безусловно, mise en scène г-на Мейерхольда. <...> Играли свободно, беспечно и выдержанно».

² В РО ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (ф. 24, № 165) хранится карандашный набросок эскиза А. Я. Головина к спектаклю.

модернизировались на рубеже XIX–XX веков, в первую очередь в эстетике и драматургии символистов¹.

Далее, опровергая театральных критиков, Альтшуллер верно оценивает идею спектакля:

...Эти приметы спектакля, так или иначе, перекликались с принципиальными поисками Мейерхольда тех лет. Здесь содержались идеи кукольности, «марионеточности» «неподвижного» театра. Михаил Кузмин, поэт и композитор, <...> создал для «Красного кабачка» музыку шемящую, загадочную. Атмосфера веселого кабачка таила в себе тревожную загадочность и inferнальность. Таким образом, в «Красном кабачке» применялся один из излюбленных гротескных приемов символистского театра <...> — *мрачное веселье, тревожное веселье, зловещее веселье*².

Можно довериться и знаменитому театральному критику Э. А. Старку («Зигфриду»), писавшему о большом успехе «Красного кабачка» и отозвавшемся с большой симпатией об авторе пьесы:

Волшебник отдергивает таинственную завесу и приглашает на одну только минутку заглянуть в XVIII век... <...> Ему пришел на помощь художник Головин и со свойственной ему декоративной виртуозностью создал исполненный тонкого настроения подвал в Красном кабачке, где по каменным серым стенам с низко нависшим сводом, с единственным круглым оконцем, так причудливо играли тени, где так таинственно обрисовывались предметы, озаренные блеском свечей да веселым огнем жженки, где таким рельефным контрастом являлись колоритные костюмы...

И дальше автор рецензии проговаривается о том, что можно считать знаком «Серебряного века»: об «оторванности от современности», о том, что автор «чрезвычайно удачно выдержал беспритязательный шутливый тон пьесы, проведя через него отчетливую ноту жуткости»:

¹ См.: Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: (Дуэты, сотворчество, содружество). Л., 1985. С. 182.

² Там же. С. 183. Курсив наш.

...реальное естественно смешалось с таинственным: сейчас смешно, а в следующую минуту как-то весь настораживаешься; получилось впечатление острое и крайне своеобразное, какое давно уже не приходилось испытывать в драматическом театре. Словом, «Красный кабачок» — это настоящее произведение искусства для настоящего театра, и оно открывает перед нами блестящие перспективы¹.

Критик не ошибся: под завывание вьюги, под сводчатыми потолками подвалов расцветало искусство «Серебряного века».

Имя персонажа Р. Э. Распе и Г. А. Бюргера в России традиционно было нарицательным, негативным, — для обозначения беспардонного лгуна и обманщика, «пустого красноречия и шута»². Согласно А. В. Блюму, такой образ Мюнхгаузена использовался в русском лубке, начиная с 1833 г. Так, Леонид Андреев в 1901 г. в фельетоне «Всероссийское вранье» юбилейные речи сравнивает с рассказами барона³, Сергей Булгаков в 1909 г. сравнивает русскую интеллигенцию с Мюнхгаузенем⁴ и т. п. Но все начинает изменяться. А. В. Блум отмечает:

В начале XX века в Западной Европе начинается новая волна увлечения Мюнхгаузенем. <...> Из обличителя лжи и фанфаронствующего вряля он превращается в певца «возвышающего обмана», фигуру трагическую, находящуюся в полном разладе с окружающей действительностью. <...> И в России некоторая часть художественной интеллигенции, испытывавшая на себе влияние идей символизма, также пытается интерпретировать образ барона. <...>

¹ *Зигфрид [Старк Э. А.]*. Эскизы // Санкт-петербургские ведомости. 1911. № 68, 25 марта.

² *Блум А. В.* Каратель лжи, или Книжные приключения барона Мюнхгаузена. М., 1978. С. 46.

³ *Андреев Л. Н.* Всероссийское вранье // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 439.

⁴ *Булгаков С. Н.* Геронизм и подвижничество: (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М., 1991. С. 68. Эти сведения приводятся в итальянском исследовании о бароне Мюнхгаузене: *Le meravigliose avventure del barone di Münchhausen fra Inghilterra, Germania e Russia* / a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati. Padova, 2014. P. 12–14, 146–148. Благодарим А. О. Дёмина за указание на эту книгу.

Художественное воплощение такие идеи нашли в единственной русской «мюнхгаузиаде» — пьесе Ю. Д. Беляева «Красный кабачок»¹.

Действительно, у Беляева Мюнхгаузен — всего лишь безобидный фантазер и балагур, душа компании: «Он врал... Но врал так гораздо, так складно, что любо было его слушать...» (С. 43); «Я не враль, как полагаете вы. Я — балагур» (С. 26).

Как писала русская переводчица «Мюнхгаузена» начала XX в. З. А. Венгерова, «возводя фантазию в действительность, говоря о всех воображаемых победах человеческого ума над природой, разрушая смелостью фантазии даже законы природы, Мюнхгаузен является защитником свободы духа, освободителем его от оков действительности»².

Так и восприняли барона Мюнхгаузена некоторые зрители «Красного кабачка»:

Барон Мюнхгаузен — велик, царственен. Он пьян выдумкой. Столетними народными присказками, к которым всегда влечет бодрый дух народа, способный из самого себя, уподобляясь богам, творить особый мир, живой, хотя и не существующий, где все законы бытия подчинены великой мощи желаний человеческих, где человек царь и бог, торжествующий над угнетающей его наяву природой...³

Приведем здесь и интерпретацию беляевского образа барона А. В. Блюма:

Мюнхгаузен в пьесе Беляева превращается в какую-то демоническую фигуру, одновременно и прославляющую, и проклинающую ложь. Что-то в нем от волшебника, сеющего ложь в мире, убеждающего людей в том, что они по природе своей недостойны правды, и единственное их прибежище и спасение — в иллюзиях, самообмане. Мюнхгаузен считает, что люди не живут в реальной действительности: все в мире питается ложью и основано на ней. Трагический образ Мюнхгаузена, выписанный, надо сказать, очень тонко и с большим стилистическим мастерством,

¹ Блюм А. В. Каратель лжи... С. 49–50.

² Барона Мюнхгаузена рассказы об его удивительных приключениях и походах в России и других странах / Пер. и введение З. А. Венгеровой. СПб., 1901. С. 13.

³ С. В. Прекрасная фрау Ложь! // Обозрение театров. 1911. № 1350, 23 марта.

истолкован в духе идеалистической философии начала XX века и установок символистского театра и драматургии того времени¹.

Театр – это волшебный обман, уводящий зрителя от эмпирики в иллюзорный мир. Даже если это «реалистичный театр». Театр всегда будет «условным», обманным по отношению к жизни, как и всякое искусство. Творцов всегда можно назвать обманщиками. Авторы «Красного кабачка» вдвойне обманули зрителя, предложив ему вместо «фантастической истории» (именно так обозначена пьеса) во главе с бесшабашным лгуном, вместо милой шутки, — почти инфернальный, тревожащий душу спектакль накануне трагических событий эпохи. Об этом мы можем судить по музыке, по декорациям, по текстам современников.

А что же сами «обманщики»?

Юрий Дмитриевич Беляев обманул уготованную кругу его людей Судьбу: 8 января 1917 г., накануне Февральской революции, сытый и довольный, после ресторана, он остуился, поднимаясь по лестнице в свою квартиру, и ударился затылком о ступени (почти как легендарный Августин, сочинитель песенки «Ах, мой милый Августин»², прозвучавшей в «Красном кабачке»); через несколько дней он скончался³.

Александр Яковлевич Головин умер в 1930 г. в чине народного артиста Республики и действительного члена Академии художеств.

¹ Блюм А. В. Каратель лжи... С. 52.

² Согласно преданию, он вышел ночью из кабака в состоянии сильного опьянения и упал в яму, куда сбрасывали приготовленные для захоронения трупы умерших от чумы горожан, и в ней и заснул.

³ В официальной версии писалось так: «В расцвете сил и творческих возможностей, писатель стал жертвой нервного недуга, который обострился еще нелепой случайностью — падением с лестницы. <...> Это был верный рыцарь искусства, паладин прекрасных мечтаний, нежных романтических грез и грациозных шуток» (См.: *Вольмар* [Хавкин В. А.]. Кончина Ю. Д. Беляева // *Обозрение театров*. 1917. № 3328–3329, 6–7 января). А. Р. Кугель рассказывал об этом по-другому в своих воспоминаниях: «Он жил эпикурейцем, сибаритничал, с утра пил шампанское <...>. Его смерть произошла тоже по пьяному делу: он взбирался ночью к себе по крутой лестнице, остуился и стукнулся затылком о каменные ступени» (*Кугель А. Р.* Листья с дерева. Л., 1926. С. 34). Как писал Н. Е. Вильде, «в его натуре ведь был и тот бесполезный размах, беспечное отношение к жизни, которое часто наблюдается среди наших талантливых людей» (*Вильде Н.* Друг теней // *Рампа и жизнь*. 1917. № 3. С. 8–9).

Михаил Алексеевич Кузмин умер в 1936 г., накануне репрессий 1937 г. Как сказала в одном из поздних интервью Ахматова: «...Кузмин умер собственной смертью, у него было несколько сердечных припадков, его отвезли в госпиталь, там его ко всему еще и простудили. Умер он без свидетелей. <...> Смерть его в 1936 году была благословением, иначе он умер бы еще более страшной смертью, чем Юркун, который был расстрелян в 1938 году»¹.

Из всех авторов постановки про барона Мюнхгаузена только Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду обмануть Судьбу не удалось: он был расстрелян в 1940 г.

Но спектакль о великом обманщике, созданный содружеством талантливых художников, пытавшихся показать зрителю обманность, иллюзорность Времени и Судьбы, остался в Истории российского театра.

ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

«МЕТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» У ПУШКИНА

Л. С. Выготский отмечал, что рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листа, на котором нанесен рисунок. Таким образом, впечатление от рисунка у нас всегда двойственное (это и у зрителей, а у самого автора рисунка таковым является впечатление от мира): мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное на нем как трехмерное, с другой – игру линий на плоскости. И именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства².

Графические пейзажи Пушкина обычно выполнены на отдельных от текста листах в манере контурного рисунка с привлечением минимума средств, а именно линии и штриховки (которая либо применяется частично, либо совсем отсутствует). Такой рисунок выстроен по законам перспективы и рисовальной композиции и

¹ Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда. 1989. № 6. С. 120.

² См.: *Выготский Л. С. Мышление и речь* // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 2. С. 301–302.

включает в себя два или три плана. Дальний план обозначен либо линией горизонта, либо расположенными вдали строениями, деревьями, горами. Передний план мог оставаться пустым или быть заполненным человеческими фигурами, деревьями, кустарником и т. п. На среднем плане Пушкин иногда изображал реку – две линии берегов, на реке могла появиться и лодочка с рыбаком. Ему была свойственно оставлять большую часть листа незаполненной. Таким образом, линия (след, оставляемый пером или карандашом на бумаге) несла основную нагрузку. Линия ограничивала изображаемое, выделяла его на белом листе. Еще раз подчеркнем, что в графике функцию обозначения гармонии мира несла линия (след, метка, граница), проводимая по белому полю. В стирании, разрушении границы (следа) проявляется разрушительная сила хаоса. Чем больше знаков, реалий, тем упорядоченнее представляется мир. Хаос не в нагромождении знаков, а, напротив, в их отсутствии – в пустоте. Получается, что чем более перемаран пушкинский лист, тем успешнее поэт преодолевал хаос, продвигался в акте творения.

У изображаемого пространства должна быть граница. Граница неба и земли – линия горизонта. Граница реки – ее берега. (Разлившуюся реку, реку без берегов, графическими средствами нарисовать невозможно – это будет белый лист.) Кроме того, пространство (небо, земля, река) может быть отмечено теми или иными знаками-следами. Для неба это будет солнце, луна, звезды, облака; для реки – лодка или плывущий предмет; для земли – строения, растительность и т. п. Все это, помещенное в ограниченное пространство, и составляет упорядоченный и гармоничный мир.

В вербальном пейзаже, равно как и в графике, основной характеристикой реки будут ее берега. Называние реки без употребления характеристики берега у Пушкина не случается:

Берега <Яика> большей частью глинистые (IX, 7)¹;

Свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах,
покрытых белым снегом (VIII, 294);

¹ Здесь и далее пушкинские цитаты приведены по изд.: *Пушкин. Полн. собр. соч.*: В 16 т. М.; Л., 1937–1949, с указанием тома и страницы в тексте.

Блеща средь полей широких,
Вот он льется!.. Здравствуй, Дон! (III, 176);

Меж горных стен несется Терек,
Волнами точит дикий берег (III, 201).

С другой стороны, связь берега и реки подтверждается и традиционным употреблением перифрастического наименования местности как берега реки («берега Невы» и пр.).

Интересно, как Пушкин рисует «мглу» (или – преисподнюю): он заштриховывает пространство, на котором уже что-то было изображено («адские» рисунки, концовка в автографе «Бесов» и т. п.).

Земная поверхность отмечена подобными знаками в словесном пейзаже. Однако отметим, что равнинная земная поверхность, без вертикальных меток, обычно характеризуется эпитетами, близкими по значению к понятию «смерть», и наводит на пушкинского героя тоску, уныние и страх: «пустыня мрачная» (II, 218); «в пустыне мертвой» (черновик «Анчара»); «Все мертво. Снежные равнины / Коврами яркими легли» (IV, 30); «Кругом плоское пространство <...>. Какая скука!» (VIII, 404); «Вокруг меня простирались печальные пустыни...» (VIII, 286).

У А. Мицкевича в «Дзядях» унылая снежная пустыня напрямую сравнивается с белым листом:

Kraina pusta, biala i otwarta,
Jak zgotowana do pisania karta¹.

Отсутствие вертикальных знаков, мет реального мира придает равнинной плоскости сходство с миром *иным*. Вертикальный знак, таким образом, несет в себе функцию живого, животворящего начала. Весьма показателен в этом смысле «Медный всадник», где тьму и равнинный пейзаж первой части Вступления сменяет свет и рвущаяся в небо вертикаль города:

¹ Пустая, белая и открытая равнина,
Словно готовый для письма лист бумаги (польск.).

...ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла (V, 136).

Рассмотрим случаи у Пушкина, когда в пространстве не только отсутствуют знаки-реалии, но и стираются пространственные границы. В. Ф. Ходасевич отмечал:

...изображение ненастья у Пушкина встречается намного реже, чем описания спокойной природы, они немногочисленны. Исследователи творчества Пушкина обычно видят в изображении ненастья если не аллегория, то символ свободы, мятежа и проч. <...> С дурной погодой, с бурей, с ураганом сравнивает он все, что лежит вне поля воздействий отдельной личности <...>, все, что за стенами дома, – все это – дурная погода. Она же – судьба. От нее можно отгородиться, уйти в себя, «зажечь огня, налить бокалы», запретиться на время, как от чумы, – но побороть и вовсе уйти от нее – нельзя¹.

К ненастью относятся изображения морской бури («Земля и море», «Кто, волны, вас остановил...», «К морю»), зимней бури («Метель», «Бесы», «Капитанская дочка»), наводнения («Медный всадник»).

Функции ненастья в творчестве Пушкина разнообразны: стихия определяет и мотивирует сюжет, может служить фоном, на котором разворачиваются события, может воплощать настроение героя и его переживания, выступать в качестве символа свободы.

В пушкинском творчестве встречаются две ситуации «взаимодействия» героя и стихии.

Первая: когда герой находится в стенах дома, а стихия пытается разрушить стены (границы), вторгнуться в человеческий вещный мир. Способ изображения здесь – передача шумовых, звуковых эффектов. Например:

То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя,
То по кровле обветшалай
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко постучит (II, 439).

¹ Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 59.

Стихия стремится вторгнуться в культурное пространство, созданное человеком¹, и прежде всего разрушить человеческое жилище («Сердито бился дождь в окно» и т. п.). Для пушкинского описания ненастья такое проявление характерно (например: «Зимний вечер», «Зима. Что делать нам в деревне...»).

Вторая ситуация: герой попадает в стихийное пространство. Топография местности, где царит ненастье, всегда одинакова. Как отмечал И. П. Смирнов², она связана с фольклорными «выморочными» местами, к которым относятся лесные чащи, овраги, перекрестки дорог, границы полей («Метель», «Бесы», «Капитанская дочка»), болото, топь («Медный всадник»). Персонаж Пушкина попадает в такое «выморочное» место, где оказывается свидетелем разрушения границы между небом и землей (или, в случае с наводнением, – между рекой и землей):

В одно мгновенье темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло <...>, все было мрак и вихорь (VIII, 287);

В одну минуту дорогу занесло, окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу, небо слилось с землею (VIII, 79).

Луна, выполняющая функцию обозначения неба (и освещения земли), исчезает или расплывается в неясное пятно:

Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна (III, 226);
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела... (III, 183).

¹ О вторжении стихии в культурное пространство в творчестве Пушкина см.: Минц З. Г., Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983. С. 35–41.

² Смирнов И. П. От сказки к роману: История жанров в русской литературе X–XVII веков. Л., 1973. С. 309.

Упорядоченное, направленное, векторное движение нарушается. Заносит дороги (дорога – символ векторного движения). Конь героя, воплощающий идею движения (движения векторного, когда им управляют), становится в хаотически кружащемся пространстве частицей хаотичного движения («одичалый» конь ступает «наугад» и т. п.). Герой, попавший в ситуацию «хоть убей, следа не видно», пытается отыскать какой-либо знак реального мира, который смог бы вывести его из «вымороченного» места. В белом пространстве этот знак всегда будет черным.

Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, он увидел рошу (VIII, 80);

«Эй, ямщик! – закричал я, – смотри: что там чернеется?» <...>
«...Должно быть, или волк, или человек» (VIII, 288);

Что там черно? пень или... волк? (III, 226–227).

Можно сказать, что на героя, попавшего в бурю (само по себе это изображение графично), Пушкин проецирует (осознанно, бессознательно?) свой творческий акт, себя, поэта-творца, находящегося в страхе перед белым пространством листа. Знак, черный знак (рисунок или слово написанное), поставленный на белом поле, будет попыткой выхода из хаоса к космосу, надеждой на этот выход и началом рождения произведения.

«Не исключено, что символ метели, – писал И. П. Смирнов, – имеет то же значение, которое, например, в исландском фольклоре в сходном контексте приписано туману (который всегда предшествует появлению чудесных лиц, нечистой силы и проч.)»¹. И герой Пушкина, попавший в ненастье, непременно ожидает появления нечисти, которая обязательно и появляется. Хаос посылает герою оборотня («пень или волк», «волк или человек», а пень, напомним, – магический символ обращения волка в человека, и наоборот). В «Бесах» оборотень становится предтечей «бесов разных», в «Капитанской дочке» – «волшебным помощником» – Пугачевым, мужиком-царем (тоже, собственно, оборотнем); в «Метели» нечистая сила приводит одного из

¹ Там же. С. 310.

героев в церковь к венчанию, а другому предопределяет раннюю гибель.

ПРОСТРАНСТВО ПУШКИНСКИХ РУКОПИСЕЙ

Рукописи Пушкина — сложное синтетическое явление, представляющее единство и совокупность каллиграфии, рисунка и литературы. В свое время С. М. Бонди писал об этом:

В них (черновиках. — С. Д.) отражается и темп творческого процесса, его изменения и до известной степени душевное состояние творца <...>. Рисунки, которыми испещрены пушкинские рукописи, которые надо изучать, конечно, только в связи с окружающим их текстом, служат прекрасными иллюстрациями — не к тем или иным произведениям Пушкина, — а к процессу создания этих произведений. Иногда эти рисунки действительно иллюстрируют текст, иногда же они, по-видимому, никак с ним не связаны и волнуют нас загадочными ассоциациями <...>. И рисунки на полях, и вид рукописи, и характер почерка (иногда крайне выразительный) — все это дает прекрасный материал для изучения наиболее глубоких, интимных сторон «творческой истории», если бы мы умели в ней как следует разбираться¹.

Отметим, что интерес к авторской графике, к каллиграфии как к искусству выражения экспрессивно-эмоционального значения слова, к «непрофессиональному» авторскому рисунку в русской культуре возникает только в начале XX в. и связан с эстетизацией писательского труда (например, рисунки А. М. Ремизова и представителей футуристической школы). Именно в это время наблюдается осознанный интерес к писательскому рисунку, выпускаются рукописные поэтические сборники, тексты которых переписывались художниками, поскольку, как заявлялось, поэтический текст «собственно меняет свои качества не только в зависимости от того, написано ли оно, или напечатано, или мыслится, но и от того, кем оно

¹ Бонди С. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М., 1981. С. 13–14.

написано, так как иные слова никогда нельзя печатать, для них нужен почерк автора»¹.

В пушкинскую эпоху этот интерес не проявлялся в такой степени, хотя публикации известных литераторов иногда сопровождались факсимиле, воспроизводившими творческий почерк. В знаменитой «Физиогномике» Ж.-Г. Лафатера² находились факсимиле писем великих людей различных эпох и давался анализ почерка — интерес к «творческому» почерку в пушкинскую эпоху уже был, хотя изучение каллиграфии традиционно всё же для дальневосточной культуры (китайской и японской). Нам кажется, что обращение к дальневосточной традиции, в основе которой лежит принцип соединения каллиграфии, живописи и литературы, к опыту изучения этой традиции может быть полезно в изучении пушкинских рукописей.

Рисунок и слово. Их взаимодействие в литературном тексте заложено в подсознании пишущего человека. Возможность такого подхода к рукописям европейских писателей уже рассматривалась, например, С. Н. Соколовым-Ремизовым, который отмечал:

При всей очевидной разнице дальневосточной (иероглифической) и европейской (построенной на графике латинского алфавита) каллиграфии, все-таки и здесь можно увидеть ряд интересных параллелей и взаимных переключек³.

Характер рисунка во многом зависит от почерка, от расположенного рядом текста. Многие эстетические японские и китайские трактаты затрагивали вопрос общности технических приемов и художественных средств искусства каллиграфии и живописи; материал пушкинских рукописей демонстрирует то же. Очень часто рисунок как бы вырастает из строки, продолжает ее настолько, что невозможно определить, где заканчивается слово и начинается рисунок. «Если живописного языка не хватает, — писал Сун Лян, — выступает каллиграфия, когда же достаточно живописи, то каллиграфия не нужна. Потому я говорю, что каллиграфия и живопись не разнородны, у них общее начало»⁴. И рисунок, и каллиграфия

¹ Соколов-Ремизов С. Н. Литература—каллиграфия—живопись. М., 1985. С. 187.

² Over de Physiognomie, door J. C. Lavater. Amsterdam: J. Allart, 1781–1784.

³ Соколов-Ремизов С. Н. Указ. соч. С. 182.

⁴ Цит. по тому же изд. С. 58.

отражают эмоциональное состояние поэта в данный момент, даже если это не входило в намерения пишущего. «Строка — подобно музыке — может танцевать, прыгать, скакать галопом, а может тянуться, делать паузы. Наши чувства воспринимают штрихи букв как следы невидимого движения; движение же — подобно бегу лошади, прыжкам серны или полету птицы — должно излучать прелесть и вести глаз за собою. Любой шрифт опосредует эстетические ассоциации»¹.

Любопытно, что у Пушкина мы можем найти некоторые приемы дальневосточного искусства. Например, встречаются листы, выполненные в форме «сикиси» — изукрашенной бумаги, когда живопись являлась фоном для каллиграфии. Пушкинские птицы-росчерки, впрочем традиционные для русской каллиграфии его эпохи, можно сравнить с китайской живописью в стиле птицевидного почерка «няншу»... Думается, пора взглянуть на пушкинские рукописи не только с научной, но и с эстетической позиции, попытаться увидеть красоту каллиграфии и рисунка, их тесное переплетение и взаимосвязь. Кстати, востоковедами общность пушкинских рукописей и дальневосточной традиции была отмечена:

В простом, изящном и как бы парящем стиле каллиграфии пушкинских рукописей — и он сам, и удивительная близость к духу-настрою гениальной каллиграфии Ван Сичжи².

Рассматривая графику Пушкина как синтез рисунка и каллиграфии, мы становимся, естественно, не на позицию пушкинского современника, мы осмыслием ее как феномен, фиксирующий творческий процесс, как явление сверхобъективное, вне данной культуры, данной традиции, данной эпохи.

Творческий процесс, как бы он ни назывался в различных культурах, подчинен одному ассоциативному, резонансному, неуловимому порядку (вернее, не-порядку). То прекрасное, по словам японского поэта Кёрая, что родится в момент, который важно лишь уловить, в природе едино. Возможность же создавать прекрасное доступна человеку лишь в силу его однородности с природой, включенности в ее ритм. В руках художника «прекрасное» должно

¹ Канр А. Эстетика искусства шрифта. М., 1979. С. 86.

² Соколов-Ремизов С. Н. Указ. соч. С. 186.

непроизвольно «вырастать», «рождаться», «спонтанно возникать»¹. И Пушкин писал: «Искать вдохновенья всегда мне казалось смешной и нелепой причудой: вдохновенья не сыщешь, оно само должно найти поэта»². «Вдохновенье» имеет свою логику: «мировой жизненный ритм отзывается в человеке, а внутренние движения человека вызывают отзвук в природе»³.

К. Г. Юнг называл творческий процесс автономным комплексом, который произрастает в душе человека наподобие живого существа: «Пока мы сами погружены в стихию творчества, мы ничего не видим и не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание»⁴. И пушкинские черновики суть материализованное отражение «неосознаваемой области психики», которая приходит в движение, «наполняясь жизнью, развивается и разрастается за счет привлечения родственных ассоциаций»⁵.

«Вихрь поиска» образа Пушкин реализовал двумя путями: графическим и вербальным, с помощью рисунка и слова. При этом два пути могли существовать параллельно, могли взаимодополнять, взаимопродолжать друг друга.

Творческое мышление Пушкина в этом смысле сродни мышлению поэтов-художников направления «вэньжэньхуа» (Китай) — «бундзинга» (Япония). В рамках данного направления в Японии возник живописно-поэтический жанр «хайга», связанный с развитием поэтического жанра «хайку». «Хайга» — простой набросок к написанному стихотворению, выполняющий отчасти служебную роль спутника и комментатора каллиграфии. Он возникал во время работы над стихотворением. Уподобляясь по лаконичности штриха и его формальной выразительности письменным знакам, рисунок приближался к каллиграфии, превращался в своего рода идеограмму, а иероглиф выполнял функцию рисунка. Поэтический образ

¹ Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986. С. 52.

² Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 8. С. 443.

³ Кроть Ю. Л. О влиянии ассоциативного мышления на «Записки историка» // Историко-филологические исследования. Памяти Н. И. Конрада. М., 1974. С. 370.

⁴ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, эссе, статьи. М., 1987. С. 226.

⁵ Там же. С. 227.

«выговаривался» одновременно на языке каллиграфии и живописи. «Хайга», как правило, — монохромные рисунки, которые, по словам исследователя этого жанра С. Н. Соколова, «на первый взгляд производят впечатление случайных набросков, выполненных на досуге “разыгравшейся” кистью дилетанта»¹. Самая важная вещь в стихотворении должна быть живописно подана так, чтобы за ней открылся весь поэтический образ. «Каллиграфическая надпись в живописи “хайга” подчас полностью поглощает вкрапленные в нее изобразительные детали <...>. В то же время она может сама как бы раствориться в изображении, дополняя присутствующую в ней недоговоренность»². Таким образом, мастер «хайга» должен был сочетать в себе мастерство поэта, художника и каллиграфа, а произведение «хайга» становилось произведением сразу трех видов искусств.

Например, созерцание автографа стихотворения Сико:

Почтительно ли, свысока ли
Смотрят они. Но все же одиноки
Цветущие лилии, —

способствует восприятию второго смысла, подтекста: на рисунке в круговой композиции изображены трое людей: один — глядящий «почтительно», другой — «свысока». Между ними, обхватив голову, лежит третий, «одинокий». Так, одновременно автор словесным и графическим способами доносит до зрителя-читателя и эстетический, и философский смысл своего произведения.

На рисунке, помещенном под знаменитым текстом в автографе Басё «Старый пруд»:

¹ Соколов С. Н. Эстетические основы и художественные традиции живописи «хайга» // Искусство Японии: Сб. статей. М., 1965. С. 98. См. так же: French C. L. The poet-painters: Buson and his followers. Michigan, 1974; Atwood A. Haiku-vision in poetry and photography. New York, 1977; Zolbrod L. M. Haiku painting. Tokio; New York; S.-Francisco, 1982.

² Соколов С. Н. Эстетические основы и художественные принципы живописи «хайга». С. 113.

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине¹

— лягушка лишь собирается прыгнуть, что входит в противоречие с поэтическим текстом. Однако волнение на воде (несколько волнистых штрихов на рисунке) указывает на то, что прыжок уже совершен. Момент, который длится вечность... Таким образом, в произведении «хайга» в одном моменте зафиксировано проявление сразу трех времен, что усиливает и расширяет философский смысл этого произведения.

Вопрос о первичности либо слова, либо рисунка в процессе поиска знакового воплощения образа спорен, но думается, что рисунок, подобно слову, является столь же быстрой реакцией творческого ума на этот процесс. Убедительным кажется нам наблюдение Дж. Роули, исследователя китайской живописи, о том, что в рисунке «господствовало не столько описательное правдоподобие, сколько идеографический образ вещи. Психологическое содержание подобного способа визуализации состоит в опыте, переживаемом нами, когда мы представляем объект как идею. Попробуйте, — пишет исследователь, — вообразить идею любого объекта, например, лошади. В следующий миг объект появится как плоский профиль перед вашим умственным взором, прямо здесь, целиком, один на пустом фоне, контурного рисунка достаточно для того, чтобы опознать идею чего бы то ни было. Плоская фигура первичнее пластической формы, цвета, фактуры материала и любого другого качества»² — и, добавим, словесного описания. О предпочтительности профильного изображения фасовому — но с иной позиции — пишет А. В. Корнилова:

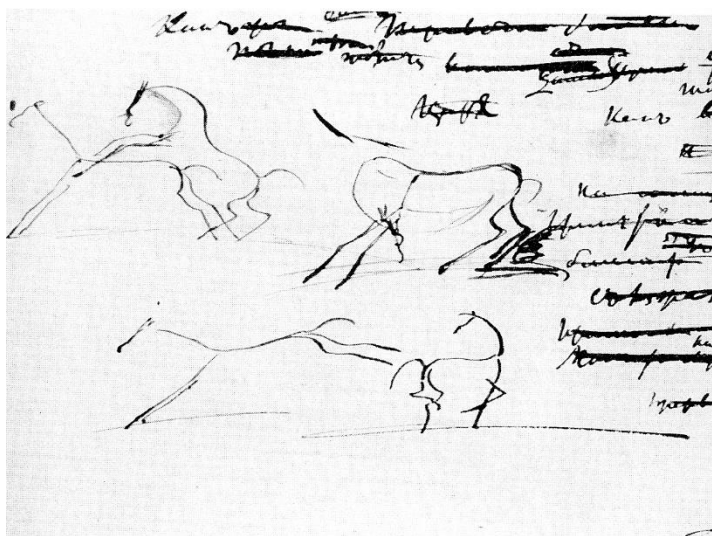
В профильном изображении с большей легкостью можно было достичь правильности объемно-пространственного решения, миновать сложность перспективного композиционного построения и соблюсти сходство с моделью³.

¹ Пер. В. Н. Марковой.

² Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., 1989. С. 44–45.

³ Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990. С. 196.

В пушкинской графике основное место занимает именно контурный рисунок. Большинство портретов выполнены им в профиль. Линии профиля было достаточно для передачи наиболее характерных черт данного человека, для отображения владеющих этим человеком эмоций (мимики лица портретируемого) и для оценки его рисовальщиком. Минимум изобразительных средств (иногда одно касание пера без отрыва от бумаги) предполагает необыкновенную выразительность рисунка. Все живописные средства концентрируются лишь в толщине линии, варьируемой нажимом пера. Заметим, что в случаях проработанных штриховкой рисунков Пушкина выразительность и насыщенность образа во многом теряется, и это, как нам кажется, снижает эстетическую ценность таких работ.



Пушкинские рисунки лошадей (ПД 838, л. 62 об.)

Максимально приближенными к знаку-иероглифу в пушкинской графике можно назвать изображения кошек, сидящих спиной к зрителю, и пушкинские «скелетные» рисунки лошадей и бесов, состоящие из нескольких соединенных между собой штрихов. Объект изображения здесь весьма условен, схематичен, но всегда узнаваем. В таких рисунках для Пушкина, повторим, важен был не сам объект, а его

движение, поэтому вербальный эквивалент этим образам можно найти в глагольных формах. Идея пушкинского стихотворения «Подражание Анакреону» («Кобылица молодая...») весьма выразительно представлена в его черновике (ПД 838, л. 16). Любопытно, что здесь мы видим и процесс рождения «скелетного» рисунка: справа от текста изображена лошадь, выполненная в манере контурного рисунка, но сильным нажимом пера выделена та часть, что ляжет в основу остальных рисунков лошади. Мы, еще не читая текст стихотворения, а только рассматривая автограф, уже эмоционально вовлекаемся в ритм движения пушкинской кобылицы.

О почерке пушкинских черновиков мы можем сказать словами Ян-Цзы: «Это живопись сердца». Как для японцев, например, в рисовании бамбука основным считается не показ его внешней формы, а передача внутреннего движения роста (форма же окажется верной, если будет найдена идея движения), так Пушкину важно было передать не фактуру или породу в рисунке склоненных стволов деревьев, а движение, порыв ветра, дуновение осени... А может быть, перо поэта, водимое божественным вдохновением, запечатлело не предмет, а его скрытую сущность? Не бамбук, а тень бамбука?..



Фрагмент рукописи Пушкина с птицей-монограммой
(ПД 836, л. 12 об.)

МИФОЛОГЕМЫ И РЕАЛИИ В РИСУНКАХ ПУШКИНА

Пушкинский миф, как и вообще любой миф топонимичен. Обычно он привязан к локусу и поддерживается им: история о Всемирном потопе и Ноевом ковчеге соотносится с конкретной горой Арарат; исход евреев из Египта с Моисеем, равно как и передвижения Иисуса, зафиксирован на картах, сопровождающих издания Ветхого и Нового Заветов; география карело-финского эпоса «Калевала» в буквальном смысле слова исхожена ее составителем Э. Лённротом; за право считаться родиной Гомера до сих пор борются семь городов и проч. И если топонимический фрагмент мифа утерян в реальности, он может подвергаться реконструкции (как шекспировский театр «Глобус»).

Речь пойдет в основном о пейзажных рисунках Пушкина, поскольку история атрибуций портретов и автопортретов – тема весьма обширная и заслуживает отдельного исследования¹.

«Изредка встречаются в рисунках Пушкина пейзажи, – отмечала Т. Г. Цявловская, одна из первых исследователей рисунков поэта, – Они кажутся столь же верным отражением виденного, как и изображения людей, которые всегда портретны. <...> Острая восприимчивость поэта искала выхода для выражения запавших в его сознание величественных впечатлений – и в рисунках, и в поэзии»².

Следует подчеркнуть, что довольно сложно определить, как возник тот или иной пейзажный рисунок – по памяти или с натуры. Особенно это касается *техники рисунка пером*: маловероятно, чтобы Пушкин носил с собой довольно объемную рабочую тетрадь, перо и чернильницу³.

К зарисовкам по памяти конкретного места можно отнести всего лишь несколько пушкинских рисунков. Таковым безусловно можно считать изображение (чернила, перо) Царскосельского Лицея в так называемой Первой арзрумской рабочей тетради⁴. По наблюдению А. М. Эфроса, здесь «лицейские здания взяты с той же стороны, с какой

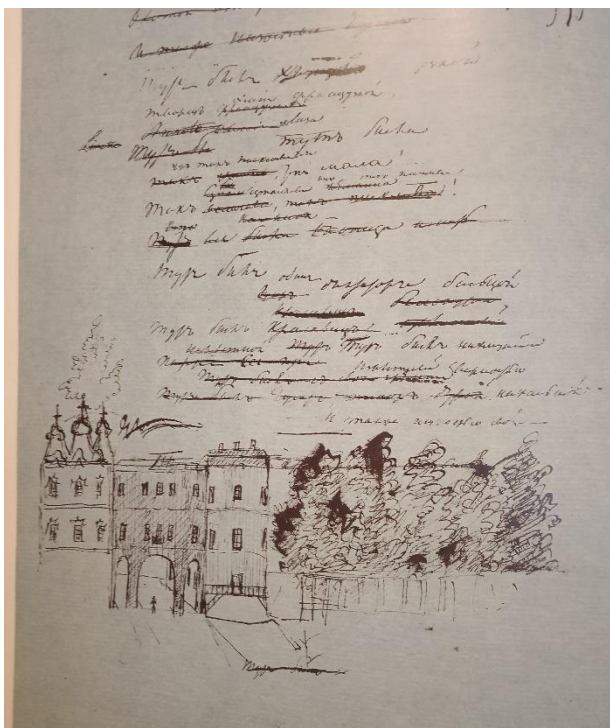
¹ Наиболее полно графика Пушкина представлена в изд.: *Пушкин А. С. Рисунки*. М., 1996 // Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 18 (доп.).

² *Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина*. 2-е изд. М., 1980. С. 9, 14.

³ *Денисенко С. В. Основные типы рисунков Пушкина* // Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует. Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 199.

⁴ ПД 841, л. 33 об. Воспроизведено: *Пушкин А. С. Рабочие тетради*: [В 8 т.] [Факсим. изд.]. СПб.; Лондон; Болонья, 1997. Т. 7).

их передают старые литографии – например, из коллекции П. П. Дашкова. Пушкин забыл лишь пилястры на церкви, слева, и полукруг крыши на здании, справа. Все же основные контуры хорошо сохранены его памятью – перед нами настоящий “портрет Лицея”; в данном случае это *единственный у Пушкина пейзаж бесспорного, а не предположительного, иконографического значения*¹.



Илл. 1. Царское Лицей (ПД 841, л. 33 об.)

Примером для зарисовок по памяти служит и вид Арзрума (чернила, перо) в Ушаковском альбоме, поскольку Пушкин под ним сделал шутливую подпись: «Арзрум, взятый мною А. П. помощью Божией и молитвами Екатерины Николаевны 27 июня 1827 о<т>

¹ Эфрос А. М. Рисунки поэта. М., 1933. С. 425. Курсив наш.

Р<ождества> Х<ристова>» (ПД 1723, л. 58 об.)¹. К этому же ряду зарисовок несомненно относится рисунок пером московского Кремля в Третьей масонской рабочей тетради Пушкина. Функцию подписи здесь несут расположенные рядом стихи: «Москва! как много в этом звуке...» (ПД 836, л. 21 об.)². Собственно, перечень пушкинских пейзажных рисунков по памяти, которые можно *точно* атрибутировать, на этом и закончился бы. Тем не менее А. М. Эфрос, обычно осторожный в своих предположениях, все же высказал мнение о рисунке опушки леса в одном из пушкинских альбомов (ПД 838, л. 100)³, правда, с оговоркой: «Среди графических опытов Пушкина, это – образец чистого пейзажа, исполненного притом с явно выраженным вниманием к особенностям лесной чащи, зарисованной с дороги у опушки. <...> Можно предположить, что рисунок является дорожным впечатлением от поездки осенью – в октябре – этого 1828 года в Малинники, тверское имение А. Н. Вульфа»⁴. Однако более справедливым представляется суждение Л. А. Краваль: «У Пушкина есть рисунок, считающийся пейзажным, – зарисовка парка или опушки леса. На самом деле – это чистая символика. На первом плане обломок сухого черного дерева: символ сломанной, засохшей, обгоревшей жизни. А вокруг все деревья парами...»⁵

¹ См.: Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой: Факсим. воспроизв. СПб., 1999. С. 132.

² См.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. Т. 4.

³ См.: Там же. Т. 5.

⁴ Эфрос А. М. Рисунки поэта. С. 381–382. Однако, описывая другой пейзажный рисунок, расположенный в этой же рабочей тетради на л. 98 об. (так называемый «пейзаж со срубленным пнем»), исследователь отмечает только его подражательность: «Пушкин здесь имитирует устоявшиеся пейзажные изображения начала XIX века, с условной полуреалистической, полуромантической природой; об этом свидетельствуют ритмические колечки листьев, схематичность сучьев, форма пня и т. п.» (Там же. С. 379).

⁵ Краваль Л. А. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997. С. 202. О «надуманности» этого рисунка, в котором как бы собраны воедино наиболее излюбленные Пушкиным фрагменты пейзажа (деревья с пирамидальной или раскидистой кроной, обломанный ствол сухого дерева и проч.), см.: Денисенко С. В. Основные типы рисунков Пушкина. С. 203.



Илл. 2. Пейзаж (опушка леса) (ПД 838, л. 100)

Из несомненных зарисовок с натуры мы можем указать только на один пейзажный рисунок (карандаш) из дорожной записной книжки, сделанный в Симбирске — своеобразная графическая помета путешествия 1833 г. Ниже рисунка на смежном л. 1 об. Пушкин сделал надпись карандашом: «Смоленская гора. Церковь Смол<енская> и дом Карамзина. 15 сент<ября> Волга» (ПД 844, л. 2)¹. Однако эти сведения оказались недостоверными: зарисованный им дом никогда не принадлежал Н. М. Карамзину. Комментаторы книги «Рукою Пушкина» отмечали: «Дóма у Н. М. Карамзина в Симбирске не было, да он и не жил никогда в Симбирске <...>. А жил и в селе, и в городе брат историка, Василий Михайлович Карамзин, умерший в 1827 г. Вероятно, ему и принадлежал дом, отмеченный Пушкиным. Возможно, что Пушкину сказали, что это дом историка»². Получается, что даже подписанная Пушкиным зарисовка, сделанная с натуры (казалось бы, документальная фиксация), не воспроизводит реалию, вернее, не соответствует ей. Таким образом, гипотетическая реконструкция

¹ См.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. Т. 8.

² Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 400.

местоположения дома Карамзина по данному пушкинскому рисунку стала бы явно мифологичной.

И здесь будет уместно, в качестве отступления, сказать несколько слов о болдинском наброске интерьера (ПД 1621, л. 2 об.), где изображены книжные полки, письменный стол, заваленный бумагами и книгами, некая голова (бюст?) и проч.¹ А. М. Эфрос так определил этот рисунок: «...это в самом деле, зарисовка, сделанная не наизусть, не на память, а закрепляющая пером то, что сейчас находится перед глазами. <...> ...в особенности он старается над античным бюстом, который дается ему не сразу <...>. Какую из своих рабочих комнат зарисовал здесь Пушкин? <...> Таким образом, перед нами кабинет в Болдине...»²



Илл. 3. «Уголок кабинета» (ПД 1621, л. 2 об.)

¹ См.: А. С. Пушкин: Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. СПб., 2013. Т. 3. С. 266.

² Эфрос А. М. Рисунки поэта. С. 438–439.

Известно, что в болдинском заточении такого количества книг, как на этом рисунке, у Пушкина не было. Можно предположить, что это все-таки зарисовка конторы уездного чиновника, которого поэт посещал, чтобы выехать через карантин в Москву¹. Однако в Пушкинском музее в с. Большое Болдино в современной экспозиции именно по этому рисунку реконструирован «уголок кабинета Пушкина» (впрочем, экспозиционеры значительно уменьшили количество книг на полках). Для посетителей музея на выносном стенде для убедительности экспозиции демонстрируется копия пушкинского рисунка. В центре стола поставлен почему-то бюст Антиноя. И такая «музейная привязка» к рисунку Пушкина весьма симптоматична в аспекте нашей темы.



Илл. 4. Фрагмент экспозиции в Пушкинском музее с. Б. Болдино

¹ Подробнее об этом см.: Денисенко С. В. Основные типы рисунков Пушкина. С. 205.

Вернемся к пейзажам Пушкина. В рабочей тетради ПД 839 сохранились три пейзажных рисунка, выполненные карандашом (л. 58 об. – 59 об.)¹. Это варианты одного и того же речного пейзажа, но с несколько различной композицией (меняется абрис холмов и характер строений на дальнем берегу); они выполнены карандашами разной мягкости, несколько разнятся по манере исполнения и, судя по всему, по времени². А. М. Эфрос считал, что рисунки «воспроизводят, видимо, по памяти, речной пейзаж, который Пушкин мог видеть во время своего путешествия в Оренбург, в летние месяцы 1833 года. Маршрут этого путешествия позволяет предположить, что на рисунке изображена Волга»³. Позднее Э. Ф. Карлова пришла к мнению, что здесь изображено Тригорское (и, соответственно, речка Сороть), а рисунки – отражение воспоминаний Пушкина⁴. Еще позднее другая исследовательница, Л. А. Краваль, не согласившись с атрибуциями Эфроса и Карловой, выдвинула собственную версию: это зарисовки реки Хопер (приток Дона) и поместья Беково в Воронежской губернии⁵.

Существуют еще две пушкинские «реалии» в Тверской губернии, «подтвержденные» рисунками поэта⁶. Один из них – «пейзаж с соснами» (ПД 1746)⁷, на котором изображены сосны над гротами. Л. Ф. Керцелли предположила, что здесь воспроизведен грот архитектора Н. А. Львова в имении Никольское-Черенчицы⁸. Убедительными или неубедительными покажутся атрибуционные аргументы исследователей, не нам судить (а судить неактуально в контексте нашей главы): «...<Ю. Л. Керцелли> опознал это место по пушкинскому рисунку. <...> Но вообще-то полтора века – много не только в жизни людей. <...> Спускающийся к Тверце склон митинского парка к тому времени, когда делалось отождествление пушкинского

¹ См.: *Пушкин А. С. Рабочие тетради*. Т. 6.

² Подробнее об этих рисунках см.: *Денисенко С. В. Основные типы рисунков Пушкина*. С. 200.

³ *Эфрос А. М. Рисунки поэта*. С. 448.

⁴ См.: *Карлова Э. Ф. Тригорское в рисунках Пушкина // Временник Пушкинской комиссии*. 1972. Л., 1974. С. 124–128.

⁵ См.: *Краваль Л. А. Рисунки Пушкина как графический дневник*. С. 105–107.

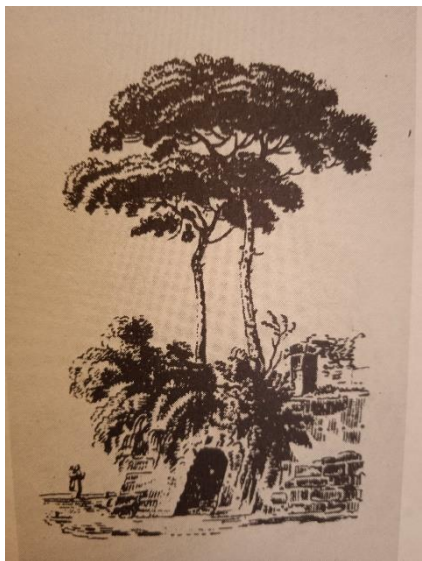
⁶ В свое время мы писали о них: *Денисенко С. В. Постройки Н. А. Львова в рисунках Пушкина: Мифологема, превращенная в locus // Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования*. Тверь, 2003. Сб. 3. С. 341–347.

⁷ *Пушкин А. С. Рисунки*. С. 264.

⁸ См.: *Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках*. М., 1988. С. 398.

рисунка с этим местом, был почти весь в деревьях, которым в большинстве своем явно не насчитывалось и сотни лет. Погребов на террасах давно разрушены. Один из них сохранился <...>. Второго погребов нет. <...> Хорошо известно, что Пушкин не рисовал с натуры, даже портреты. И этот рисунок также сделан по памяти и, скорее всего, не копирует с абсолютной точностью этот участок. Он лишь запечатлевает наиболее характерное в нем, то, чем он не похож на другие...»¹

Однако на наш взгляд, этот рисунок – типичное подражание образцам, например, изображению из «Ландшафтного живописца» А. Леграна².



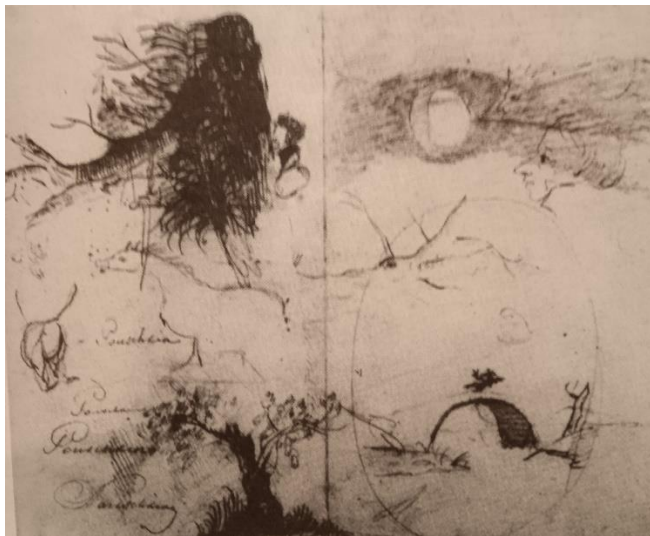
Илл. 5. «Пейзаж с соснами» (ПД 1746)

Илл. 6. Рисунок из «Ландшафтного живописца» А. Леграна

¹ Там же. С. 389–400.

² *Легран А.* Ландшафтный живописец. М., 1820. Подробнее об этом см.: *Денисенко С. В.* Пушкинские копии и «перерисовки» // *Рисунки писателей: Сб. научн. ст.* СПб., 2000. С. 58.

Второй – это «рисунок моста» с черным конем, сбрасывающем седока (ПД 1729, л. 1)¹. Л. Ф. Керцелли идентифицирует его с мостом в Грузинах через реку Жаленку², который в свою очередь (с нашей точки зрения) мог быть похож и на типичный арочный мост в Митине того же архитектора Львова. Однако контекст данной рукописи (ПД 1729, л. 1 об.)³ говорит о совершенно другой идентификации: на обороте листа изображен черт, вбегающий в замок, и черный конь. Это всё эскизы к «Балладе о старушке», переведенной В. А. Жуковским (как раз готовилось издание баллад, и Пушкин с Жуковским рисовали эскизы); впоследствии гравюры с этими сюжетами войдут в издание баллад Жуковского⁴. Ну, и в отличие от арочного моста, такого замка с чертом в Тверской губернии точно не найдется.



Илл. 7. Рисунки с мостом (ПД 1729, л. 1)

¹ См.: Пушкин А. С. Рисунки. С. 275.

² Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках. С. 417. «Пушкинский рисунок моста незавершен, и типичные для построек Н. А. Львова валуны, из которых сложен мост, едва лишь намечены. Характерен рельеф берегов; таким он выглядит и сейчас с придорожного берега, со стороны парка. Здесь, перед мостом, не слишком-то мощная Жаленка неожиданно расширяется...» (Там же).

³ См.: Пушкин А. С. Рисунки. С. 276.

⁴ Баллады и повести В. А. Жуковского. СПб., 1831. Подробнее об этом см.: Денисенко С. В. Пушкинские копии и «перерисовки». С. 60–64.



Илл. 8. Фотография моста в Грузинах



Илл. 9. Рисунки с замком (ПД 1729, л. 1 об.)

Лист с пушкинскими рисунками подписан А. О. Смирновой-Россет¹: «Рисовал А. С. Пушкин в Ц[арском] Селе в 1831 г.». Та в своих воспоминаниях писала о занятиях Пушкина в Царском Селе: «В это время оба, Жуковский и Пушкин, предполагали издание сочинений Жуковского с виньетками. Пушкин рисовал карандашом на клочках бумаги»². Пушкин и Жуковский набрасывали эскизы для титульных листов издания баллад Жуковского,³ готовящегося к печати. Два разрабатываемых Пушкиным сюжета легли в основу гравюр-иллюстраций⁴ в книге Жуковского. Это конь и черт, вбегающий в дверь замка или церкви, и *конь на мосту, сбросивший седока*. Видимо, что в основе этих рисунков (и пушкинских, и в книге Жуковского) – иллюстрации к одному из бывших у Жуковского изданию баллад Р. Саути. Пушкинский рисунок моста в контексте только «балладных» рисунков, расположенных рядом и на обороте этого листа, таким образом, – никак не «мост в Грузинах», а эскиз будущей книжной иллюстрации. Обратим внимание и на важную деталь: «традиционная для Пушкина-художника фигура лошади» (Керцелли) вовсе не традиционна. Здесь это вздыбленная лошадь, скидывающая седока (собственно, сюжет данного рисунка).

Пожалуй, самым любопытным в топонимичном аспекте пушкинского мифа является исследование А. Ю. Чернова⁵, который проанализировал пейзажные рисунки в Третьей масонской рабочей тетради Пушкина (ПД 836, л. 26 об., 27, 34, 34 об.)⁶ в связи с предполагаемым местом захоронения декабристов на острове Гоноропуло. Исследователь с помощью специалистов, на основе пушкинских рисунков и записей современников, воссоздал реконструкцию этого места. Привязка к пейзажным рисункам Пушкина в данном случае для А. Ю. Чернова, на наш взгляд, была значимой, но

¹ Ее авторство убедительно доказала Т. И. Краснобородько. См.: Краснобородько Т. «Рисовал Пушкин у меня в Ц[арском] Селе 1831 года» (Об авторе «загадочных» надписей) // *Fado vadio*: Сб. ст. и мат-лов к 60-летию С. В. Денисенко. СПб.; М., 2024. С. 71–84.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 150.

³ Книга вышла в свет в конце 1831 г.: Баллады и повести В. А. Жуковского. СПб., 1831.

⁴ Гравировал А. Клара по рисунку А. И. Заурвейда. Они воспроизведены в кн.: Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует... С. 156–157.

⁵ Чернов А. Ю. Скорбный остров Гоноропуло. М., 1990. С. 21–24 (Б-ка «Огонек». № 4).

⁶ См.: Пушкин А. С. Рабочие тетради. Т. 4.

не доминирующей. Версия исследователя представляется убедительной не только и не столько в контексте «пушкинского мифа», но в контексте «петербургского мифа».

Обратим внимание на то, что обычно исследователи пушкинских пейзажей почему-то иллюстрировали свои работы только рисунками поэта, но не современными фотографиями предполагаемых ими мест.

В нашу задачу не входит опровержение ни одной из вышеприведенных атрибуций пейзажных рисунков Пушкина. Мы лишь пытаемся показать, насколько провокационными (в хорошем смысле слова) могли стать рисунки поэта для локализации пушкинского мифа и насколько непреодолима интенция этой локализации. По справедливому замечанию Ю. М. Нагибина, которое, впрочем, относилось к пушкинским стихам, «вера в необыкновенную конкретность пушкинского творчества, его точное соответствие действительности позволила директору Пушкинского заповедника С. С. Гейченко восстановить многое в Михайловском и Тригорском на основе пушкинских стихов, обладающих точностью документа»¹. Именно «вера» в творчество Пушкина, обладающее «точностью документа», и является одной из многих составляющих «пушкинского мифа». И манифестирующей этот миф.

Разумеется, академическое пушкиноведение (всегда перепроверяющее «точность документа») должно учитывать и анализировать всевозможные проявления «пушкинского мифа», но опровергать их бессмысленно. Как показывает история, снисходительное отношение к «народному пушкиноведению» приводило только к недоверчивому отношению со стороны последнего. А «пушкинский миф» не приемлет ни снисхождения, ни недоверия – миф вне этого. В конце концов, и академическое пушкиноведение – одно из составляющих «пушкинского мифа».

Нам отчасти понятна краеведческо-музееведческая установка: «здесь был Пушкин и зарисовал это место» (ср.: «Этот дуб в нашем городе посадил Петр Великий», «Под этим деревом отдыхал Пушкин» и проч.). Миф топонимичен и привязан к локусу. И локальные манифестации мифа весьма значимы. То есть, в нашем случае это размещение копий пушкинских рисунков в экспозиции краеведческих

¹ Нагбин Ю. Предисловие // Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках. С. 7.

музеев¹. И факт присутствия рисунков в репрезентациях пушкинского мифа симптоматичен, необходим и вполне закономерен. Как писала М. В. Загидуллина, «памятные места имеют особую притягательную силу, включающую не только любопытство и интерес к жизни писателя, но и духовное рвение, вызывают активизацию той части сознания, которую можно назвать “зоной святости”. В музее, связанном с жизнью поэта, можно прикоснуться к его миру, войти в него – и вряд ли это стремление можно остановить разумными доводами об искусственности и неподлинности музейных экспонатов»².

Однако анализируя пушкинский миф в контексте рисунков, все же не будем забывать актуальные до сих пор слова С. И. Гессена 1936 г., которыми заканчивается его рецензия на книгу А. М. Эфроса «Декабристы в рисунках Пушкина»: «Переоценка значения пушкинской графики влечет за собой ложные и ничем не обоснованные выводы, приводя подчас к подмене документальной биографии поэта продуктами творческого воображения исследователя»³.

ПУШКИНСКАЯ ОБЛОЖКА К РУКОПИСЯМ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ»

Выход в свет в 2013 г. факсимильного издания болдинских рукописей Пушкина⁴ – это неоценимое подспорье для исследователей-пушкинистов. Самое главное, что нам теперь предоставлен рукописный контекст. Болдинская осень 1830 г. уникальна своей

¹ В. А. Кошелев в рецензии на «Пушкинскую энциклопедию: Михайловское» определил «пушкинский миф», приобретающий «черты овеществленной реальности» именно как «музейный миф» (*Кошелев В. А. «Реальности жизни» и «энциклопедия мифа» // Михайловская пушкиниана. Вып. 37. М., 2005. С. 305*). Полагаем, что речь мы ведем об одном и том же «мифе».

² Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001. С. 112.

³ Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Т.] 1. С. 351.

⁴ А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Авторы-сост. Т. И. Красноборожье, С. Б. Федотова. Вступ. ст. С. А. Фомичев. СПб.: Альфарет, 2013 (СПб., 2009. Т. 1–3 (Коллекц. изд.)). Далее в этой главе: Болдино, с указанием тома и страницы.

локализованностью, локализованы теперь и болдинские рукописи в одном издании.

Т. И. Краснобородько, обобщая опыт предшествующих исследователей (С. М. Бонди, Т. Г. Цявловской), отмечала в «Предисловии»:

...болдинские автографы 1830 г. дошли до нас не полностью. Нам неизвестна значительная часть черновых рукописей этого периода (например, всех «маленьких трагедий» <...>, возможно – «Повестей Белкина»). Но существует легенда о наличии пушкинских черновиков и «нельзя исключить и того, что оно (это предположение. – С. Д.) могло возникнуть не на пустом месте» (Болдино, I, 80).

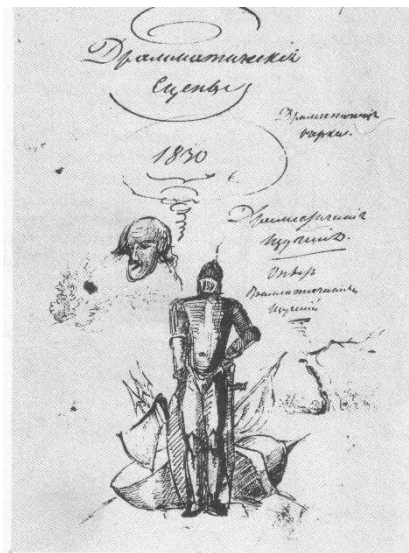
По характеру многие болдинские листы – это перебеленные (или беловые) рукописи с правкой различной степени интенсивности («маленькие трагедии», «Повести Белкина», «Домик в Коломне», «Сказка о попе» и др.). Неоднократно отмечалась насыщенность рукописей рисунками-иллюстрациями, виньетками, концовками, «книжным» выделением заглавий.

Поскольку у Пушкина в Болдине не было с собой привычных «рабочих тетрадей», он складывал написанное в импровизированные папки (обложки) или заполнял уже сложенные в эти папки чистые листы¹. Так и сложились (в буквальном смысле слова) рукописи «маленьких трагедий»².

¹ См., например, обложку: «Краткие повести покойного И. П. Белкина» с росчерком и эпиграфом (ПД 994; Болдино, III, 57). На обороте (Болдино, III, 58) отпечаток характерных зачеркиваний следующего листа: две перекрещенных линии по центру и вертикальная черта внизу слева, идентичные зачеркиваниям на первом листе ПД 994 (Болдино, III, 43) в черновой рукописи «Истории села Горюхина». Это подтверждает, что рукописные листы вкладывались Пушкиным в «папку» и впоследствии правились уже в ней.

² Почти все из сохранившихся рукописей «маленьких трагедий» имеют отдельный «титульный лист» (без рисунков): это «Скупой» (ПД 919; Болдино, III, 105), «Зависть» (ПД 144; Болдино, III, 137; кроме титульного листа, рукописи не сохранилось), «Каменный гость» (ПД 920; Болдино, III, 199). «Пир во время чумы» не имеет титула (ПД 924; Болдино, III, 251).

Обложка к рукописям «маленьких трагедий» (ПД 1621; Болдино, III, 263–266)¹ наиболее известна и часто воспроизводится (илл. 1).



Илл. 1.

Л. 1. – это «титulusный лист» с изображением рыцаря и проч.; лл. 1 об. – 2 – чистые; на листе л. 2 об. – список «маленьких трагедий» (уже написанных или предполагаемых?): «I Окт.<авы> (предполагается, что это стихотворное предисловие к циклу. – С. Д.) II Скупой <рыцарь> III Салиери <Моцарт и Сальери> IV Д<он> Г<уан> <Каменный гость> V Plague <Пир во время чумы>». На этом же листе (на «спинке» папки) в перевернутом виде зарисовка «уголка кабинета» с книжными полками и скетчевый набросок мужского портрета (то ли Ф. В. Булгарина, то ли П. В. Нащокина: он и на того, и на другого «похож»).

Один из первых исследователей рисунков Пушкина А. М. Эфрос писал про этот «титულный лист»:

¹ Об этом титульном листе см. также: *Денисенко С. В.* Четыре коротких сюжета // Пушкин и другие (двадцать лет спустя): Сб. ст. к 80-летию С. А. Фомичева. СПб., М., 2017. С. 63–65.

Рисунок является одним из немногих в рукописях Пушкина образцов титульного листа; сочетание заглавия с графическим мотивом проведено по линии трех элементов: надписей, росчерков и изображений. Нынешний вид страницы не является, однако, первоначальным. Пушкин построил лист сперва по вертикали, ограничившись названием («Драматические сцены»), датой (1830) и рисунком (рыцарским вооружением). Боковые рисунки (кусты, деревья, голова), видимо, были добавлены, когда Пушкин стал искать варианты заглавий <...>. Тема основного рисунка и, возможно, голова старика с длинными волосами свидетельствуют, что композиция заглавного листа делалась Пушкиным к «Скупому рыцарю»¹.

Позднее Т. Г. Цявловская, авторитетный интерпретатор пушкинских рисунков, однозначно трактовала «титульный лист» уже как обложку к «маленьким трагедиям», а не к «Скупому» – и это мнение в пушкиноведении считается общепризнанным. Исследовательница также предположила, что «голова старика с длинными волосами» – это «небрежный очерк головы вдохновителя драматургии Пушкина – Шекспира»².

С рисунком головы Шекспира, казалось бы, всё более-менее понятно. Пушкин, обладающий хорошей зрительной памятью, мог зарисовать по памяти портрет английского драматурга по одному из многочисленных французских или английских изданий. Скорее всего, основа этих воспроизведений – так называемый «друшаутский портрет», гравюра Мартина Друшаута на титуле сборника пьес Шекспира (1623)³.

Фигура рыцаря с увеличенной рыцарской эмблематикой внизу рисунка (знамя, стрелы, секиры, литавры, шлем) – перерисовка с какой-то неизвестной нам книжной гравюры. Попытки найти оригинал пока что не увенчались успехом. В свое время мы с Т. И. Краснобородько предприняли фронтальный просмотр иллюстрированных изданий библиотеки Пушкина – и кое-что из книжных перерисовок

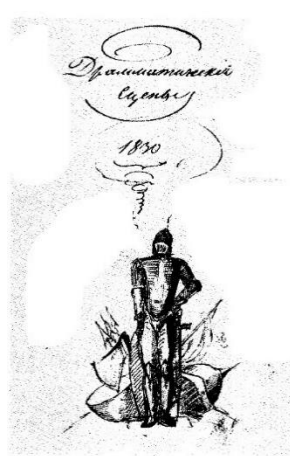
¹ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 437. Курсив наш.

² Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 110, 116. Автор каталога «Портретные рисунки Пушкина» Р. Г. Жуйкова аннотирует портрет «старика с длинными волосами» как портрет Шекспира (Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина. СПб., 1996. С. 367).

³ *Shakespeare W. Comedies, histories and tragedies*. London, 1623.

обнаружили¹, но только не фигуру рыцаря... Просмотр множества изданий не только Шекспира, но и Б. Корнуэлла (книга которого, как известно, была взята в Болдино²), к сожалению, пока результата не дал.

Попытаемся реконструировать заполнение этого листа. Здесь мы не противоречим А. М. Эфросу – Пушкин создает вертикальную композицию: заглавие, дата (в виньетках) и фигура рыцаря (илл. 2).



Илл. 2.



Илл. 3.



Илл. 4.

На самом деле это весьма гармоничная композиция «титulyного листа», который Пушкин тут же нарушает. Он продолжает искать – нет, не «Драматические сцены». Может, другое? Но «титulyный лист» пока что идеален. Прекрасная вертикальная композиция.

И тут гармоничный «титulyный лист» начинает усложняться. Справа появляются новые варианты заглавия («Драматические сцены» поэта не устраивают, но он их и не зачеркивает): «Драматические

¹ О пушкинских «перерисовках и подражаниях» см.: Денисенко С. В. 1) [Комментарии] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (дополнительный): Рисунки. М.: Воскресенье, 1996. С. 556–562; илл.: 249–279; 2) Пушкинские копии и «перерисовки» // Рисунки писателей: Сб. научн. ст. СПб., 2000. С. 57–72; 3) Графическая традиция пушкинской эпохи: Копии и подражания Пушкина // Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует: Графика Пушкина. СПб.; New York, 2001. С. 123–169.

² The poetical works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. Paris, 1829.

очерки», «Драматические изучения» – и... правая сторона листа начинает «перевешивать» левую (илл. 3).

И примерно в этот момент Пушкин рисует голову Шекспира, продолжая раздумывать над заголовком (илл. 4). Левее набрасывает кустик (подобные росчерки часто встречаются в рукописях). Наконец, справа появляется новое название: «Опыт драматических изучений». После чего работа над титульным листом завершается рисунком обломанного дерева с веточкой (символ смерти и жизни).

Зададимся вопросом: почему же «маленькие трагедии» объединены фигурой рыцаря в латах?

Плодотворной представляется идея В. А. Кошелева о «рыцарском начале» «маленьких трагедий». В статье «Двое рыцарей стоят» исследователь писал, что все четыре трагедии объединяет проблематика рыцарства, проблема противостояния и «турнира» «дневного» и «ночного» рыцарей: «В “болдинских” созданиях Пушкина “деяния” рыцарей как будто “переместились” в иные сферы. В любой отрасли человеческой деятельности “рыцарское” начало оказывается далеко не последним фактором ее успеха». По мнению исследователя, «рыцарями служения музыки» можно считать Моцарта и Сальери; в «Скупом рыцаре» противостояние «ночного» и «дневного» рыцарей осложнено «конфликтом поколений»; в «Каменном госте» представлена «мифология рыцарского турнира»¹.

В. А. Кошелев, однако, не вспоминает о том, что «маленькие трагедии» объединены обложкой с рисунком рыцаря в латах, стоящего, опершись на меч «мощною рукою». И этого рыцаря можно рассматривать как воплощение «рыцарства» в «маленьких трагедиях».

Для того, чтобы понять, чем была наполнена эта папка-обложка, обратимся к жандармской пагинации²: л. 1 – «6», л. 2. – «19». Возможно, Пушкин в Болдине в эту папку вложил все четыре рукописи «маленьких трагедий», предполагая издать их под одной обложкой (как

¹ Кошелев В. А. «Двое рыцарей стоят» // А. М. Панченко и русская культура: Исследования и материалы. СПб., 2008. С. 134.

² Жандармская пагинация в рукописях Пушкина – это нечто, почти не поддающееся логике исследователя (жандармы составляли свои блоки и их брошюровали, скрепляя сургучными печатями). Но в данном случае мы к ней прибегаем (потому что она именно здесь поддается нашей логике). И еще раз отметим, вслед за предшественниками, что красные жандармские цифры никогда не заходили на пушкинский текст.

и «Повести Белкина»), что, как известно, не было осуществлено. С большой долей уверенности можно предположить, что на момент смерти Пушкина в папке находилась рукопись «Скупого» (ПД 919; Болдино, III, 105–123) и листы в ней лежали не по порядку, но впоследствии (после фиксации жандармами) были разложены в нужном порядке, видимо, В. А. Жуковским. Жандармские номера следующие: 7, 8, 15, 9, 14, 10, 13, 11, 12, 16 (то есть с 7-го по 16-ый)¹. Не хватает еще двух листов (напомним, на обложке зафиксированы номера «6» и «19») — следовательно, на момент смерти Пушкина они должны были находиться там.

Понятно, что трудно делать графологический вывод только на основе жандармской пагинации. Однако специфическое написание «семерки» красными чернилами в «Скупом» соответствует написанию в числе «17» в рукописи «Пред испанкой благородной...» (ПД 154; Болдино, II, 221)². И вот здесь-то и можно было бы предположить, что этот лист незавершенного (?) стихотворения был вложен в папку с «Драматическими сочинениями», в качестве возможного текста песни Лауры в «Каменном госте». И эта песня, кажется, больше бы подходила к драматургии, нежели ставшая уже для нас традиционной (в силу последующих постановок на театре и в кино) серенада «Я здесь, Инезилья...»). Текст «Пред испанкой благородной...», безусловно, обладал бы сюжетообразующей функцией в трагедии «Каменный гость».

Эта независимая гипотеза неожиданно (сейчас, для нас) поддерживает идею В. А. Кошелева о «песне Лауры», высказанную им еще в 2008 г. Исследователь писал:

Не мог же Пушкин вложить в уста Лауры, прекрасной молодой певицы, откровенно мужской романс!.. Между тем если присмотреться к романсу «Пред испанкой благородной...», то можно заметить, что функционально он в гораздо большей степени мог бы претендовать на место «песни Лауры». А главное — этот романс статуарно представляет

¹ Ср.: «Листы были сложены пополам и вложены один за другим внутрь первого листа. После смерти Пушкина их вложили один в другой и сшили тетрадью. Этот неправильный порядок отражен жандармской нумерацией» (*Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 7. С. 748).

² Следовательно, этот «блок» был составлен одним жандармом. В других болдинских рукописях, имеющих жандармскую пагинацию, написание «семерки» другое.

психологическую ситуацию будущего поединка двоих — «ночного» и «дневного» — рыцарей. В «Каменном госте» такой поединок происходит буквально тотчас же: трагедия становится прямым продолжением «загадочного» романа¹.

В. А. Кошелев приходит к следующему выводу: «Возможно, Пушкина не вполне удовлетворил и этот текст, и он ожидал рождения другого, более подходящего. Но то, что он предназначался для “маленькой трагедии”, кажется нам несомненным»².

Но продолжим размышления о жандармских пометах. Нам не хватает еще листа 18 жандармской пагинации. А его нет. Быть может, когда он найдется, там будет завершение стихотворения «Пред испанкой благородной...» с пагинацией «18»...

И в заключение заметим, что лист обложки «маленьких трагедий» — это *единственный титульный лист с рисунком* в болдинских рукописях. Почему единственный? С. А. Фомичев, например, писал: «Следует заметить, что оформление титульных листов к своим произведениям — любимое пушкинское занятие» в Болдине и приводит в качестве примеров «титульные листы» «Истории села Горюхина» и «Предисловия к “Евгению Онегину”»³. И таким образом обобщает ставшую уже традиционной ошибку в пушкиноведении, касающуюся искусствоведческого понятия «титульный лист».

Дело в том, что титульный лист всегда располагается в книге *справа* и включает в себя название книги, автора, место издания и т. д. и может быть художественно оформлен. Фронтиспис же помещается на *левой* стороне книги (напротив титульного листа, либо на его обороте). На фронтисписе может содержаться, кроме прочих декоративных элементов, и портрет автора (*но не заголовок*). Пушкин, как носитель книжной культуры, безусловно, придерживался (пусть даже подсознательно) правил книжного оформления — и в «рукописных тетрадах», и в «папках» («обложках») все «титулы» у него расположены с правой стороны. И в рукописном наследии поэта получается не так уж и много «титульных листов» (как писал об этом А. М. Эфрос, см. выше), и их легко перечислить: «Стихотворения Александра Пушкина» (ПД 829, л. 1), «Кавказ» (ПД 830, л. 1),

¹ Кошелев В. А. Указ. соч. С. 136.

² Там же. С. 137.

³ Фомичев С. А. Болдинские рукописи Пушкина 1830 года // Болдино, I, 39.

«Послание к вельможе» (ПД 122, л. 1.), «Сказка о золотом петушке» (ПД 972, л. 1), «Фракийские элегии В. Теплякова» (ПД 1107, л. 1). И всё!

Болдинское «Предисловие к “Евгению Онегину”» (ПД 1084, л. 2 об.; Болдино, III, 280) написано на обороте (левая сторона) и может весьма условно считаться лишь *проектом* титульного листа (но нужен ли для предисловия титульный лист?). «История села Горюхина» (ПД 1059, Болдино, III, 160) – виньетка с птицей, в которую не то вписано, не то зачеркнуто заглавие, вообще может считаться *концовкой*, но никак не *титлом*¹, ибо она расположена на «спинке» обложки².

АГРЕССИВНЫЙ ПЕРСОНАЖ В СЮЖЕТНОМ ПОЛЕ «СПОКОЙНОГО» ТЕКСТА (ТАРАНТЬЕВ В «ОБЛОМОВЕ» И. А. ГОНЧАРОВА)



...Тарантьев мерзавец, мазурик, ком грязи, скверный бульжник сидит у него в груди вместо сердца, и Тарантьева мы ненавидим так, что, явись он живой перед нами, мы бы почли за наслаждение побить его собственноручно³.

А. В. Дружинин

С. А. Соколов. Тарантьев
Гончаров И. А. Обломов. М., 1985

¹ См.: Эфрос А. М. Указ. соч. С. 435–436. Автор отсылает к росчеркам-концовкам птиц в Лицейской тетради, но и пишет о том, что рисунок птицы «открывает собой наброски текста».

² Впрочем, данный лист представляет для нас загадку, которую еще предстоит решить.

³ Дружинин А. В. Из статьи «Обломов», роман И. А. Гончарова: Два тома, СПб., 1859 // И. А. Гончаров в русской критике: Сб. ст. М., 1958. С. 176.

Многие критики писали, что в романе «Обломов» «почти вовсе нет действия» (Н. А. Добролюбов), что роман «беден драматическим интересом» (Н. Д. Ахшарумов), что «содержание романа может быть рассказано в двух, трех строках», роман «беден драматическим действием» (Д. И. Писарев) и т. д.¹

Приведем злоязычное, но в чем-то справедливое замечание М. Е. Салтыкова-Щедрина о замедленном действии в романе:

...прочел Обломова и, по правде сказать, обломал об него все свои умственные способности. Сколько маку он туда напустил! Даже вспомнить страшно, что это только день первый! и что таким образом можно проспять 365 дней! <...> Но если нам, читателям, делается тяжело провести с Обломовым два часа, то каково же было автору проваландаться с ним 9 лет! И спать с Обломовым, и есть с Обломовым, и все видеть перед собой этот заспанный образ, весь распухший, весь в складках, как будто на нем сидел антихрист!² (Из письма к П. В. Анненкову от 29 января 1859 г.)

Действительно, в «Обломове» практически ничего не происходит.

Вся первая часть отдана описанию «парада гостей», своеобразному гомеровскому «списку кораблей». Посетители (Волков, Судьбинский, Пенкин и Алексеев) равнодушно пытаются соблазнить Обломова поехать на гуляние в Екатерингоф и уклоняются от обсуждения его насущных проблем (письмо старосты, переезд на новую квартиру). А следом за ними появляется агрессивный герой, Тарантьев³, который тут же начинает играть важную роль в жизни Обломова, а в сюжете романа «продвигать действие вперед». Агрессивного персонажа нет в первом романе Гончарова «Обыкновенная история», в «Обломове» — это второстепенный, но значимый для сюжета персонаж, в «Обрыве»

¹ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. Л., 1991. С. 35, 162, 71.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1975. Т. 18. Кн. 1. С. 209.

³ Заметим, что фамилия персонажа «говорящая». Ср. в «Словаре» В. И. Даля: «ТАРАНТИТЬ, говорить бойко, резко, скоро, торопливо; тараторить. ТАРАНТА кто тарантит, бойкий и резкий говорун, болтун» (Даль В. И. Толковый словарь: В 4 т. М., 1882. Т. 4. С. 401). Земляк Обломова происходит из села ШУМИЛОВСКОЕ, и это некоторым образом «дублирует» его фамилию, потому что глагол «тарантить» входит в синонимический ряд глагола «шуметь».

функции агрессивного поведения переходят к одному из главных действующих лиц, Марку Волохову¹.

Итак, Тарантьев, единственный из гостей, читает письмо старосты и моментально решает «квартирный вопрос». «Завтра переезжай на квартиру к моей куме, на Выборгскую сторону» (С. 45)², — едва ли не приказывает он. И Обломов уже готов подчиниться, так как он «смутно и предвидел неизбежность переезда, тем более что тут вмешался Тарантьев» (С. 95).

В исследовательской литературе Тарантьева обозначали «трикстером»³ и даже «суррогатом Штольца»⁴. Не будем это опровергать и останавливаться на этом здесь. Отметим только, что в целом к образу Тарантьева исследователи обращались весьма редко. Мы рассмотрим фигуру Тарантьева как персонажа, активно изменяющего сюжетный ход романа и, соответственно, жизнь Обломова.



Л. А. Красовский. Обломов, Тарантьев и Захар
Гончаров И. А. Обломов. Л., 1967

¹ Это наблюдение обязано беседе с С. А. Васильевой.

² Здесь и далее цитаты из романа «Обломов» приводятся в тексте в скобках с указанием страниц по изд.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4.

³ См.: Смирнов К. В. Дихотомия добра и зла в романе «Обломов» И. А. Гончарова // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2015. № 3. С. 71–76.

⁴ Ребелъ Г. М. Обломов и другие // Вопросы литературы. 2012. № 6. С. 158–187.

Образ Тарантьева, на наш взгляд, восходит к гоголевскому Ноздреву¹. Этого не было отмечено в исследовательской литературе². Именно с появлением агрессивного персонажа жизнь Чичикова начинает кардинально меняться и с ним связаны последующие кульминационные точки и развязка «спокойного» до того сюжета. Благополучную покупку «мертвых душ» нарушает приезд Ноздрева, «разоблачающего» на светском вечере Чичикова и приводящего к краху его «предприятие».

Роль Тарантьева в сюжете Гончарова не менее значима. Он занимает важное место в экспозиции: придает динамичное движение

¹ Ср. характеристики этих персонажей у Гоголя и Гончарова:

«Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными малыми, слывут еще в детстве и в школе за хороших товарищей и при всем том бывают весьма больно поколачиваемы. В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты. Дружбу заведут, кажется, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный. Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в осьмнадцать и в двадцать: охотник погулять. <...> Ноздрев во многих отношениях был многосторонний человек, то есть человек на все руки. В ту же минуту он предлагал вам ехать куда угодно, хоть на край света, войти в какое хотите предприятие, менять всё, что ни есть, на всё, что хотите» (*Гоголь Н. В. Мертвые души* // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 70–71).

«Тарантьев был человек ума бойкого и хитрого; никто лучше его не рассудит какого-нибудь общего житейского вопроса или юридического запутанного дела: он сейчас построит теорию действий в том или другом случае и очень тонко подведет доказательства, а в заключение еще почти всегда нагрубит тому, кто с ним о чем-нибудь посоветуется. Между тем сам, как двадцать пять лет назад определился в какую-то канцелярию писцом, так в этой должности и дожид до седых волос. Ни ему самому и никому другому и в голову не приходило, чтоб он пошел выше. Дело в том, что Тарантьев мастер был только говорить; на словах он решал всё ясно и легко, особенно что касалось других; но как только нужно было двинуть пальцем, тронуться с места — словом, применить им же созданную теорию к делу и дать ему практический ход, оказать распорядительность, быстроту, — он был совсем другой человек: тут его не хватало — ему вдруг и тяжело делалось, и нездоровилось, то неловко, то другое дело случится, за которое он тоже не примется, а если и примется, так не дай Бог что выйдет. Точно ребенок: там не доглядит, тут не знает каких-нибудь пустяков, там опоздает и кончит тем, что бросит дело на половине или примется за него с конца и так всё изгадит, что и поправить никак нельзя, да еще он же потом и браниться станет» (С. 38).

² Благодарю за консультацию библиографа Гончаровской группы ИРЛИ А. В. Романову.

вялотекущему действию, а также обеспечивает завязку романа «Обломов». Отмечалось, что биографиями в романе Гончарова наделены только три персонажа: Обломов, Штольц и Тарантьев¹. Но антипод Обломова, «деятельный» Штольц, практически не участвует в сюжете: «он возражает Обломову то словом, то делом, стыдит, упрекает его – более ничего»². Правда, Штольц знакомит Обломова с Ольгой, инициируя любовный «роман в романе», но в этой же сюжетной точке, «в одно прекрасное утро Тарантьев перевез весь его <Обломова> дом к своей куме, в переулок, на Выборгскую сторону» (С. 193), чем предопределяется будущий финал всей истории.

Таким образом, можно сказать, что Тарантьев, будучи второстепенным героем, одновременно является персонажем, на которого автор возлагает сюжетную функцию. В разгар любовного увлечения, во время «возрождения» Ильи Ильича вновь появляется Тарантьев.

Обломов сиял, идучи домой. У него кипела кровь, глаза блистали. Ему казалось, что у него горят даже волосы. Так он и вошел к себе в комнату — и вдруг сияние исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном предмете: в его кресле сидел Тарантьев. <...> Тарантьев в одно мгновение сдернул его будто с неба опять в болото. <...>

— Да мне не нужна квартира, — говорил Обломов, — я еду за границу...

— За границу! — перебил Тарантьев. — Это с этим, немцем? Да где тебе, не поедешь!

— Отчего не поеду? У меня и паспорт есть: вот я покажу. И чемодан куплен.

— Не поедешь! — равнодушно повторил Тарантьев. — А ты вот лучше деньги-то за полгода вперед отдай (С. 288–289).

И читатель понимает, что все усилия Штольца и Ольги тщетны. Что это начало конца «возрождения» Обломова, начало конца

¹ Бершова Е. В. Некоторые вопросы композиции романа Гончарова «Обломов» // Учен. зап. Калнингр. пед. ин-та. 1959. Вып. 6. С. 98–125. Для сравнения отметим: фамилия Штольца в романе звучит 359 раз, Тарантьева — 184.

² Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике... С. 162.

любовного романа. Что победа — за сюжетообразующим персонажем Тарантьевым, и что Илья Ильич скоро переедет в домик на Выборгской стороне. Любовная линия в романе еще не завершена, но сюжет, благодаря «земляку» главного героя, продолжает двигаться вперед. Следует сцена заговора в трактире, где вокруг Обломова (еще «жениха») плетутся гнусные интриги.



Н. В. Щеглов. Заговор в трактире
Гончаров И. А. Обломов. М., 1978

И Мухоярову (и читателю, который, быть может, еще надеется на счастливый финал любовного романа), Тарантьев с уверенностью говорит: не женится Обломов, волноваться не о чем: «Он женится! Хочешь об заклад, что не женится? — возразил он. — Да ему Захар и спать-то помогает, а то жениться!» (С. 362).



Г. Д. Новожилов. Заговор в трактире (шмуцтитул)
Гончаров И. А. Обломов. М., 1969

В результате изменения вектора сюжета действие романа продолжает стремительно развиваться (а «любовный роман» уже завершен): Обломова и Агафью Матвеевну ввергают едва ли не в нищету и проч. Опять, как волшебный помощник, является Штольц и каким-то непостижимым образом всё улаживает: нейтрализует гнусных интриганов Тарантьева с Мухояровым и устраняет их ставленника Затертого, управляющего имением друга. (Штольц вообще деятельный человек в противовес Обломову, но его деятельность настолько туманно описана автором, что ее профессиональная составляющая (равно как и область применения) не совсем понятны читателю.) Это — не характерная для реалистического романа, внятно обозначенная предметная деятельность, а, скорее, некая сказочная функция. Негодяй Тарантьев приходит в ярость и желает разделаться с Обломовым.

И здесь наступает кульминация романа. Илья Ильич, не способный даже самостоятельно одеться, вдруг отвечает явившемуся «обругать» его Тарантьеву оплеуху. Это единственный на протяжении всего романа яркий и всецело самостоятельный поступок главного героя. Заметим, что произошедшее кульминационное событие связано с агрессивным персонажем (а в кульминации «любовного романа» Обломов ведет себя как «голубиная душа»):



Л. А. Красовский. Оплеуха
Гончаров И. А. Обломов. Л., 1967

В комнате раздалась громкая оплеуха. Пораженный Обломовым в щеку, Тарантьев мгновенно смолк, опустился на стул и в изумлении ворочал вокруг одуревшими глазами. <...>

— Вон, мерзавец! — закричал Обломов, бледный, трясясь от ярости. — Сию минуту, чтоб нога твоя здесь не была, или я убью тебя, как собаку! Он искал глазами палки (С. 445–446).



Н. П. Горбунов. Обломов выгоняет Тарантьева
Гончаров И. А. Обломов. Пермь, 1984

На этом, собственно и заканчивается сюжет романа «Обломов».

«После этого Тарантьев и Обломов не виделись никогда» (С. 446). Следует еще пятьдесят страниц развязки сюжета о медленном угасании Ильи Ильича и проч.

Сюжет романа «Обломов» хорошо известен. Нам хотелось рассмотреть какова роль в данном сюжете второстепенного и единственного агрессивного персонажа. Кажется, в таком узко сфокусированном ракурсе этого никто не делал. Мы намеренно рассматривали только сюжет, игнорируя «художественный мир» и собственно поэтику романа. В русской литературе роман Гончарова «Обломов» стоит особняком, так как по-настоящему активная роль в его повествовании (учитывая, что главный герой «лежит на диване») отведена... Тарантьеву, второстепенному персонажу-негодяю, на

которого возложена сюжетообразующая функция¹. И если предположить, что эта роль была бы оставлена автором исключительно за Штольцем, то получился бы очередной любовный роман — не было бы в литературе «вечного типа» Обломова и знаменитой темы «обломовщины».



Г. А. Мазурин. Тарантьев
Гончаров И. А. Обломов. М., 1989

¹ Несколько слов об иллюстрациях на этих страницах. Основные темы иллюстраторов романа «Обломов» — это портрет лежащего на диване Обломова, противостояние Обломова и Штольца, любовная история Обломова и Ольги и жанровые сцены из «Сна Обломова». Второстепенный персонаж Тарантьев (или сюжет «Заговор в трактире») изображался художниками намного реже. Экспрессивная «оплеуха», приведенная нами выше, встречается только в иллюстрациях Л. А. Красовского.

О ПЕРСОНАЖАХ «ЛИТЕРАТУРНОГО ВЕЧЕРА» И. А. ГОНЧАРОВА

Речь пойдет о пока что неизвестном в научных кругах тексте – о черновом автографе «Литературного вечера», подготовленном Т. И. Орнатской и автором этих строк для XIII тома АПСС И. А. Гончарова («Четыре очерка»). Пока что читатель знаком только с фрагментом этого чернового автографа, представляющего собой часть дискуссии персонажей о романе Чернышевского «Что делать?»: он воспроизведен в примечаниях к VII тому собрания сочинений И. А. Гончарова в 8 томах (1952–1955).

Вниманию читателя предлагаются некоторые наблюдения, основанные на сравнении текста чернового автографа с окончательным (печатным) текстом.

Напомним, что поводом для написания очерка послужил светский роман графа П. А. Валуева «Лорин», – вернее, многочисленные чтения этого романа в 1876 г. и зимой 1877 г., на которые приглашался и Гончаров.

Итак, дошедший до нас черновой автограф «Литературного вечера»¹ датируется летом 1877 г.

В декабре 1877 г. Гончаров читает «Литературный вечер» в семействе Валуевых. Черновой, незавершенный характер сохранившихся рукописей (по ним даже автор не смог бы прочитать «с листа») позволяет сделать предположение, что еще осенью 1877 г. работа над текстом продолжалась (или, во всяком случае, рукопись была просто перебелена). И, видимо, чтение совершалось уже по перебеленной (неизвестной нам) рукописи.

Это был еще не окончательный (впоследствии напечатанный) текст о чтении некоего светского романа, а мысли писателя непосредственно по поводу «Лорина» Валуева. Сам писатель в письме к Валуеву от 27 декабря 1877 г. подчеркивает (едва ли не оправдываясь), что данный (прочитанный им в декабре у Валуевых) текст не предназначен для печати: «В печать они <т. е. очерки> отнюдь не назначались, иначе бы там не могло быть никакого намека на ваше произведение, на автора,

¹ РНБ, ф. 209 (И. А. Гончаров), № 8.

на покойного Ф. И. Т<ютчева>. Никто моих печатных сочинений личностями не упрекнет»¹.

Валуев, видимо, не был доволен прослушанным первоначальным вариантом «Литературного вечера»: Гончаров по просьбе хозяина вынужден был даже прервать чтение. «Я не могу отделаться от мысли, – пишет Гончаров Валуеву, – что чтение это могло произвести на вас неблагоприятное для меня впечатление. Я заключаю это из того, что вы не пожелали дослушать очерк до конца...»² В том же письме писатель признается: «Конечно, всё требует коренной переделки: прежде всего следует исключить всё личное, все портреты, заменив их типами, другую обстановку и т. п.»³ На самом деле этого почти не произошло, как мы можем судить, сравнивая первоначальные редакции с печатным текстом.

1. «Коренной переделке» подвергся только пересказ романа, который читают на вечере. Если в черновом автографе последовательность изложения еще та же, что и в романе, то в окончательном тексте автор видоизменяет изложение – и краткий пересказ глав романа Валуева становится травестированным пересказом некоего светского романа⁴. Писатель уходит от прямых аллюзий на «Лорина» (это обозначено и в его письме к Валуеву от 27 декабря 1877 г.: «...там не могло быть никакого намека на ваше произведение»⁵).

2. «Обстановка» званого вечера не была заменена на «другую» (тот же особняк на Конногвардейском бульваре, те же гости, тот же интерьер).

3. «Портреты» в сущности, остались теми же. Гончаров только убирает некоторые характерные детали, в которых могли быть «узнаны» прототипы. Так, например, в описании графини Синявской

¹ <Военский К. А.> И. А. Гончаров в неизданных письмах к графу П. А. Валуеву: 1877–1882. СПб., 1906. С. 45.

² Там же. С. 44.

³ Там же. С. 47.

⁴ Е. А. Ляцкий называет его не только «чрезвычайно искусной импровизацией на темы из “Лорина”» и «блестящей пародией на творчество Валуева», но и даже «сатирой на мертвое <...> произведение» (Ляцкий Е. Очерки жизни и творчества Гончарова: «Литературный вечер» Гончарова и «Лорин» Валуева // Современник. 1912. № 3. С. 171, 173).

⁵ <Военский К. А.> И. А. Гончаров в неизданных письмах к графу П. А. Валуеву... С. 45.

(первоначально автор подыскивал ей фамилию: Сосницкая, Сосновская, остановившись пока на «Ижорской») в печатном тексте исчезнет следующее: «К этому надо прибавить две пряди волос сине-серебристого цвета – как будто напудренные – они закрывали часть виска и уха – и резко противуречили с свежестью и молодостью лица, жизненностью взгляда». Думается, по такой детали современники могли распознать прототип.

Снимая намеки на Тютчева в окончательном тексте, Гончаров избавляется от некоторых всем известных черт: «Подняв очки на большой открытый лоб, он слушал внимательно автора...» и от совсем уж явной отсылки к прототипу: «За [эту излиятель<ность>] его способность отзываться на всё – смотря по веянию – его прозвали Золовой арфой».

Немного по-другому обстоит с портретом одного из центральных персонажей – критика Крякова. В первоначальных редакциях это «был высокий, худощавый русский господин, лет сорока, с клинообразной с легкой проседью бородой, с злым и смелым взглядом, вообще с недовольным видом». Именно этот грубый и резкий протестующий нигилист-критик верховодит в литературных и социально-политических спорах во время ужина. Это он называет роман Чернышевского (которого, впрочем, не читал) «пожалуй, не романом, но великим произведением ума» (в окончательном тексте, напомним, Гончаров заменит «Что делать?» на «Историю одного крестьянина» Эркмана-Шатриана). Не будем здесь рассуждать – «уж не пародия ли он?», Кряков, – или в его уста Гончаров вложил прогрессивные революционные идеи (как, например, предполагал Е. А. Ляцкий). Гончаров замечает в письме к Валугеву:

Если вы изволите пробежать очерк до конца, то, конечно, найдете, как и я сам нахожу, что мнения *Красноперова* и *Крякова* отличаются крайностями, а у последнего еще грубостью и резкостью: но я не старался смягчить — ни крайних воззрений на старый лад первого (*рака* по эпиграфу), ни грубости последнего (*щуки*), чтобы не лишать портретов сходства с действительностью¹.

¹ Там же. С. 56.

«Сходство с действительностью» относительно Крякова, может быть, и было в первоначальных редакциях очерка. Но в окончательном тексте значимость высказываний этого персонажа нивелируются, если не перечеркиваются автором. Напомним, Кряков оказывается переодетым известным актером, исполняющим роль критиканигилиста, и в финале приглашает светских гостей на свой благотворительный спектакль в Павловск в пользу черногорцев. Поэтому «клинообразная с легкой проседью борода» Крякова в черновом автографе будет заменена в окончательном тексте на грим: он наделяется «темно-русой густой бородой, в которой пряталась вся нижняя часть лица и отчасти нос». Подчеркнем, что, судя по портрету Крякова в черновом автографе, «водевильный финал» с переодеванием писателем еще не был задуман. Критик-нигилист прописывался тогда «всерьез». Впрочем, кажется, он таким «всерьез» и остался – для Гончарова, но уже не для читателя (этого эффекта и предполагал добиться всегда осторожный Иван Александрович).

Мы не будем останавливаться на других участниках разгоревшейся во время ужина дискуссии, скажем только, что спор в черновом автографе получался более «равноправным», нежели в окончательном тексте (спор Крякова и Красноперова). Бóльшее внимание в первоначальных редакциях уделялось высказываниям профессора и Чешнева. Тем самым не создавалось ощущения полярности, предсказанной в будущем крыловском эпиграфе очерка (его в черновом автографе и нет): «Лебедь рвется в облака, рак пятится назад, а щука тянет в воду!»

Остановимся на самом незначительном, но, быть может, самом любопытном персонаже «Литературного вечера» – литераторе Скудельникове. Вот что пишет сам Гончаров об этом Валуеву:

Сам я, как автор, являюсь здесь, так сказать, в тени, мельком, стараясь заставить говорить других. Я хотел подслушать и нарисовать мнения и толки разных представителей общества, т. е. публики и прессы. В этом собственно состояла половина (артистическая) моей задачи. Не знаю, успел ли я сделать это занимательно, как художник: не мне судить об этом¹.

¹ Там же. С. 57.

В другом письме к тому же адресату писатель еще раз подчеркивает свою беспристрастность:

Лично меня самого там не было, или если я и показался, в лице литератора *Скудельникова*, то показался именно в той роли, какую сам себе создал, т. е. подслушал общий говор и записал его, чтоб передать автору или авторам, между прочим более и прежде всего вам, а вы разрешили передать и публике¹ (из письма к Валуеву от 27 апреля 1881 г.).

Безусловно, образ «литератора Скудельникова» – отчасти и отсылка к финалу «Обломова», к «литератору, полному, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами». Думается, «значимость» именно романа «Обломов» для современников (после критически принятого «Обрыва») мог таким образом подчеркнуть писатель.

Характеристика «пожилого беллетриста» Скудельникова в черновом автографе более обширна по отношению к печатному тексту:

...сидел пожилой литератор с апатичным лицом, в апатичной позе. Он, как сел, так и не двигался, как будто прирос к стулу и заснул. Глаза были вполовину открыты. Это был беллетрист Скудельников, наполовину забытый и равнодушный и к этому – и – кажется, ко всему на свете, кроме [своей особы и своего спокой<ствия>] своего аппетита, сна, хорошего расположения духа, вообще спокойствия.

Гончаров в окончательном тексте снимает провокационную для будущих критиков характеристику «наполовину забытый и равнодушный и к этому». Но, тем не менее, заменяет лаконичную фразу: «Только беллетрист молча смотрел перед собой то на дыню, то на ананас, поставленные прямо против его носа, и исправно брал и ел всё, что подавали» – еще более провокационным пассажем:

— А вы, Матвей Иванович, — провозгласил вдруг хозяин, обращаясь к Скудельникову, — что молчите? ни слова не сказали?

— Я давно хотел сказать, да не дали...

— Ну, говорите теперь: что такое?

— А вот дыню и ананас забыли, так и остались неразрезанными! — сказал он. Все засмеялись.

¹ Там же. С. 60–61.

— В самом деле! сейчас, сейчас! — захопотался хозяин. — Да что вы о дыне, вы о романе-то ничего не сказали.

— Я всё слушал...

— Ну, и скажите что-нибудь.

— Всё скажу.

— Говорите: мы слушаем.

— Я не вам, я самому автору скажу.

— Чтó скажете?

— Всё, что здесь происходило и чтó говорили о его романе...

— Нельзя: мало ли что тут говорили. Он обидится.

— Вы не знаете его, а еще друзья! Всё скажу, чтó делали и говорили...

— Всё?

— Всё, даже и про ананас с дыней не забуду!»

(Ср. с последней фразой в «Обломове»: «И он рассказал ему, что здесь написано».)

Гончаровская провокация, разумеется, удалась. Например, критик М. А. Протопопов позднее в рецензии на «Четыре очерка»¹ (где опубликовался «Литературный вечер») представил Гончарова «опереточным Юпитером», который «при всей своей талантливости, недалеко ушел от Скудельникова, в глазах которого явления заслоняются дыней и ананасом»². Однако критик все же почувствовал, что здесь *не всё так просто*: «...Очевидно, в утрированной скромности г-на Гончарова есть что-то неладное, искусственное, как будто эта скромность — только манера, за которой скрывается весьма и весьма заметная *претензия автора на его место на Олимпе*»³.

По прошествии времени мы можем повторить последние слова уже без иронии.

¹ Горшков Александр <Протопопов М. А.>. Неожиданные признания // Слово. 1881. № 4. Отд. II. С. 53–77.

² Там же. С. 77, 76. Ср. также: «Он не только просится на Олимп, он является совершенным Зевесом. Перуны его, положим, картонные, но бровями она помавает на каждой странице с невозмутимой серьезностью» (Там же. С. 58).

³ Там же. С. 56.

ГОНЧАРОВ И ТУРГЕНЕВ В СБОРНИКЕ «СКЛАДЧИНА» И В «НЕОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ»

Тема «Гончаров и Тургенев» в истории русской литературы – деликатная, даже щекотливая. Поэтому здесь мы старались быть осторожными в своих высказываниях. Наш интерес к истории ссоры Ивана Александровича с Иваном Сергеевичем носит прикладной характер: для АПССиП И. А. Гончарова мы готовим комментарии к «Необыкновенной истории» и к документам, связанным с редакционно-издательской деятельностью писателя в сборнике «Складчина».

Как раз сотрудничество Гончарова и Тургенева в «Складчине» оказалось вне поля зрения исследователей, тогда как в целом конфликт писателей в научной литературе освещен достаточно подробно. «Складчина» же – последний, пусть и заочный, опыт контакта, в котором тернии начинают прорастать среди увядших роз.

Напомним, что первые обвинения в «плагиате» были предъявлены Тургеневу Гончаровым в 1860 г., тогда же состоялся и знаменитый «третейский суд», после чего было предпринято примирение, впрочем, не возмратившее дружбы былой. С годами прохладные отношения становились всё более натянутыми. С одной стороны, Иван Александрович находил очередной плагиат в творениях Тургенева; с другой – Иван Сергеевич позволял себе «едовитые слова» в адрес Гончарова и его произведений в переписке с друзьями – что становилось «по-дружке» тут же известно последнему.

Итак, о «Складчине». В конце 1873 г. по инициативе кн. В. П. Мещерского было решено издать литературный сборник «в помощь пострадавшим от голода в Самарской губернии». 15 декабря на собрании литераторов должность редактора была предложена Гончарову (как человеку вне партий), который согласился, да на следующий день и отказался. Некрасов в одном из писем уподобил его Борису Годунову, восходящему на царство. Однако в отличие от Бориса, Гончаров отказался в категоричной форме, и стал одним из членов редакционно-издательского Комитета и одним из «внутренних цензоров» сборника¹.

¹ Об истории издания сборника и о Гончарове как о его редакторе см.: *Суперанский М. Ф.* Материалы для биографии И. А. Гончарова // *Огни*. Пг., 1916. Кн. 1.

Отметим, что к этому времени отношения между Гончаровым и Тургеневым уже стали весьма сложными, личные встречи давно прекратились, как и переписка. До окончательного разрыва оставался один шаг – но он произойдет вскоре после выхода в свет «Складчины» – к этому мы вернемся позже.

Итак, Тургенев приглашен участвовать в сборнике и сразу дал согласие. «Будем надеяться <...> – пишет он Полонскому, – что “Кружка”, назначенная для убогих, сама убога не будет»¹ (из письма к Я. П. Полонскому от 18 (30) декабря 1873 г.). Нас по прочтении этого письма сразу же смутила «Кружка» – и в комментариях к тому тургеневским писем мы прочитали, что таково было первоначальное название «Складчины». Однако подобного названия мы пока что не встретили нигде, кроме как у Тургенева, поэтому пока склонны считать это авторской иронией. Тем более что 31 декабря 1873 г. (12 января 1874 г.) Тургенев иронично пишет из Парижа А. А. Фету: «В Петербурге затеялся альманах (“Складчина”) для голодающих самарцев; никакого сомнения в том, что *этот альманах изумит вселенную своей бесцветностью* – однако все литературные имена подписались под программой, за исключением Л. Н. Толстого, Писемского и вас. Отчего Ахиллеса остались в своих палатках – особенно первый, действительно Ахиллес, Л. Н. Толстой?»²

С одной стороны, писателю лестно это приглашение – «все литературные имена подписались», с другой – его тревожит отказ Фета и Толстого... Известно письмо Л. Н. Толстого (отказавшегося участвовать в сборнике за неимением времени³) к Фету от 14 января 1874 г.: «Я очень рад, что вы ничего не дали в этот литературный, то есть сукино-сынский сборник. Это не только глупо, но даже нагло и скверно»⁴.

Нежелание Толстого, пусть и выраженное жестко, участвовать в сборнике вполне понятно: в Комитете «Складчины» собрались и

С. 209–215; Алексеев А. Д. И. А. Гончаров – член редакционно-издательского комитета сборника «Складчина» // Русская литература. 1971. № 3. С. 86–94.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 2000. Т. 12: Письма. С. 256.

² Там же. С. 261. Здесь и далее в цитатах курсив наш.

³ См. его письмо к Н. Н. Страхову от 16–17 декабря 1873 г. (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1953. Т. 62. С. 61–62).

⁴ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962. С. 302.

объединились (пожалуй, впервые в истории литературы) представители различных литературных и политических партий; кроме того, у писателя было свое, специфическое отношение к «благотворительности». Однако у Тургенева в сборнике много друзей, и «отступить теперь поздно».

19 (31) января 1874 г. в письме к М. В. Авдееву Тургенев упоминает, что посылает в «Складчину» «небольшой рассказец, отысканный мною в старых моих бумагах – весьма, признаюсь, незначительный. Да другого ничего нет»¹. 19 (31) января 1874 г. он пишет П. В. Анненкову: «"Складчина" эта, вероятно, будет набита сплошь да рядом подобной шелухой – она непременно получит значительное *fiasco* – *но отступить теперь поздно*»².

А чуть позднее, 25 января (6 февраля) 1874 г. он препровождает Я. П. Полонскому «статейку» – рассказ «Живые мощи» для «Записок охотника» со следующими словами (для печати): «Желая внести свою лепту в "Складчину" и не имея ничего готового, ни даже начатого, стал я рыться в своих старых бумагах и отыскал прилагаемый отрывок из "Записок охотника", который прошу тебя препроводить по принадлежности»³. Это письмо, по желанию автора, сопровождало публикацию в сборнике в постраничной сноске на с. 65–66 и заканчивалось следующими словами: «Мне кажется, что помогать такому народу, когда его постигает несчастье, *священный долг каждого из нас*»⁴. (Вспомним «Кружку, назначенную для убогих».)

Вскоре в письме в Комитет по изданию сборника Гончаров отмечает: «Сегодня, 30 января, Я. П. Полонский доставил ко мне, при письме, еще свое стихотворение для "Складчины", при сем прилагаемое, под заглавием "Из Бурдильёна". Он же уведомляет меня, что г-н Тургенев прислал к нему свое сочинение для сборника»⁵.

Как раз Гончарову и достался для прочтения и «внутренней цензуры» рассказ Тургенева. И уже 3 февраля 1874 г. в письме Гончаров отчитывается перед Комитетом:

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 13: Письма. С. 10.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 12.

⁴ Складчина: Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. СПб., 1874. С. 66.

⁵ РО ИРЛИ, ф. 357, оп. 2, № 90.

«Живые мощи», рассказ г-на Тургенева. Доставил Я. П. Полонский и просил, по желанию автора, напечатать приложенное к рассказу письмо (от г-на Тургенева к г-ну Полонскому) «в виде предисловия, шрифтом помельче текста», и отпечатать шесть отдельных оттисков для автора.

Рассказ «Живые мощи» очень хорош, неценсурного ничего нет. Заглавие («Живые мощи») упоминается только однажды в рассказе – и больше ничего нет. Так прозвали мужики одну высохшую от болезни девушку¹.

Итак, Тургенев присылает рассказ «Живые мощи» «из старых бумаг». Гончаров же собирается сначала написать «очерк одного лица, из простых людей, любителя стихов» (воплотившийся позднее в «Слугах старого века»), а потом начинает работу над очерком «Поездка по Волге» и пишет почти полтора печатных листа, но отказывается от этого намерения и создает для сборника очерк «Из воспоминаний и рассказов о морском плавании»². Словом, Тургенев и Гончаров могли бы являться живым подтверждением фразы из «Предисловия» к «Складчине»: «Воззвание к помощи застало литераторов врасплох; кто имел готовое, тот поспешил отделить часть от целого; другим пришлось создавать новое, притом в определенно краткий срок – в какой-нибудь месяц»³. Здесь, кстати, поражает и скорость известного своей медлительностью Ивана Александровича – и это при изрядной его загруженности редакционно-издательской работой.

Кажется, Тургенев был прекрасно осведомлен о работе редакционно-издательского Комитета. И даже о структуре будущего сборника. В отличие от нас, он в курсе того, что Гончарову в «Складчине» отводилось первое (по страницам) место. Он пишет (не без ехидства) Я. П. Полонскому 5 (17) февраля 1874 г.: «Прекрасно делают издатели “Складчины”, что начинают с Гончарова, если это ему может доставить удовольствие». И вслед за тем небрежно-величественно прибавляет: «Меня могут поместить где угодно»⁴. Впрочем, жизнь распорядилась в пользу амбиций как раз Тургенева, а не Гончарова – и, видимо, не без участия последнего: рассказ Тургенева напечатан на с. 65–79, а очерк Гончарова почти в самом конце книги –

¹ Русская литература. 1971. № 3. С. 90.

² См.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 802.

³ Складчина... С. III.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Т. 13: Письма. С. 19.

на с. 525–560 (всего в сборнике 708 страниц). И все же в этих строках Тургенева как-то прочитывается его радение о соревновательности, о пальме первенства...

До выхода в свет сборника (он выпущен 28 марта (9 апреля) 1874 г.) Тургенев сомневается в его успехе. Еще 6 (18) марта он пишет Я. П. Полонскому: «Я думаю, что, во всяком случае, это предприятие получит фиаско»¹. И это несмотря на то, что «Живые мощи» получают одобрение многих его друзей, после чего публикуется французский перевод рассказа в одном из парижских периодических изданий – и он пользуется успехом во французской литературной среде.

Однако вопреки ожиданиям писателя, сборник расходуется в течение нескольких недель² и получает многочисленные одобрительные отклики³. Теперь уже Тургенев в переписке с друзьями просто «радуется» успеху «Складчины».

Итак, мы видим, что Гончаров беспристрастно работает в Комитете, а Тургенев нервничает (собственно из-за своего участия в «сомнительном» сборнике) и внимательно следит за деятельностью Гончарова.

А вскоре, в № 4 «Вестника Европы» за 1874 г., публикуется повесть Тургенева «Пунин и Бабурин», где мещанин Бабурин изображается любителем русской поэзии XVIII в. Позднее в «Необыкновенной истории» (1875–1876) Гончаров так это прокомментирует:

...сначала я хотел написать для сборника «Складчина» (в пользу голодающих самарцев) очерк одного лица, из простых людей, *любителя стихов*, и намекнул об этом кое-кому, между прочим, Стасюлевичу: вот *эдакое* лицо в «Пунине и Бабурине» и есть, а остальное придумал Стасюлевич – и Тургенев поспешил *предупредить меня* и написал этот вздор. Я со смехом сказал об этом Стасюлевичу – и он тоже не противоречил мне⁴.

¹ Там же. С. 34.

² См., например: Санкт-петербургские ведомости. 1874. № 89, 2 (14) апреля.

³ См., например: Санкт-петербургские ведомости. 1874. № 903, 3 (15) апреля; Голос. 1874. № 87, 28 марта (9 апреля); Русская старина. 1874. № 5. Отрицательная рецензия – Н. Радюкина (Н. В. Шелгунова): Дело. 1874. № 4. Отд. X. С. 47–67.

⁴ Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 246.

А в мае 1874 г.¹ в Петербурге, спустя два месяца после выхода «Складчины», состоялась встреча Тургенева с Гончаровым, оказавшаяся последней. Речь там, видимо, не шла о «Пунине и Бабурине» (судя по подробному изложению Гончарова в «Необыкновенной истории»). Об этой встрече Тургенев писал П. В. Анненкову 12 (24) июня 1874 г.:

Расскажу я Вам мою фантастическую встречу с Гончаровым на улице в Петербурге!! Теперь он укоряет меня в том, что я все мысли его произведений выкрадываю и передаю – кому? Французским романистам, все сочинения которых будто бы не что иное, как худо скрытое подражание «Обломову» и «Обрыву». И для чего я это делаю? Для того чтобы сделать невозможными переводы его романов <...> и таким образом сохранить в глазах французов первенство в русской литературе! Бедный Гончаров кончит сумасшедшим домом².

Мы намеренно не приводим гончаровскую интерпретацию этой встречи из «Необыкновенной истории» (весьма тщательно прописанную) – пусть эта история здесь звучит только по-тургеновски.

К «Необыкновенной истории» Гончаров приступил в декабре 1875 г.³ В научной литературе «Необыкновенную историю» традиционно рассматривали как текст, написанный больным

¹ Описанная случайная встреча с Тургеневым в Петербурге произошла, очевидно, между 7 (19) мая (приезд Тургенева в Петербург из-за границы) и 27 мая (8 июня) 1874 г. (отъезд его из Петербурга в Москву). См.: *Клеман М. К.* Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. М.; Л., 1934. С. 224–225.

² *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 10. С. 250.

³ Самый авторитетный исследователь «Необыкновенной истории», Н. Ф. Буданова, автор комментариев, отметив, что данный текст «является ценным источником историко-литературного характера, помогающим глубже понять биографию и творчество Гончарова», пишет о том, что «деликатное замалчивание этих трудных отношений привело к боязни всяких сближений и сопоставлений произведений Тургенева и Гончарова, что оказало отрицательное воздействие на сравнительно-типологическое изучение двух больших русских писателей, художников глубоко самобытных и в то же время типологически родственных. “Необыкновенная история” дает ценный материал для подобного сопоставления» (*Буданова Н. Ф.* Гончаров и Тургенев: Проблемы изучения взаимоотношений (по материалам «Необыкновенной истории») // *И. А. Гончаров: Материалы международной конференции.* Ульяновск, 1994. С. 38).

человеком; только в последнее время стали появляться работы, оценивающие художественные достоинства этого произведения¹.

Парадоксально, что, и гончароведы и тургеневеды в своей практической деятельности апеллируют к тексту «Необыкновенной истории» как к фактографически верному документу. В АПССиП Гончарова существует множество ссылок на «Необыкновенную историю», без оговорок на ее достоверность, на «параноидальность» текста или на «художественный вымысел». То же самое происходит и в АПССиП Тургенева: некоторые несохранившиеся письма Тургенева к Гончарову приводятся опять же по тексту «Необыкновенной истории».

Нам же здесь достаточно и того, что, по прочтении писем Тургенева времен «Складчины», перед нами отчетливо возникает персонаж из «Необыкновенной истории»: озабоченный своей славой, в том числе и европейской, пристально следивший за Гончаровым. А образ Гончарова времен «Складчины» (судя по его письмам этого же периода) никак не укладывается в сложившиеся рамки будущего автора-«параноика» «Необыкновенной истории» и недоброжелателя Тургенева.

ПСЕВДО-КАТАРСИС ПОСЛЕ ПСЕВДО-АНАГНОРИЗИСА. «УХА» И. А. ГОНЧАРОВА²

Предметом исследования является последнее произведение И. А. Гончарова — очерк «Уха», написанный в августе (до 22-го) 1891 г. незадолго до смерти писателя (15 сентября).

¹ См., например: *Юдина М. Б.* Четвертый роман И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 302–310. Кстати, исследователь начинает свою статью следующими словами: «Основанная на биографическом материале, “Необыкновенная история” И. А. Гончарова получила в сознании исследователей статус документального источника» (С. 302).

² Выражаем благодарность за консультации коллегам: С. А. Васильевой, А. О. Дёмину, Н. Л. Дмитриевой, Н. В. Калининой, Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотовой.

Это произведение малоизвестно читателям (издавалось всего шесть раз¹) и недостаточно исследовано («Ухой» в гончароведении преимущественно занимался В. И. Мельник²). Первый публикатор текста Б. М. Энгельгардт считал, что «Уха» «не имеет художественного значения», это «первоначальный набросок», «голая сюжетная схема, разработка которой чуть-чуть намечена»³. С этим позднее не согласился (как нам представляется, справедливо) В. И. Мельник, отмечая, что это «очень завершенное произведение, в котором нет ничего лишнего, и в котором сюжет крайне строг и рассчитан. Новелла пространственно организована так, что действие внешнее, фабульное, очерчивает строгий, идеальный круг»⁴.

¹ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома / предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Пг., 1923. С. 67–74; *Гончаров И. А.* Повести и очерки / ред., предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Л., 1937. С. 289–294; *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. / коммент. А. Г. Цейтлина. М., 1952. Т. 7; *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. / коммент. В. А. Недзвецкого. М., 1980. С. 211–216; *Гончаров И. А.* Избранное: В 2 т. / сост. и авт. вступ. ст. М. Латышева. М., 1996. Т. 2; *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 5 т. / сост., предисл. В. А. Недзвецкого. М., 1996. Т. 5.

² Мельник В. И. 1) Народ в творчестве И. А. Гончарова: (К постановке вопроса) // Русская литература. 1987. № 2. С. 49–62; 2) Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991; 3) Последние новеллы И. А. Гончарова // Вестник славянских культур. 2008. Т. 46. № 1/2. С. 167–178; 4) Гончаров и православие: Духовный мир писателя. М., 2008; 5) О последних новеллах И. А. Гончарова: (проблема религиозного смысла) // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 236–246.

См. также: Фаустов А. А. «Иван Савич Поджабрин» в кругу гончаровских очерков // И. А. Гончаров: Мат-лы Междунар. конф., посвящ. 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 281–283; *Строганов М. В.* Странствователь и домосед: Критич. этюд // Строганов М. В. Человек в русской литературе первой половины XIX в. Учеб. пособие. Твер. гос. ун-т. Тверь, 2001. С. 162; *Koschmal W.* Postrealismus in Russland: Ivan Gončarovs späte Erzählungen // Russ. Lit. [Т.] 51. 2002. S. 421–442; *Пырков И. В.* Поздний свет гончаровского слова (топография очерка «Уха») // Писатель в контексте времени: проблема научн. комментария. М., 2011. С. 81–89; *Ермолаева Н. Л.* 1) О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филол. Журналистика. 2012. № 2. С. 48–52; 2) О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely, 2013. (Bibliotheca Slavica Savariensis. Т. XIII). С. 92–97.

³ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома. С. 68.

⁴ Мельник В. И. О последних новеллах И. А. Гончарова... С. 242.

Перед нами текст, который воспринимается читателями неоднозначно. Сюжет его прост, но происходящие события могут быть истолкованы по-разному. При анализе подобных (в общем-то, загадочных) текстов, где повествователь намеренно не «ставит точки над i», исследователи могут предлагать различные трактовки, но и они, в конечном счете, всегда могут быть опровергнуты. Как замечает В. И. Мельник, Гончаров оставляет читателя на распутье и дает ему свободу толковать произошедшее по собственному усмотрению¹.

Итак, «Уха». Три семейные пары отправляются на двух подводах на Волгу порыбачить. Трех женщин везет пономарь Ерема: «Он сидел на облучке телеги и поворачивал голову то к ней, то к другой из пассажиров, когда они тыкали его зонтиками в спину» (С. 70)². Ерема, унижаемый всеми, крестится на все церкви, которые они проезжают. На волжском острове мужчины отправляются ловить рыбу, женщины хозяйничают, а Ерема сооружает шалашик и ложится отдыхать.

Он отпряг лошадей, поставил телеги поодаль, а себе устроил род шалаша из прутьев и, прикрыв его захваченным приказчиком из дома пологом, сам растянулся на траве, подостлав под себя свой кафтан и снятую с телеги кожаную подушку, и заснул (С. 71).

Одна за другой, женщины приходят в этот шалашик дать указания пономарю и задерживаются там.

Первая:

...дьячиха тихо пошла по острову к тому месту, где расположился Ерема. Через час она пришла к его шалашу. Он лежал на своем кафтане, растянувшись на траве. Дьячиха сначала заглянула только в шалаш к Ереме, подумала немного, потом вошла туда и пробыла там с час... (С. 71).

Покинув шалаш, она казалась «очень возбужденною, от долгой ли ходьбы или от чего другого, неизвестно. Она, не поднимая глаз на вопрос, где она замешкалась, показала рукой на шалаш Еремы...» (С. 72).

¹ Мельник В. И. Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 174.

² Здесь и далее «Уха» цитируется по первой публикации в книге Б. М. Энгельгардта: «И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома», с указанием страницы в тексте. Авторизованная копия: РО ИРЛИ, № 13934, л. 21–30.

Вторая:

Приказчица пошла к шалашу Еремы, посмотреть, что он делает. Она, нагнувшись, вошла в шалаш и нашла, что он не лежит, а сидит на своем месте. Сначала она осведомилась о телегах, о лошадях, потом спросила, поставил ли он самовар, где угли? *Мало-помалу голоса их были все тише и тише, наконец, совсем смолкли и наступило молчанье... Это продолжалось также около часу.* Жена приказчика тоже в возбужденном состоянии торопливо вышла из шалаша Еремы и пошла окольную дорогой, поправляя прическу и платье на себе, к тому месту, где были другие женщины (С. 72. Курсив наш).

Третья:

...стали поджидать жену мещанина, которая что-то замешкалась у Еремы. Уха давно уже была готова, как третья женщина, жена мещанина, вся запыхавшись и поправляя также прическу и платье, пришла к месту <...>. «Где же Ерема, что он не идет? Ах, он подлец <...>!» — сказал приказчик. «Придет, придет» — нехотя и небрежно отвечала жена мещанина (С. 72–73).

После застолья компания отправилась в обратный путь. Но в дороге «женщины уже не тыкали зонтиками в спину Ерему <...>. Женщины продолжали молча смотреть в разные стороны» (С. 73), а Ерема опять смиренно крестился на встречные церкви. В итоге все вновь оказываются там, где начиналось путешествие. На этом и исчерпывается сюжет.

Для читателя остается загадкой — что же все-таки происходило в шалаше Еремы, где женщины задерживались по часу и выходили, одергивая юбки?¹ Как справедливо отметил В. И. Мельник, «женщины

¹ Ср.: «Случившееся <...> — троекратная супружеская измена: пока мужья ловят рыбу, жены, одна за другой (без всякого намерения, не сговариваясь между собой и ни в чем друг друга так и не заподозрив), проводят в шалаше Еремы каждая по часу — до трех часов дня, когда все соберутся есть уху, пить водку и чай и веселиться. Утроенное событие нарочито бессмысленно (и описано к тому же так, что читатель вправе истолковать его не только в эротическом, но и в сугубо невинном ключе: о том, что в шалаше происходило, мы можем лишь догадываться). И событие это ни к чему не приводит (откуда — зеркально-симметричная рамка *Очерка*), а вернее: оно привносит в жизнь героев нечто такое, что, будучи (если присмотреться) заметным, ничего

— это единственные герои, которые претерпели изменения в поведении в новелле»¹. По словам исследователя, немногочисленные интерпретаторы этого сюжета трактовали его в духе боккаччиевской новеллы (см.: Цейтлин (1950), Бейсов (1960)). На самом деле «немногочисленные интерпретаторы» посвятили «Ухе» по одной строчке, без отсылки к творчеству Дж. Боккаччо². О связи гончаровского очерка с «Декамероном» упоминал только сам В. И. Мельник — без какой-либо конкретизации и вскользь. Поэтому нам представляется уместным впервые поговорить о Гончарове и Боккаччо более подробно.

Упоминания автора «Декамерона» мы находим в сохранившихся текстах Гончарова лишь дважды, но и они показательны. Так, 6 июня 1877 г. он пишет П. А. Валуеву:

У итальянцев лет пятьсот тому назад был уже некто вроде Гоголя: это Боккаччио с своим «Декамероном» — в современной ему, конечно, наивной форме и приемах и т. д.³

В «Обрыве» Гончаров иронично перечисляет книги, входившие в круг чтения молодого Райского:

А что он читал там, какие книги, в это не входили, и бабушка отдала ему ключи от отцовской библиотеки в старом доме, куда он запирался, читая попеременно то Спинозу, то роман Коттень, то св. Августина, а завтра вытащит Вольтера или Парни, *даже Боккаччио*⁴.

Конечно, «Декамерон» был известен Гончарову, как и всем просвещенным читателям, не в русском переводе (в начале века лишь несколько новелл были переведены на русский язык К. Н. Батюшковым; полностью книга в переводе А. Н. Веселовского увидела свет только в 1891 г.), а по французским изданиям

существенного однако в общей картине не меняет» (*Фаустов А. А.* «Иван Савич Поджабрин» в кругу гончаровских очерков. С. 281–282).

¹ Мельник В. И. Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 169.

² Ерема «оставляет в дураках приказчика, дьячка, мещанина и их легкомысленных жен» (*Цейтлин А. Г.* Гончаров. М., 1950. С. 300); см. так же: *Бейсов П. С.* Гончаров и родной край. Куйбышев, 1960. С. 85.

³ И. А. Гончаров в неизданной переписке с графом П. А. Валуевым. СПб., 1906.

⁴ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 50. Курсив наш.

(итальянским языком автор «Ухи» не владел). Как отметил А. О. Дёмин, «неизменной популярности “Декамерона” в целом и отдельных новелл способствовали эротический и даже фривольный характер многих новелл, <...> искусство повествовательной техники, раннеренессансная жизнеутверждающая тональность, образцовая чистота языка...»¹

Разумеется, в сюжетах новелл «Декамерона» мы не найдем полного аналога сюжета «Ухи». Можно только проследить тенденцию, и она, как нам представляется, есть.

Кажущийся равнодушным к любовным утехам персонаж представляет женщинам совершать то, что им заблагорассудится. В «Декамероне» (день третий, новелла первая) мы читаем о Мазетто из Лампореккио, который, прикинувшись глухонемым, поступает садовником в женскую монашескую обитель. Мазетто — это якобы «бедняк, немой и глухой, пришедший сюда за милостыней». Разумеется, монахини «начали приставать к нему и издеваться над ним, как иные часто делают с немыми, и говорили ему неприличные слова в свете, не ожидая, что он их услышит»². Здесь, конечно, напрашивается аналогия с эпизодом «Ухи», где женщины тычут в Ерему зонтиками во время поездки на остров. Ерема ведет себя как «глухонемой» герой боккаччиевской новеллы: «молча показывал, оборачиваясь, белые зубы, то в ту, то в другую сторону» (С. 70); «и мужчины, и женщины, знали его, как смиренного простака и забавного малого, над которым безнаказанно можно потешиться вдоволь» (С. 70); «он только показывал белые зубы и ничего не говорил» (С. 71).

Аналогию с Боккаччо можно продолжить. Так, например, когда Мазетто «однажды отдыхал, много поработав, две молодые монашенки, ходя по саду, подошли к месту, где он был, и принялись разглядывать его, притворившегося спящим». Недолго думая, они пришли к выводу: «как нам иначе устроить, как не взять его за руку и повести в тот *шалаш*, где он прячется от дождя?»³ Дальнейший сюжет с похотливой аббатисой читателю хорошо известен, поэтому не будем

¹ Дёмин А. О. Боккаччо // Пушкин и мировая литература: Мат.-лы к Пушкинской энциклопедии (Пушкин: Исследования и мат.-лы. Т. 8–9). СПб., 2004. С. 64. См. так же: Мартынов И. Ф. У истоков русской фривольной поэзии: «Декамерон» Дж. Боккаччо в России XVIII века // *Ricerche slavistiche*. 1982/1984. Vol. 29/31. P. 153–175.

² Боккаччо Дж. Декамерон. СПб., 1992. С. 173. Пер. А. Н. Веселовского.

³ Там же. С. 173–174. Курсив наш.

его повторять. Суть в том, что все обительницы монастыря остались довольны Мазетто, равно как и все женщины в «Ухе» остались довольны Еремой.

Сюжет о Мазетто из Лампорекии позднее использовал Лафонтен в «Историях и новеллах в стихах» («Contes et Nouvelles poëmes», XVI: «Mazet de Lamporechio»)¹. Во вступительной сентенции поэт размышляет о том, что монастырь и монашеские одежды не охраняют женщину от страсти и греха; светские девицы больше боятся, что мужчины могут посягнуть на их честь, потому замужество дает больше гарантий, чем монастырь². Гончаров показывает, что и замужество не спасает от греха.

В новелле Боккаччо читателю изначально известно, что Мазетто не тот, за кого себя выдает, тогда как монашки и аббатиса неприятно потрясены, узнав, что садовник, их молитвами, обретает дар речи. Однако спутницы Еремы тоже воспринимают пономаря за юродивого недотепу, и, возможно, не менее удивлены противоречием между его внешней набожностью и далеко не ангельской мужской сутью. После *узнавания* крутой поворот (*peripeteia*) в тексте Боккаччо происходит только в судьбе героя (он становится управляющим обители), а не в сюжете, который оставлен автором без видимых и, тем более, без катастрофических перемен, как того требует аристотелевская концепция драмы. Напротив, завязка Боккаччо в целом близка комедии *quid pro quo*, хотя следует новеллистическому типу развития, что можно, по-видимому, сказать и о последнем очерке Гончарова. Кроме того, сюжетная композиция Боккаччо закольцована почти так же, как в «Ухе»: в финале постаревший Мазетто, «успев благодаря своей догадливости хорошо воспользоваться своей молодостью, вернулся богачом туда, откуда вышел с топором на плече»³ — история возвращается туда, откуда началась.

Можно сказать, что Гончаров намеренно уходит от анагноризиса, провоцируя и читателя, и исследователя. Поэтому наша главка

¹ Œuvres complètes de La Fontaine. T. 2. Paris, 1857.

² Ср. у Боккаччо: «...много есть неразумных мужчин и женщин, вполне уверенных, что лишь только на голову девушки возложат женскую повязку, а на нее черную рясу, она более не женщина и не ощущает женских вожделений, точно, став монахиней, она превращается в камень...» (*Боккаччо Дж. Декамерон*. С. 171).

³ Там же. С. 176.

озаглавлена «псевдо-анагноризис и псевдо-катарсис», ибо анагноризиса и катарсиса здесь *как бы* не происходит.

Однако анагноризис претерпевает один из исследователей, В. И. Мельник. Если в более ранних своих работах он видит в «Ухе» боккаччиевскую новеллу (вслед за предшественниками, которые и не упоминали Боккаччо (см. выше)), то позднее прозревает, указывая на евангельский смысл очерка¹. Он отмечает, что многое в тексте «явно отсылает к Евангелию», о «евангельском контексте самой рыбалки», об «отсыле к евангельским словам»², рассматривает гончаровский текст как «христианскую притчу о высоте смирения и простоты перед кичливостью и суетностью», где женщины «представляются “мудрыми девами”»³. В другой статье исследователь еще более категоричен: «Лишь “испорченное воображение” *пошлого читателя* заставляет предположить, что в шалаше Еремы женщины изменяют своим мужьям»⁴.

Конечно, каждый исследователь имеет право на свою точку зрения. В нашу задачу ни в коем случае не входит критиковать коллегу, напротив, его трактовка представляет особый интерес как пример «прозрения» филолога. Но, если мы присоединимся к «христианской трактовке» гончаровского очерка, то следует признать, что его персонажи (женщины) все-таки претерпевают анагноризис и испытывают катарсис.

¹ На это обратила внимание в свое время Н. Л. Ермолаева: «Очерк “Уха”, например, в статье В. И. Мельника “Народ в творчестве И. А. Гончарова (К постановке вопроса)” истолковывается как “происшествие в духе ренессансной новеллы” (Русская литература. 1987. № 2. С. 59), а в статье “О последних новеллах И. А. Гончарова (проблема религиозного смысла)” // И. А. Гончаров. Материалы междунар. науч. конф., посв. 195-лет. со дня рожд. И. А. Гончарова (Ульяновск, 2008. С. 244) и в книге “Гончаров и Православие: Духовный мир писателя” (М., 2008) — как произведение, в котором “скорее всего, речь может идти совсем не об авантюрном любовном приключении, но о... проповеди”» (Ермолаева Н. Л. О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филол. Журналистика. 2012. № 2. С. 52).

² Мельник В. И. Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 169.

³ Там же. С. 171. Все-таки исследователь не отрицает совершенно «боккаччиевскую трактовку» «Ухи»: он осторожно замечает, что «боккаччиевская и христианская притча в новелле слишком тесно переплетены» (Там же. С. 174).

⁴ Мельник В. И. О последних новеллах И. А. Гончарова. С. 24. Курсив наш.

Однако «боккаччиевская трактовка» представляется более справедливой. Анагноризис у Боккаччо испытывают рассказчики / слушатели в процессе рассказывания (вместе с персонажами их новелл), равно как испытывают катарсис, покинув зачумленную Флоренцию. Персонаж, совершивший в силу своего неведения фатальную ошибку (что резко меняет ход действия), узнает истину, после чего уже решается его судьба. Тогда как читатель (и тем более автор) частенько знают истинное положение дел с самого начала — тем интереснее наблюдать за мучительными (или смешными) заблуждениями героя. «Страсть к жизни у порога смерти» – в этом философическая суть «Декамерона».

И все же в истории с «Ухой» есть один тонкий психологический (даже этический) момент. Дело в том, что этот текст писатель продиктовал восемнадцатилетней девушке, своей воспитаннице, Елене Карловне Трейгут (род. 1873). Текст написан женским почерком; многочисленные поправки и вставки на полях сделаны рукою Гончарова и, согласно дарственной, опубликованной в газете «Новое время» (1893. № 607, 26 января (7 февраля). С. 3), рукопись переходила в ее собственность¹. Трудно представить писателя, произносящего девице, своей воспитаннице, «скабрезный анекдот», «грубо выпяченный наружу» (это, однако, слова Б. М. Энгельгардта)².

¹ «Три статьи моего сочинения: 1) “Май месяц в Петербурге”, 2) “Превратность судьбы” и 3) “Уха” подарены мною в августе 1891 года девице Елене Карловне Трейгут для напечатания в ее пользу, сначала в каком-нибудь журнале, потом в общем собрании моих сочинений <...>. 22 августа 1891 г.» (Цит. по: *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 7. С. 532).

М. М. Стасюлевич в некрологе отмечал: «Мы навестили И. А. Гончарова на его даче в Петергофе в последний раз — 25 августа, и нашли его здоровье в таком удовлетворительном положении, в каком давно уже не случалось нам его видеть. О значительном восстановлении его сил за лето можно было судить уже потому, что он не только рассказал нам о том, сколько он “наработал” летом, но *даже мог взять на себя труд прочесть один из трех очерков, продиктованных им в течение летних месяцев.* <...> он тут же передал нам свои желания относительно этих рукописей — “на случай смерти” — и собственноручно повторил тоже на обертке рукописей...» (*Стасюлевич М. М.* Иван Александрович Гончаров // *И. А. Гончаров в воспоминаниях современников* / Подг. текста и примеч. А. Д. Алексеева, О. А. Демиховской. Л., 1969. С. 231. Курсив наш.).

² И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома. С. 68.

С другой стороны, восемнадцатилетняя девица, воспитанница просвещенного Гончарова, возможно, ничего «скабрязного» в этом сюжете и не заметила¹. Не будем забывать о тонком гончаровском юморе в «Ухе», который далеко не все могут оценить. Можно также предположить, что почти ослепший писатель, уже предчувствуя свою близкую кончину, надиктовал своей воспитаннице этот юмористический, в духе Боккаччо, текст — и оба они получали от этой диктовки удовольствие. Напомним, что и рассказчики в «Декамероне» предчувствовали свою возможную гибель во время чумы (собственно, об этом и написан «Декамерон»).

РЕВНОСТЬ В РУССКОМ РОМАНСЕ

«Ревность», как известно, — второе значение понятия «зависть». Ибо соперничество в любви подразумевает, безусловно, зависть к сопернику / сопернице. Пожалуй, самым ярким и первым приходящим на ум примером практического тождества зависти и ревности в литературе может служить роман П. Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782). Почвой для «ревности» становится маленький, простой, но немаловажный фактор — наличие третьего лица. В большинстве случаев в литературе, да и в жизни, лучше и для субъекта, и для объекта, чтобы «третий» (то есть, тот, к кому ревнуют) был четко персонифицирован (ревность к «любому столбу» представляется маниакальной).

Нас интересует именно «любовный треугольник» (*он — она — он*, или *она — он — она*), и мы хотели бы продемонстрировать, как он, этот треугольник, работает на песенном материале: русском романсе и балладе. Почти уверены, что обозначенные здесь схемы функционирования «любовного треугольника» и его трансформация с начала XIX в. и до наших дней могут быть (с известной долей корректировки) применимы и к роману, и вообще к литературе. Мы же ограничились малым жанром литературного произведения,

¹ Отметим, что все вставки, внесенные на полях рукописи Гончаровым, не включают ничего «куртуазного», чего бы он не мог надиктовать своей воспитаннице. Автограф уже говорит о полном взаимопонимании Гончарова и Е. Трейгута.

исполняемого под музыку. Понятно, что именно этот жанр способен вызвать у зрителя / слушателя наиболее сильное и непосредственное эмоциональное сопереживание. Понятно, что литературно-музыкальный текст (почти театральный текст) воздействует быстрее, нежели литературный текст. Понятно, что читатель, вовлеченный в некое сценическое действие, переходит в некую другую ипостась: зрителя / слушателя.

Итак, посмотрим, каким образом отрабатывалась схема «любовного треугольника» в русском романе.

Первый вариант – самый мелодраматичный и самый традиционный. Герой / героиня узнает о своем сопернике / сопернице. Далее следует возмездие. В лучшем случае (в мужском варианте этой схемы) возмездие настигает обоих любовников (например, в пушкинской «Черной шали» (1820): «Мой раб, как настала вечерняя мгла, / В дунайские волны их бросил тела»).

Если повествование ведется от лица женщины, то наверняка, она убивает только своего возлюбленного – ибо женщина слаба – и / или себя уже заодно: «Наутро приплыли два трупа / И щепки того челнока». Она просто «правит в открытое море» («Окрасился месяц багрянцем» (1884), стихи А. Шамиссо, в пер. Д. Д. Минаева, муз. Я. Ф. Пригожего).

Впрочем, надо отметить, что и лирический герой в большинстве случаев предпочитает убить только свою изменщицу-возлюбленную, а не соперника. В силу своего изрядного мелодраматизма – и этот мелодраматизм осознавался и авторами, и слушателями, судя по всему, уже к концу пушкинского времени – эта схема становится все менее и менее популярной в среде образованной публики.

В наши дни «кровавое возмездие» переключивается в так называемую «блатную лирику» (или псевдо-блатную лирику). «Преступный» сюжет тяготеет к преступной среде. Вот пример бытования текста «Черной шали» в тюремном фольклоре (текст 1926 г.):

Когда легковерен и молод я был,
Молоденькую турчанку я страшно любил,
Я с ней распротился, уехал я от ней,
Пустые карманы набить пополней.
.....

Ведут меня на кичу, а кича высока,
Спомню про турчанку – турчанка не моя.
Режьте мне сердце и пейте мою кровь,
Пропала турчанка, и с ней моя любовь!

Яркий пример тому – и популярная «Мурка» (1920-е гг.). Героиня не только изменяет, но и подставляет «малину». И все же в песне / балладе доминирует любовная тема. Хотя в первоначальных текстах «Мурки» рефрен не присутствует, но потом он появляется, чтобы усилить любовную линию: «Мурка, ты мой муруночек... Прости любимого». В этой же традиции написан и один из более современных текстов: «Гоп-стоп» А. Я. Розенбаума (1982). Кстати, героиня уже не имеет конкретного возлюбленного. Ее убивают вообще за легкомысленное поведение, за то, что «все полковникам стелила, ноги на ночь мыла, / Мир блатной совсем забыла». В этом контексте любопытен едва ли не единственный пример – разработка этой схемы в известной песне В. С. Высоцкого «Тот, кто раньше с нею был» (1962). Если обычно традиционно монолог велся от первого (активного) лица, то в этом исключительном случае мы слушаем собственно монолог «жертвы» (третьего в любовном треугольнике, того, с кем героиня изменила).

Вторая схема. Как представляется, жанр романа (даже жестокого городского романа) постепенно вытеснял из своих рамок мелодраматическую схему мщения в любовном треугольнике – она попросту становилась неактуальной. Для слушателя более значимыми становятся не активные действия (балладная стилистика постепенно нивелируется), а рефлексия по поводу своих чувств, неоправданных или оправданных ожиданий и надежд, и т. д. Собственно, этот потенциальный настрой публики (читателей – зрителей – слушателей) в какой-то мере предвосхитил некоторые темы любовной лирики «серебряного века». Уже не важно, кто кому изменил, и совершенно не важно, чтобы кто-то там кого-то убил – а важно, чтобы «за душу трогало» (как у Раскольникова в детективном сюжете Достоевского важно не преступление, а переживание (наказание)). Общая интенция этой схемы песенной лирики такова: «Боже, как я несчастен! Она мне изменила (или я предполагаю, что она мне изменяет – с кем-то, но это не важно!) И я буду страдать! И об этих страданиях я сейчас вам спою!»

Так, например, в «Маленькой балерине» А. Н. Вертинского (1938) *ревность* показана как картинка в духе Ватто:

И мне сегодня за кулисы
Прислал король, прислал король
Влюбленно-бледные нарциссы
И лакфиоль...

И затаив бессилье гнева,
Полна угроз,
Мне улыбнулась королева
Улыбкой слез...

Ревность актуальна, но она уже не предмет мщенья, не предмет восхищения, не предмет ничего. Просто – ревность, как таковая. Как заявленная тема («Я верю вам, но мы втроем! / И я ревную вас!» – песенка «Ревность» Вертинского на слова С. Я. Рамма (1939)).

Третья схема. Наличие «любовного треугольника» заявлено, но он почти никого не интересует. Собственно, этот самый любовный треугольник представляет теперь ценность только для лирического героя / героини, от лица которого и исполняется песня («А он – иной, / Но пусть он ждет... / Пока мы кончим ужин!» («Прощальный ужин» Вертинского (1939))).

Скорее всего, сейчас в романсе доминирует только рефлексия по поводу измены. (И лишь в «блатном жанре» укоренилась первая схема – с кровавым мщением.) Мы полагаем, что из двух полюсов, которые можно обозначить как «Черная шаль» – «Сероглазый король» («Слава тебе, безысходная боль!») пока что наиболее актуален последний.

Кровавая развязка в схеме любовного треугольника потеряла свою актуальность – но все равно остается в песенных жанрах. Во всяком случае, так или иначе провоцируется ожиданием слушателя. Впрочем, ожидания слушателя не всегда удовлетворяются. А вообще, выпив немного, участники современного застолья исполняют «Целую ночь соловей нам насвистывал» и сокрушаются о том, как «молоды были». А выпив изрядно, с удовольствием хором «правят в открытое море», убивая и себя, и «изменщика коварного». И в русской ментальности, думается, будут всегда работать обе эти схемы.

СТРАТЕГИЯ РАЗОБЛАЧЕНИЯ ТАИН: СИБЕРИ КУИНН И ЕГО ЖЮЛЬ ДЕ ГРАНДЕН

Сибири Гранден Куинн (Seabury Grandin Quinn) (1889–1969) – американский писатель, работавший в основном в жанре «таинственных историй», некогда весьма популярный в Америке, но почти не известный русскоязычному читателю¹.

Биографию Куинна можно назвать если не таинственной (его основной профессией было погребальное дело, отрасль судебной медицины²), то связанной с секретами (во время Второй мировой войны он был завербован военной разведкой для работы на авиабазе Эндрюс близ Вашингтона; в его обязанности входила редакция военных сводок и новостей перед предоставлением их в средства массовой информации). Разумеется, профессиональная деятельность на ниве ритуальных услуг отразилась в его писательской работе: Куинну было легко описывать трупы и гробы, всевозможные ужасы, связанные со смертью. Как писал биограф писателя Лин Картер, «казалось весьма естественным, что автор, имя которого связывают с крадущимся ужасом, гниющими трупами и жуткими убийствами, подрабатывал на стороне редактором журнала ритуальных услуг»³.

¹ На русском языке сборник его рассказов см.: *Куинн С. Ужас на поле для гольфа: Приключения Жюля де Грандена* / Пер. с англ. С. Денисенко. М., 2018.

² Именно этому он посвящает свои многочисленные научные статьи и лекции, в течение 15 лет редактирует профессиональный журнал «Casket and Sunnyside» («Гроб и солнечная сторона»). Позднее, в 1933 г. конспекты его лекций будут опубликованы в небольшой книжечке «A Syllabus of Mortuary Jurisprudence» («Учебный курс ритуальной практики»). Под псевдонимом Жером Берк (Jerome Burke) он печатает ряд публицистических произведений в профессиональном журнале для гробовщиков «Dodge Magazine», выпускаемом ритуальной компанией «Dodge». Свои воспоминания профессионального мастера ритуальных услуг он опубликует в трехтомнике анекдотов под названием: «This I Remember: The Memoirs of a Funeral Director» («И я вспоминаю: Мемуары гробовщика»). В 1940 г. под его редакцией выходит «An Encyclopedic Law Glossary For Funeral Directors and Embalmers» («Энциклопедический юридический словарь для погребальных мастеров и бальзамировщиков»).

³ *Carter L. A Sherlock of the Supernatural* // Quinn S. *The Compleat Adventures of Jules de Grandin*: In 3 v. 2000. Shelburne, Ontario, Canada. Vol. 1. P. XII. Здесь и далее перевод наш.

Здесь речь пойдет о популярном герое Куинна – оккультном детективе французе Жюле де Грандене¹. Первое его приключение появилось в 1925 г. в октябрьском выпуске журнала «Таинственные истории» («Weird Tales»). «Канон де Грандена состоит из девяноста трех историй, изданных в течение двадцати пяти лет. <...> Де Грандена называли “Шерлоком Холмсом таинственной беллетристики”»². Почти в каждом журнале «Таинственных историй» появлялся новый рассказ Куинна, и читатели требовали продолжения.

Издатель Куинна Роберт Вайнберг писал:

Рассказы о де Грандене никогда не строились по одному стереотипу. В одном месяце оккультный детектив боролся против сумасшедшего ученого, в следующем – с призраком или оборотнем, потом – с дьявольским изобретателем. Не все истории были сверхъестественными триллерами. Многие самые незабываемые приключения не содержали никаких следов жанра фэнтези. И все же каждая история была экскурсией в мир причудливого и необычного. Именно это разнообразие «опасностей» делало серию столь популярной³.

¹ Последнее издание: *Quinn S. The Compleat Tales of Jules de Grandin: In 5 v.* New York: Night Shade Books, 2017–2019. Куинн так описывал появление на свет своего героя: «Меня не раз спрашивали, как происходило создание образа Жюля де Грандена – я отвечал, что не знаю. Тогда меня обвиняли во лжи и даже в попытке принять артистическую позу – ничто не может быть дальше от истины. Дело в том, что Жюль де Гранден, как своего рода художественная смесь Топси и Минервы, возник сразу, уже сформированным – и он не создавался.

Однажды вечером весной 1925 г. я находился в состоянии, которое каждый писатель знает и боится: я должен был представить своему издателю рассказ, а сюжета не было. Не представляя ничего определенного, я взял перо и буквально заставил его двигаться – и написал первый рассказ.

Как в “Ужасе на поле для гольфа”, так и в других приключениях де Грандена, у меня не было определенного сюжета; редко, когда он продумывался заранее. Просто приходил Жюль де Гранден и говорил: “Друг мой Куинн, je suis présent. En avant, пиши меня!” Что-то вроде духа-искусителя у Сократа, наверное.

Маленький Жюль сейчас довольно старый джентльмен. Число его приключений – около трехсот, по времени они охватывают четверть века. Фил Стонг в “Других мирах” называет его “самым известным детективом в литературе таинственного”, и, как я попытался установить, он находится на втором месте по долговечности после Ника Картера, героя подростков предыдущего поколения» (*Quinn S. The Compleat Adventures... Vol. 1. P. XXV*).

² *Weinberg R. Afterword from The Adventures // Quinn S. The Compleat Adventures... Vol. 1. P. XXII.*

³ Там же. P. XXI.

Современникам Куинна было совершенно очевидно, что своего знаменитого борца с привидениями и чудовищами тот построил по модели Холмса. «Конечно, не аналитика Холмса, путем умозаключений разоблачающего мировые злодейства, а Холмса “Собаки Баскервилей”»¹ – так заметил Лин Картер. То есть Холмса активного, бегającego с пистолетом за чудовищами.

Повествование у Куинна ведется от лица доктора Тробрюбриджа; примерно так же другой доктор – Ватсон – описывал приключения Шерлока Холмса. «Образ оккультного детектива также восходит к старой и драгоценной традиции, – продолжает Лин Картер, – к Джону Сайленсу Алджернона Блэквуда (1869–1951), к Томасу Карнаки Уильяма Хоупа Ходжсона (1887–1918), к Моррису Клау Сакса Ромера (Артура Генри Уорда; 1883–1959)»². С этим нельзя не согласиться, исключая разве то, что Жюль де Гранден так же мало похож на Джона Сайленса, Томаса Карнаки и Морриса Клау, как и на Шерлока Холмса. С другой стороны, Жюля де Грандена сейчас называют предшественником Кóлчака, ночного охотника («Kolchak: The Night Stalker»), персонажа популярного американского сериала 1974–1975 гг.³ Но это совсем уже отдаленное сходство.

Итак, Куинн в детективной структуре приключений Жюля де Грандена следовал за приключениями Шерлока Холмса. Но вот что еще интересно: француз Жюль де Гранден создавался параллельно с его популярным бельгийским собратом Эрколеом Пуаро (1920–1975) Агаты Кристи.

Мы совсем не уверены, что к 1925 г., дате появления французского оккультного детектива Жюля де Грандена на просцениуме американского журнала, его автор был знаком с еще «не раскрученным» в Англии бельгийским детективом с напояженными усами и эксцентричными, по мнению англичан, манерами. Агата Кристи впоследствии вспоминала, как она искала сыщика для своих детективных историй.

¹ *Carter L. A Sherlock of the Supernatural. P. XII.*

² Там же.

³ В 2005 г. вышел на экраны ремейк, сериал «Night Stalker» (сценарий Ф. Спотница), известный в России под названием «Крадущийся в ночи».

Конечно, кто-то вроде Шерлока Холмса не годится, я обязана изобрести собственного, и к нему добавить приятеля в качестве мишени для насмешек или партнера для реплик... <...> И тут мне вспомнились беженцы из Бельгии. <...> А если взять беженца – офицера полиции? Отставного. Не слишком молодого. <...> Аккуратист небольшого роста. Он виделся мне опрятным человечком, всегда приводящим вещи в порядок, любящим парные предметы, предпочитающим выпрямлять, а не закруглять. Пусть будет обязательно умницей...¹

Популярность Эркюля Пуаро пришлось на следующее десятилетие: это были уже 1930-е гг. Суть в том, что Куинн и Кристи параллельно продолжали традицию Конан Дойла, и де Гранден и Пуаро не подозревали о существовании друг друга (во всяком случае, на первом этапе их истории)².

Но если читатель Конан Дойла и Агаты Кристи в принципе был способен вычислить преступника в их детективных историях, то читатель Сибири Куинна этого сделать совсем уж никак не мог, поскольку психологию чудовища (чудища) – преступника в отличие от человека-преступника вычислить невозможно. Здесь, конечно, Куинн идет по пути своего другого предшественника – Эдгара По. Логику огромной обезьяны По читателю так же невозможно предугадать, как и логику вампира, оборотня, призрака и прочих чудовищ Куинна. В этом, наверное, и состоит специфика хоррор-детективов нашего автора: они построены в традиционном жанре, но сюжеты развиваются совершенно в другой (непредсказуемой) реальности (в эстетике По). Попробуйте предсказать логику вампира, особенно если даже этот самый вампир мыслит не традиционно по-вампирски, а по-куинновски.

Как истинный герой жанра «экшн», де Гранден владеет множеством боевых искусств, начиная от джиу-джитсу и заканчивая совсем уж экзотическими приемами каких-нибудь карибских ловцов жемчуга. Но, как аналитик, он владеет многими знаниями мира, в том числе и оккультными. При расследовании преступления де Гранден пользуется набором традиционных для любого сыщика способов. Но

¹ Кристи А. Из автобиографии // Как сделать детектив. М., 1990. С. 247–249.

² Однако первая новелла Куинна о де Грандене называлась «The Horror on the Links» («Ужас на поле для гольфа», 1925), а одна из первых новелл с Эркюлем Пуаро у Кристи – «Murder on the Links» («Убийство на поле для гольфа», 1923). Совпадение ли это?

ему, как оккультному детективу, требуются мистические знания, чтобы: 1) вычислить таинственного монстра, постичь его природу; 2) понять, как с ним бороться и применить определенный арсенал нетрадиционных или традиционных средств воздействия.

Концептуальным для данного жанра было использование современного оружия и новых научных знаний против древнего колдовства и чудовищ. И это помогло сделать приключения де Грандена чем-то большим, нежели просто страшными историями. Другие сыщики-экстрасенсы редко использовали научные разработки для борьбы с inferнальными врагами. Де Гранден положился на современные методы. Например, оборотня он может убить не серебряной пулей, а используя новую марку пистолета. «Что эти старые разносчики легенд знали о мощи современного огнестрельного оружия? – говорит де Гранден в новелле «Кровавый цветок». – Когда я стрелял в этого оборотня, друг мой, у меня в руке было кое-что по сильнее, чем суеверие. Morbleu, но я проделал в нем огромную дыру, достаточную, чтобы пройти через нее!»

В повести «Барабаны Дамбаллы» страшное экстатичное ритуальное действие приверженцев вуду сыщик вместе с взводом полицейских прерывает в духе лихих боевиков:

– Друг мой, – прошептал де Гранден, – черт возьми, думаю, время настало!

Два выстрела из тяжелых армейских револьверов, разрушившие атмосферу, прозвучали почти в унисон. Из-за алтаря раздался крик, вопли толпы и резкий звон разбитого стекла – пуля разбила фонарь, и пространство мгновенно погрузилось в непроницаемую темноту.

Раздался резкий пронзительный свист де Грандена, сопровождаемый оглушительным ревом его пистолетов, стрелявших по человеческому тесту в темном подвале.

Словно громы небесные взревели над нами, затем раздался топот тяжелых сапог на пустых этажах старого дома и по лестнице в подвал. Костелло для пущей эффективности швырнул две ручные гранаты в двери дома, в то время как его люди пробивали крепкие дубовые панели в подвал.

Впрочем, наряду с современным оружием оккультный детектив применяет и священные реликвии в сочетании с заклинаниями. Так, расследуя преступления огромного змея, в которого вселилась душа

злобного феодала, де Гранден «одалживает» в Руанском соборе священный меч Жанны Д'Арк («Арендаторы замка Бруссак»).

Подняв руку, он начертил мечом крест, бормоча невнятно «in nomine». Я с некоторым изумлением наблюдал за циничным, насмешливым маленьким ученым, вдруг утратившим свой агностицизм и возвратившимся к простому акту детской веры.

Де Гранден прыгнул в часовню одним из своих гибких кошачьих прыжков и едва слышно прошипел:

– Змей еси, Raimond de Broussac, и змеем станешь! Garde à vous!

<...> Меч поднимался и падал последовательными ударами, разделяя корчащееся тело змеи на дюжину, десятки, полусотни сегментов.

Совсем редко де Гранден применяет одни только заклинания, без всякого оружия. Впрочем, это возможно лишь в борьбе с бестелесными духами, как, например, в рассказе «Пыль Египта»:

Француз сунул правую руку в карман пиджака и вытащил нечто – это был крошечный (его можно было зажать в руке) золотой ковчежец из золота и тусклого фиолетового аметиста на золотой цепочке, и начал медленно покачивать его туда-сюда, словно кадило.

– Властью того, кто изгнал тебя, о Асет, Асет древнего Египта, памятью Кирилла Александрийского, заклинаю тебя! – медленно пропел он. – Созерцай ее, принесенную из Землей Кхема, древнюю святыню, направленную против тебя и твоей власти; созерцай и устранись!

Он продолжать церемониально покачивать золотую вещьцу перед собой и медленно продвигался вперед.

Раболепная фигурка прекратила посмеиваться, оставив челюсти приоткрытыми, и сползла на пол, воздев худые костлявые руки, словно задавленная потоком мощной силы, исходящей из золотой вещицы в руке де Грандена.

Бормоча отрывочные слова на диковинном языке, слова, которые я не мог понять, но которые были явно обращением, тварь отступала перед настойчивым преследованием де Грандена.

Я застыл в ужасе, в то время как француз громко выкрикивал заклинание. Его противник достиг границы комнаты, и преследуемое существо прошло непосредственно через стену, словно кирпич и цемент не имели субстанции!

По мнению издателей, «как писатель, Куинн преуспел в создании странных и оригинальных историй о некромантах, оборотнях, вампирах, чертях, ведьмах и других ночных существах. Хотя в менее умелых руках такие темы могли бы стать скучными и предсказуемыми, обширные познания Куинна в области эзотерических легенд и мифов, и его странное дарование рассказчика сохранили свежесть этих историй спустя много десятилетий. Куинн не описывал ужас ради самого ужаса, хотя некоторые его истории пугают и сегодня. Он проникал глубже, в отличие от большинства его коллег по “Таинственным историям”, в сердца чудовищ. Нас и сейчас поражает его редкий дар создавать образы “ночных существ” с удивительным сопереживанием, которое надолго запоминается»¹.

ФЕНОМЕН МАРЛЕН ДИТРИХ: ПСЕВДО-РАЦИО В ПСЕВДОРОМАНТИЧЕСКОМ МИРЕ

Способность Марлен Дитрих совмещать рациональное и чувственное начало, переходить от одного из этих состояний к другому, в рациональности оставаться чувственной, а в чувственности — рациональной, использовали все режиссеры, создававшие для нее роли. Дитрих считается одной из первых актрис, воплотивших на экране архетип «женщины-вамп» («роковой женщины», «la femme fatale»): обольстительной и коварной, рассудочной и холодной пожирательницы мужских сердец и повелительницы мужских душ и кошельков. Этот образ изначально был навязан актрисе и эксплуатировался продюсерами голливудских студий².

¹ Reuber P., Wrzos J. Introduction // Quinn S. Night creatures. Ash-Tree Press, 2012. P. IX.

² «Образ роковой женщины — красивой, обостренно-чувственной и аморальной — в дальнейшем в разных вариантах обыгрывался Дитрих в Голливуде <...>. В их (с режиссером Штернбергом. — С. Д.) совместных фильмах 1-й половины 1930-х гг. (“Марокко”, “Обесчещенная”, “Шанхайский экспресс”, “Белокурая Венера”, “Красная императрица”, “Дьявол — это женщина”) героини Дитрих постепенно лишались индивидуальных черт, превращаясь в один из орнаментальных мотивов барочной стилистики режиссера» (Разлогов К. Э. Марлен Дитрих // URL: <http://knowledge.su/d/ditrikh--marlen-> (дата обращения: 23. 06. 2025)).

Режиссер Джозеф фон Штернберг, «открывший» актрису миру в 1930 г. в фильме «Голубой ангел» («Der blaue Engel», Германия, студия «UFA»), вскоре привез Дитрих завоевывать Голливуд. Однако ее эксцентричная, непосредственная и, в общем-то, вульгарная Лола-Лола в «Голубом ангеле», невольно губящая влюбившегося в нее профессора Рата (актер Эмиль Яннингс), еще далека от образов холодных, но страстных красавиц, созданных актрисой в Голливуде. В поведении Лолы-Лолы нет никакого расчета: ей просто льстит ухаживание небогатого профессора гимназии, стоящего на более высокой социальной ступени. Героиня Дитрих уничтожает профессора как личность и приводит его к смерти. Это еще не расчетливая, но «природная», непосредственная, в чем-то даже наивная «женщина-вамп». Собственно, «женщина-вамп» в кинематографе, как нам представляется, до сих пор описана достаточно невнятно. Но даже этих описаний достаточно для того, чтобы понять: образы, созданные Дитрих, не укладываются в него. Ее персонажи зачастую сами становятся жертвами любви, обстоятельств и т. п.

Как пишет Г. В. Краснова, одна из немногочисленных российских исследователей творчества актрисы, «хотя в Голливуде она продолжала создавать образы певичек, падших женщин, они представляли собой новую вариацию на тему загадочной роковой красавицы, страдающей от любви и заставляющей страдать других»¹. Холодный и статичный образ красавицы, за которыми всегда явно прочитывались черты немецкого характера (расчетливость, взвешенность, прагматизм, наряду с нежностью и сентиментальностью), и создал знаменитую и неподражаемую Марлен Дитрих.

Мы хотели бы рассмотреть, как и почему рациональное («немецкое») начало персонажей Дитрих разрушается в силу жизненных обстоятельств и неожиданно обнажает страстность и порывистость души. Для этого мы обратились к фильмам детективного жанра с участием актрисы, их всего три. Это ленты 1950-х гг., «зрелого» актерского периода Дитрих: «Страх сцены» («Stage Fright») А. Хичкока, «Свидетель обвинения» («Witness for the Prosecution») Б. Уайлдера и «Печать зла» («Touch of Evil») О. Уэллса.

В фильме А. Хичкока (1950) для Дитрих предназначалась роль второго плана. Ее героиня, «холодная и расчетливая» преуспевающая

¹ Краснова Г. В. Марлен Дитрих. М., 1985.

актриса Шарлотта Инвуд, живет под девизом: «Если у тебя есть сердце, ты не актер»¹. Подозрение в убийстве ее мужа падает на нее — ее подозревают и все герои, и, разумеется, зрители. Дитрих справляется с задачей, поставленной режиссером: она, надменная и капризная примадонна, что-то скрывающая и чего-то недоговаривающая, чем-то напуганная, до самого финала остается загадкой для всех. И только когда ее провоцируют (во время исполнения песни на эстраде ей приносят куклу в окровавленном платье), примадонна превращается в обычную женщину. Естественный страх, овладевший ею, все принимают за страх перед разоблачением (но это только излюбленный хичкоковский прием). Когда же выясняется, что преступление совершено маньяком-убийцей, на протяжении всего фильма активно участвующим в расследовании, холодная маска окончательно спадает с героини Дитрих. Ее расчетливость оказывается всего лишь притворством актрисы.

Работки Хичкока в создании подобного амбивалентного (и, следовательно, непредсказуемого) персонажа Дитрих успешно использовал Б. Уайлдер в ставшем классическом детективе «Свидетель обвинения» (1957) по пьесе А. Кристи (1953). Здесь Дитрих играет немку Кристину Хелл (в замужестве Воул), жену убийцы, которая должна выступить на суде в защиту мужа. Появлению персонажа Дитрих в кадре предшествуют слова адвоката Уилфрида (актер Чарльз Лоутон): «Да, насчет миссис Воул. Обращайтесь с ней мягко, особенно сообщая ей об аресте. Помните, она иностранка, приготовьтесь к истерике, а может и к обмороку. Приготовьте нюхательную соль, салфетки и глоток бренди». И тут эффектно появляется героиня с надменными словами: «Вряд ли это понадобится. Я никогда не падаю в обморок, потому что не уверена, что это будет грациозно. И никогда не употребляю нюхательную соль, потому что от нее распухают глаза. Меня зовут Кристина Воул».

Однако в ретроспективных «немецких сценах», показывающих знакомство английского солдата Леонарда Воула (актер Тайрон Пауэр) с берлинской певичкой Кристиной (он спасает ее от перевозбужденных и разъяренных победителей), героиня Дитрих предстает перед зрителем в совершенно ином ракурсе. Она не только не падает в

¹ Здесь и далее тексты из фильмов приводятся по данным сайта «Тексты фильмов» (URL:<http://vvord.ru/tekst-filma> (дата обращения: 23. 06. 2025)).

обморок и не употребляет нюхательную соль, — она страстно предается любви со своим спасителем под рушащимися балками и осыпающейся штукатуркой. Теперь же в зале суда она, собранная, аккуратная и немногословная (олицетворение «немецкого характера»: «у меня хорошая закалка», — бесстрастно говорит она), неожиданно для адвоката и зрителей выступает свидетельницей обвинения, холодно опровергает алиби мужа. Не будем здесь пересказывать сложную фабулу фильма, упомянем только, что Дитрих является зрителю еще и в образе кокни, потасканной алкоголички, продающей адвокату «компрометирующие письма» Кристины Воул. В результате актерских ухищрений героини, ее мужа-убийцу оправдывают.

Финал непредсказуем для всех — вполне в соответствии с рекламным плакатом премьерных показов фильма: «Вы будете говорить об этом фильме, но, пожалуйста, не рассказывайте окончания». Героиня Дитрих сбрасывает маску и страстно обращается к адвокату: «Вы ведь меня ненавидите? Как и люди снаружи. Я так порочна, и вы так меня разоблачили и спасли Леонарду жизнь». А затем — к мужу: «Мне все равно, Леонард. Лишь бы мы снова были вместе. Ты не знаешь, что я пережила: на свидетельском месте, глядя тебе в лицо, говорить, что я никогда не любила тебя...» Но это еще не всё. Буквально в последних кадрах выясняется, что ее муж, оправданный судом убийца, собирается ее бросить и уехать в круиз с молодой любовницей. Еще одно превращение: героиня Дитрих, только что пылкая влюбленная, от безнадежности ситуации и жгучей ревности убивает его.

В отличие от фильма Хичкока, в «Свидетеле обвинения» «рационализм» героини Дитрих служит лишь маской, прикрывающей страстную и необузданную натуру. Однако зритель, для которого образ «холодной красавицы» Марлен Дитрих давно сформировался, принимает показную рациональность ее персонажа за чистую монету. И этот обман зрительского ожидания — одна из сильных сторон детективного фильма Уайлдера (что вполне соответствует и приемам А. Кристи).

В третьем фильме, относящемся к детективному жанру, «Печать зла» (1958) О. Уэллса¹, Дитрих снялась в эпизодической роли

¹ По легенде, этот фильм по заведомо «провальному» сценарию (самому худшему из отобранных) снят Уэллсом «на спор»: режиссер хотел доказать, что может сделать

мексиканской цыганки Таны. Она — загадочная и таинственная хозяйка некоего «заведения» на американо-мексиканской границе. При появлении этого «заведения» в кадре всегда звучит пианола — «для привлечения посетителей», говорит Тана (прямая режиссерская отсылка к песенке Дитрих про пианолу в «Голубом ангеле»). Сам Уэллс исполняет отрицательную роль продажного и беспринципного полицейского Хэнка Куинлана. Его персонаж вызывает физиологическое отвращение: он непомерно толст и сален, всё время пьет и что-нибудь неаппетитно жует (кроме того на протяжении фильма с циничной легкостью убивает неугодных ему положительных и отрицательных персонажей). Визиты Хэнка к цыганке не играют сюжетообразующей функции в фильме; как нам представляется, эти сцены должны намекнуть зрителю о «светлой» стороне души полицейского-дьявола. Героиня Дитрих почти ничего не говорит, только с состраданием и сожалением смотрит на своего бывшего любовника. Однако в финале фильма (когда зло наказано — полицейский убит), появляется, подобно светлому ангелу, именно героиня Дитрих. «Ты ведь его любила?» — спрашивают ее. «Полицейский любил. Тот, кто застрелил его», — медленно отвечает она. «Хэнк был классным сыщиком», — говорят полицейские. «И паршивым полицейским», — добавляет Тана. «Это всё, что ты можешь сказать?» — недоуменно вопрошают ее. «Он был человек, каких мало. А что мы скажем — кого это волнует?.. Адияс!» — и медленно удаляется в ночь. Сдержанная игра, вообще свойственная Дитрих, в этом фильме как раз обозначает для зрителя скрытую за маской разочарованной и грустящей о былом героини страсть и темперамент.

Мы назвали эту главку о Марлен Дитрих «Псевдо-рацио в псевдоромантическом мире». Вернее было бы ее назвать: «Романтизм Дитрих в рациональном мире». Полагаем, то же можно сказать не только о детективах, но и о других фильмах с ее участием. То же можно сказать и об ее вокально-сценическом творчестве.

шедевр из любого материала (что и доказал). Роль Дитрих в этом фильме мы считаем одной из ее лучших в эпизоде.

А. С. ПУШКИН И А. С. ПУШКИН

Мы еще раз хотим написать в этой книге о Борисе Андреевиче Лавреневе (1891–1959), «революционном романтике», «писателе-попутчике» советской литературы¹. И об Александре Сергеевиче Пушкине. И об Александре Семеновиче Пушкине, персонаже лавреневской повести «Комендант Пушкин»² (1936).

Дата создания повести, конечно же, неслучайна. «Столетие со дня смерти А. С. Пушкина должно превратиться во всенародный праздник социалистической культуры, демонстрацию огромной любви нашей страны к великому народному поэту. Долг всех наших организаций значительно усилить подготовку к пушкинским дням»³, – так декларировалось в газетах в 1936 г. Поспешно сброшенный в революционном вихре «с корабля современности» буржуазный и верноподданический Пушкин «предстал теперь перед многомиллионным народным читателем во всем своем объеме, во всем своем истинном значении, во всей полноте своей жизни, работы и борьбы»⁴. Предъюбилейные постановления партии и правительства, заседания Всесоюзного Пушкинского комитета санкционировали запуск советского варианта «пушкинского мифа» и достаточно жестко и безоговорочно позиционировали образ Пушкина в русско-советском пространстве.

Советская страна поднимает на небывалую высоту, очищает от фальсификации и извращений великие имена. <...> Миллионным массам нашей страны близок и дорог образ великого поэта, павшего жертвой полицейского, николаевского режима. Миллионы читателей Пушкина знают теперь действительные причины его смерти, знают о муках ссылки и жандармского надзора, знают о трагической жизни поэта, так остро чувствовавшего мертвающий ужас своего времени⁵.

¹ О Б. А. Лавреневе мы писали ранее, см: *Денисенко С. В.* 1) Пушкин как случай: Несколько замечаний о повести Б. Лавренева «Комендант Пушкин» // Случай и случайность в литературе и жизни: Мат-лы конференции. СПб., 2005. С. 177–183; 2) Революционный романтик Борис Лавренев // Лавренев Б. Сорок первый: Повести и рассказы. СПб.: Азбука, 2008. С. 5–16).

² В 1986 г. по повести был снят фильм «Комендант Пушкин» (реж. О. П. Ерышев).

³ Перед пушкинскими днями // Красная газета, Л., 1936, № 30, 5 июня. С. 1.

⁴ Великий писатель великого народа // Звезда. 1937. № 1. С. 5.

⁵ Там же.

Советские писатели бросились по заказу партии писать произведения о Пушкине, и халтуры вышло презрительно. Но вот лавреневская повесть стоит особняком. На первый взгляд, Александр Сергеевич у Лавренева идентичен образу поэта в передовицах газет. Ср.:

Те, кто убил его, затащили его после смерти в тугую раззолоченный мундир придворного, подкрасили румянами казенного патриотизма, уродовали его мысли и чувства. Они хотели украсть его у народа и навсегда похоронить в лакейской царского дворца... <...> Народ воскресит своего поэта, своего Пушкина (С. 213)¹.

Но дело в том, что автор элегантно-кошунственно вкладывает утвердившиеся советские представления о Пушкине 1930-х гг. в уста «попутчика-интеллигента», просвещающего безграмотного моряка в 1919 г. А строки о Пушкине, «которого угораздило родиться с умом и талантом в душевной гауптвахте николаевской казарменной России и жизнь которого шла под глухой рокот гвардейских барабанов, под мокрый хлест шпицрутенцов по окровавленным спинам, под звон цепей, заковавших лучших друзей и товарищей» (С. 215), в контексте сталинской действительности могли вообще показаться двусмысленными. Тем более из-под пера писателя с не очень хорошей для советской идеологии репутацией. В «Литературной энциклопедии» 1932 г. Лавренев охарактеризован так:

Л. особое внимание уделяет сюжету, строя его зачастую по принципу отдельных новелл, скрепленных единством главного действующего лица, по принципу неожиданно возникающих и преодолеваемых препятствий, как и полагается романтику. <...> Тяготение Л. к отчетливо построенному сюжету делает его произведения доступными широкому кругу читателей. <...> «Переводная» сюжетность, поверхностная занимательность и пр., сильно снижающая ценность его произведений... <...> Отмеченные особенности творчества Л. определяют его как писателя-попутчика, интеллигента, тяготеющего к пролетарской революции, но не обладающего сколько-нибудь четким материалистическим мировоззрением².

¹ Здесь и далее произведения Б. Лавренева цитируются по изд.: *Лавренев Б. Сорок первый: Повести и рассказы*. СПб.: Азбука, 2008, с указанием страницы в тексте.

² Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1932. Т. 6. С. 16.

Любопытно, как писал сам Лавренев о своей приверженности сюжету немного позднее. В юбилейном опросе советских писателей «О Пушкине» он отмечал:

...проза Пушкина – первая в России европейская проза. Она сплошь сюжетна. <...> Каждой своей прозаической вещью Пушкин учил, как нужно сделать литературную вещь, придавая ей максимально совершенную конструкцию. <...> В моем творческом развитии я обязан Пушкину двумя вынесенными из его творчества аксиомами: 1) проза требует крепкой сюжетной конструкции, и 2) проза не имеет права быть скучной¹.

Нам было интересно проследить, как в действительно «крепкой сюжетной конструкции» Лавренева функционирует «случай» и как в сюжетах советской «революционно-романтической» литературы в его практически чистом варианте отразились классические принципы, свойственные античной трагедии.

Повесть «Комендант Пушкин» была написана в октябре–ноябре 1936 г. и опубликована уже в первом «юбилейном» номере «Звезды» за 1937 г. рядом с «пушкинскими» повестями М. М. Зощенко и О. Д. Форш. Сюжет повести построен на анекдотическом, парадоксальном (и для читателя, и для рассказчика) случае: в Детское Село военным комендантом в 1919 г. назначается Александр Семенович Пушкин, *почти* безграмотный военный моряк, о своем тезке *почти* ничего не знающий. Парадоксальность данного случая несколько раз подчеркивается автором в речи персонажей: «...здесь, в Детском Селе, ваша фамилия и имя звучат несколько парадоксально» (С. 196), или: «Какое необыкновенное стечение обстоятельств! <...> Круг завершен, и на рассвете нового исторического периода в прежнее место приходит новый Александр Пушкин, в новом качестве. Это диалектика истории...» (С. 212).

«Случай» представлен в повести Лавренева как травестированное проявление античного Рока, воплощающего высшее предопределение (или волю богов), функционально значимое в завязке сюжета (предопределенный немотивированный «случай»), которое по мере развития сюжета предполагает цепочку мотивированных автором

¹ Цит. по: Денисенко С. В. Революционный романтик Борис Лавренев. С. 11.

случайностей. Мотивированных именно «волей богов». Deus ex machina столь же немотивирован, как Рок. Это данность, понятная зрителю античной трагедии и просвещенному читателю новых дней.

Итак, Рок не мотивируется, он не объясним, он не должен быть объясняем. «Случайно» у Пушкина Германн оказывается перед домом Графини, «случайно» перепутан жених в «Метели» и т. д. И Лавренев правила авторской *немотивированности* «случая» (или псевдомотивированности) всегда придерживается. В случае «случая» нарушается привычный заданный поток жизни. Если *до случая* герой действует «машинально», то потом он теряет координацию действий; живое, естественное противопоставляется «механическому». В античной комедии случай (Рок), безусловно, травестирован. И это реализует в своих рассказах, например, Чехов: его «случайности» – повод для анекдотичной завязки сюжета рассказа («Тонкий и толстый», «Смерть чиновника», «Унтер Пришибеев», «Хамелеон» и пр.). Лавренев использует Рок в комедийной его ипостаси неоднократно. Например, в рассказе «Небесный картуз» профессор Благосветлов покупает навязанный ему шляпником нелепый картуз, который оказывается для воров «знаком» скупщика краденого. В результате чинному профессору постоянно подкидывают в карманы краденые вещи. В рассказе «Отрок Григорий» мирная жизнь советского монастыря нарушается приходом отрока Григория, который оказывается женщиной и совращает настоятеля, что и несет братии гибель – власти монастырь закрывают. В рассказе «Конец полковника Девишина» сюжет комически строится на «случайности»: полковник лишается своего главного атрибута – усов, и потому вскоре погибает.

Роком в свою очередь мотивируется дальнейшее развитие действия – Рок необходим в качестве завязки. Так, Марютка в знаменитом «Сорок первом», которая не промахивалась никогда, не попадает в поручика Отрока-Говоруху. Почему? Автор дает нарочито неубедительное псевдо-объяснение: «Не то замерзли пальцы у Марютки, не то дрожали от волнения бега... <...> И остался поручик в мире лишней цифрой на счету живых душ» (С. 30, 32). И далее идет цепочка случаев: случайно у поручика обнаруживают некий важный документ, и потому его не убивают, случайно герои оказываются на необитаемом острове и т. д. Только развязка не случайна. Когда герои исчерпывают свои отношения, когда «классовый конфликт»

становится неразрешимым, появляется «бог из машины». Некое судно, на борту которого непонятно, чьи там «наши».

Марютка воткнула зрачки в бот и увидела... на плечах человека, сидевшего у румпеля, золотом блестели полосы. Метнулась всполошенной насадкой, задержалась. <...> Поручик упал головой в воду. <...> Она шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять мертвую, изуродованную голову и вдруг упала на труп, колотясь, пачкая лицо в багровых сгустках, и завывала низким гнетущим воем:

– Родненький мой! Что ж я наделала? Очнись, болезный мой! Синегла-азенький!

С врезавшего в песок баркаса смотрели остолбенелые люди (С. 80–81).

Но вернемся к коменданту Пушкину. Итак, военмору дано «предписание».

«Предписание

Состоящему в резерве комсостава военному моряку А. С. Пушкину

С получением сего предлагаю Вам направиться в город Детское Село, где принять должность коменданта укрепрайоном». <...>

Кавалерийская шинель сложила листок и, отдавая, недоверчиво поглядела на кожаную статую военмора.

– Это ты, значит, Пушкин?

Военмор слегка повел одним плечом, и черные шелковые змейки вздрогнули.

– Нет, моя кобыла! – сказал он с неподражаемым морским презрением к сухопутному созданию и отвернулся, пряча бумажник (С. 187).

Любопытно, что в малой прозе Лавренева Рок («случай»), интригующий читателя, предопределяющий сюжет и развязку, часто представлен в виде «мандата» – что, собственно, и отражало одну из бытовых реалий того времени. Как, например, в рассказе «Происшествие» (см. об этом главу «Провинциальный локус: Горюхино, Обломовка, Хреновино»).

Подобно тому, как это происходит в античной трагедии, сюжеты Лавренева построены на стремлении преодолеть ужасное

божественное предопределение. В сюжетах малой прозы Лавренева, советского революционного романтика, «случай» функционирует в трех его классических вариантах: в протазисе, перипетии и эпитазисе.

Наш герой – комендант Пушкин – ужасается «своей» судьбе и сначала пытается сопротивляться. Кстати, судьба военмора предопределена автором уже на первой странице, когда читатель еще не знает имени героя: «Куртка своим блеском придавала спящему подобие памятника» (С. 185). А позднее это настойчиво подтверждено: «В позе сидящего (Пушкина. – С. Д.) есть что-то похожее на позу военмора, когда он спал в вагоне. Может быть, даже не в позе, а в тусклом отблеске бронзы, напоминающем блеск кожаной куртки» (С. 189). Автор выступает в подобных намеках для внимательного читателя в роли рокового хора: смотрите, в финале героя ожидает гибель – причем, как окажется, от пули в живот, подобно первому Пушкину. Собственно, весь сюжет повести определен ономастическим тождеством. Отказаться от знаменитого тезки герой не может, как бы ему не хотелось. «Сад пуст. Только они вдвоем – бронзовый юноша и военмор в кожаной куртке. Необыкновенное смятение охватывает военмора. Он чувствует гудение во всем теле и мурашки в пальцах рук» (С. 190). Активное сопротивление анекдотичному «случаю», трагестированному Року, подается автором комически:

«Ну и что? – вдруг зверя, рыкнул Александр Семенович. – Чего вы мне тычете под хвост вашим Пушкиным! Мне с ним не чай пить! ему вон Царское Село – отечество, так на памятнике вырезано. А я в Гнилых Ручьях родился. Он, может, генералом был, а меня тятка с первого года из школы взял и в аптеку мыть бутылки за три рубля отдал. Я писать еле могу, и этого Пушкина только и помню, что “тятя, тятя, наши сети” и там про мертвеца... Чихал я на Пушкина! Нам нынче Детское Село отечество. А Царское мы с царем вместе похерили! Да!» (С. 196–197).

И, несмотря на то, что герой – «двойник» Пушкина только по имени (различие, как пишет Лавренев, только в четырех буквах), его двойническое функционирование, подчеркиваемое автором, определяет перипетии повести: и интерес военмора к личности Пушкина, а затем к его творчеству, и спасение Чесменской колонны, и потом сама его смерть со стихами Пушкина на устах...

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА («ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ» Б. Н. ПОЛЕВОГО)

«Отрежем, отрежем Мересьеву ноги!» Эта фраза из хора врачей в опере С. С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (1948) осталась практически единственной, ныне бытующей в культурном сознании, хотя вскоре после постановки и была исключена из текста оперы.

Вообще в семиотическом пространстве мересьевский миф представлен в редуцированном виде. Мы только «помним», что Мересьев – летчик, ползущий много дней по лесу и питающийся кореньями. (Известно, что в повести воспроизводится схема известного рассказа Джека Лондона – для советского человека это еще не являлось подвигом.) Мы «помним» про «отрезание ног», про танцы «без ног» и про управление истребителем «без ног»: вот последнее, собственно, и составило «подвиг». Редукция мересьевского мифа была, возможно, намеренно спровоцирована и школьной программой: текст Полевого изучался в «хрестоматийном» (купированном) виде. Именно редуцированную рецепцию мересьевского мифа отразила и литература постмодернизма (ср., например, с героем повести В. О. Пелевина «Омон Ра», где тот попадает в летное училище им. Маресьева, в котором первокурсникам отрезают ноги, а выпускники держат экзамен по танцам; таким образом получается, что «настоящий» летчик – это как раз летчик без ног).

«Повесть о настоящем человеке» Б. Н. Полевого (1946) стала одним из сакральных текстов тоталитарного режима, наряду с романами «Как закалялась сталь», «Молодая гвардия» и проч. Реальный прототип главного героя повести – Маресьев – соответственно был канонизирован эпохой (с 1943 г. вошел в сонм героев Советского Союза). Текст был включен в обязательную школьную программу; в следующие десятилетия постоянно переиздавался огромными тиражами. Сразу же, по выходе «Повести», была написана одноименная опера С. С. Прокофьева (либретто композитора и М. А. Мендельсон) и снят одноименный фильм (1948). Разумеется, мифологизация Мересьева-Маресьева была санкционирована «сверху». Но это лишь одна сторона вопроса.

Если мы обратимся к первоисточнику мифа – тексту Полевого, – обнаружится, что он выстроен по психоаналитической схеме. Подчеркнем, что метод психоанализа, кажется, не был задействован ни в фильме, ни в опере.

Метод психоанализа, примененный Полевым, очень удачно «сработал»: фрейдизма никто не «заметил», автор устроил себе карьеру и успешно «запустил» один из советских мифов. Понятно, что учение З. Фрейда, весьма популярное в России и после прихода к власти большевиков (почти все работы основателя психоанализа были переведены на русский язык), и едва не ставшее «государственной религией», при Сталине подверглось запрету и было признано «непригодным для того, чтобы служить основной материальной базой для психологии в целом»¹. Фрейдизм начал трактоваться как реакционное учение: «Крайний индивидуализм, погоня за удовольствиями, эротизм – всё это характерные черты идеологии загнивающей буржуазии»; «То обстоятельство, что Фрейд в основу своей теории клал физиологические влечения, придавало фрейдизму материалистическую видимость»².

Однако еще раз подчеркнем, метод психоанализа сознательно (и весьма аккуратно) использовался литературой соцреализма. Можно предположить, что и сам автор «Повести» воспринимал акцию «отрезания» ног Маресьева-Мересьева как проекцию кастрации. Думаем, это «прочитывается» (и прочитывалось) любым читателем, даже не знакомым с психоанализом.

Именно по психоаналитическому поэтапному сценарию автор заставляет героя пройти «испытания» (отработка комплекса неполноценности в результате травмирования).

Первый этап – страх перед ампутацией ног. При этом в «Повести» он описывается так, как и страх перед кастрацией:

Звучало теперь страшное слово «ампутация». – «Может отрезать, а? Чик – и к стороне». Алексей весь сжимался. Стиснув зубы, чтобы не закричать, он только мотал головой. <...> Ампутация! Нет, только не это!

¹ Большая советская энциклопедия. 1935. Т. 59. С. 192 (статья «Фрейдизм» К. Вейсмюллера и А. Щеглова). См. также: Волошинов В. Н. Фрейдизм. М.; Л., 1927.

² Там же. С. 192–193.

Лучше смерть... Какое холодное, колючее слово! Да нет же, не быть тому!¹ (С. 109, 111).

Второй этап – рефлексия после операции, сопровождаемая депрессией: «Как он калекой приедет в Камышин?! Как он покажет Оле свои культяпки?!» Герой представляет, что он «ползет на культяпках, что его девушка, его Оля, стоит на песке». Показателен на этом этапе и физиологический момент: герой «судорожно провел рукой там, где были ноги. Рука нащупала пустоту» (С. 119).

Третий этап – принятие решения. Параллельно проводятся две мысли: он не может летать – и он не нужен Оле. Следует мучительный поиск решения проблемы и попытка обретения penis'a: «Вернувшись в строй, восстановив свою работоспособность, он вновь заговорит с Олей о любви». Все время параллельно автором прослеживаются две темы:

Он так много думал о ногах, что часто видел себя во сне здоровым, быстрым. То по тревоге несется он во весь опор к самолету <...> и пробует ногами руль. <...> То вместе с Олей, взявшись за руки, бегут они, что есть духу, по цветущей степи, бегут босиком (С. 150).

Теперь посмотрим, кто же он, герой, отрабатывающий кастрационные страхи? Мересьев создан по бунинскому шаблону демонического героя-любовника (вспомним портреты героев в «Жизни Арсеньева» и в рассказах), один к одному: «Он зашел за ней в лучших своих брюках и в рубашке с открытым воротом, которая, по словам матери, очень шла к его смуглому скуластому лицу» (С. 153). Да и после ампутации, когда Мересьев пытается преодолеть свои кастрационные страхи, он внешне выгодно выделяется среди других персонажей. «Врач залюбовался его плотным, крепко сбитым телом, под смуглой кожей которого отчетливо угадывалась каждая мышца. – С вас Давида лепить можно» (С. 226). Ему 23–24 года, он целомудренно влюблен в далекую идеальную невесту, «тоненькую девушку в цветастом платье», с которой только раз поцеловался. Мересьев принадлежит к привилегированной «касте» (летчик-истребитель) и носит звание лейтенанта. Лейтенант – ампула

¹ Полевой Б. Повесть о настоящем человеке. М., 1978. Здесь и далее цитируется по данному изд. с указанием страницы в тексте.

удачливого героя-любownika: в принципе, в повести он, натурально, лирический тенор, хотя в опере Прокофьева, он, естественно, баритон). Быть летчиком для него значит быть мужчиной. Образ возлюбленной им фетишизирован: ее фотография всегда находится в гимнастерке героя, с ней он постоянно разговаривает, даже когда ползет по лесу. В результате катастрофы и ампутации ног, герой перестает ощущать себя «летчиком» (эквивалентно: «мужчиной»). Вернуться в летный полк для него – обрести penis. Летать на истребителе – лишь способ, путь к возлюбленной: соединение с возлюбленной и «возвращение в строй» идентифицируются в сознании. Мересьев до самого последнего момента скрывает от Оли свою ущербность. Только когда он сбивает на новой модели истребителя три фашистских самолета («обретает penis»), он находит силы признаться в происшедшем с ним несчастии. «Он слился со своей машиной, ощутил ее, как продолжение собственного тела» (С. 268).

Но – что любопытно – в поисках penis'a («Penisneid») находится не только он, но и его возлюбленная (как и положено по Фрейд); это проговаривается ею в письме:

«Мы решали алгебраические задачи способом подстановки. Вот поставь меня на свое место и подумай». <...> И вдруг представилась ему на мшистом камне Оля, какой он видел ее во сне, <...> только ноги ее не касались воды. Два обрубка болтались, не доставая до поверхности (С. 223).

Когда Оля узнает из письма друга о трагедии Мересьева, она пытается стать «достойной героя героев»: поступает в саперный батальон, дослуживается до звания лейтенанта (обратим внимание на звание!) и получает орден. В результате образ возлюбленной маскулинизируется. В финале повести она высылает ему новый фетиш – свою фотографию:

Гимнастерка, ремень портупеи, орден Красной звезды, даже гвардейский значок – все это очень шло ей. Она походила на худенького, хорошенького мальчика, одетого в офицерскую форму, – <...> была ему ближе и дороже той, какую он знал (С. 303).

Сновидения у Мересьева появляются только после ампутации (до того — лишь тревожная бессонница или забытье). Мересьевские сновидения весьма лаконичны (психоанализ запрещен, но литературная традиция существует), и для автора значимы в системе «душевных переживаний» героя («отработка» страхов и преодоление «комплекса неполноценности»).

Сны представлены автором как проекция либидо героя. Кроме того, сновидения выполняют и композиционную функцию (например, способствуют принятию решения обучаться танцам и проч.). Собственно, в снах Мересьева сконцентрирована вся та психоаналитическая субстанция, о которой говорилось выше.

С одной стороны, это отождествление своего тела с телом самолета — и ущербность этого совокупного тела. «И снился ему то занесенный сугробами аэродром и неведомой конструкции самолет «Ла-5» *с птичьими лапами вместо ног* (ноги у самолета!), на который взбирается технарь Юра и говорит, что Алексей свое отлетал и теперь его очередь летать (С. 184—185). В другом сне тот же самый Юра «в кабине странного мягкого и бескрылого самолета. Он машет рукой, смеется и вертикально взлетает в небо» (С. 213). Это и утрата своей кастовой принадлежности:

Мимо едут автобусы с летчиками, но они не замечают его, эти люди, весело смотрящие из окон. Алексей хочет им крикнуть, чтобы помогли, хочет броситься к ним или хотя бы посигналить рукой, но не может», а все потому, что «медведь навалился на него своей жаркой тушей, душит, ломает, храпит» (С. 214).

С другой стороны, как было отмечено, невозможность летать эквивалентна для героя невозможности обретения возлюбленной: вслед за сновидением о самолете на лапах, следует другое: Оля сидит на берегу и машет ему, а «он будто бы плыл к ней, но течение, сильное и бурное, тянуло его назад от берега, от девушки» (С. 185).

Любопытно, что между самолетом и девушкой в снах появляется дед Михаила (это старик, кстати, похожий на Николу-угодника, который выходил героя после леса). В первом сне он его парит веником на соломе и все смеется: перед свадьбой-де и запарить не грех. «А потом приснилась Оля». Во втором сне этот странный иницирующий дед «подхватывает Алексея на руки и говорит ему, как ребенку: “Ну и

пусть его, пусть, а мы с тобой попаримся, косточки погреем, хорошо, мило-дорого!” Но кладет он его не на горячий поллок, а на снег» (С. 213–214).

Полагаем, что сны в произведении Полевого – ключик к психоаналитической подоплеке «Повести о настоящем человеке», подоплеке, заложенной сознательно автором. Мы понимаем, что при желании методологию Фрейда можно применить к любому произведению, но в данном случае это было корректно спровоцировано самим автором.

Завершая эту главку, хотелось бы процитировать В. О. Пелевина:

Мне приснилась луна <...>. Вытянув перед мордой передние лапы к пылающему над горизонтом шару Солнца, медленно и плавно шел медведь со звездой героя на груди и засохшей стружкой крови в углу страдальчески оскаленной пасти. Вдруг он остановился и повернул морду в мою сторону. <...> «И я, и весь этот мир – всего лишь чья-то мысль», – тихо сказал медведь¹ («Омон Ра»).

ЛЕНИН И З. И. ВОСКРЕСЕНСКАЯ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В МИФЕ

Проявляя постоянную заботу о литературе для детей, ЦК КПСС в апреле месяце 1969 года рассмотрел вопрос «О мерах по дальнейшему развитию советской детской литературы» и принял постановление <...>. Перед детской литературой поставлена задача создания талантливых произведений о жизни и деятельности В. И. Ленина <...>. Особое внимание ЦК КПСС *потребовал* уделить изданию литературы для детей дошкольного и младшего школьного возраста².

Поэтому неслучайно, что автор этих строк в мае 1971 г. при выходе из детского сада получил в подарок сборник рассказов о Ленине

¹ Пелевин В. Омон Ра: Повесть. Рассказы. М., 1992. С. 106.

² Компаниец В. Детская книга, ее герой и ее читатель // Книжки – детям: Сб. материалов в помощь учителям, библиотекарям и пионерским вожатым. М., 1970. С. 3–4.

«Родной и близкий»¹, а в первом классе в этом же году вместе с бесплатным букварем – книжку «Костры» З. И. Воскресенской².

Зоя Ивановна Воскресенская (1907–1992), разумеется, творила своего Ленина, не выходя за рамки канонизированного мифа. По мнению автора одной из статей этого времени о лауреате Государственной премии СССР Воскресенской, «в достаточно богатой детской Лениниане писательница сумела сказать свое собственное, незаемное и весомое слово, дополнив образ вождя живыми и выразительными штрихами»³.

Разумеется, образ Ленина любого советского писателя должен был создаваться в жестких рамках мифа. Все мы сейчас понимаем, что цензурные требования к этому канону предъявлялись наиболее суровые. Но вписаться в эти требования, как опять же мы знаем, советскому писателю было не так уж и трудно. Другое дело – творческие проблемы. Тексты, предназначенные для детей, пусть они сколь угодно много и были вооружены теорией марксизма-ленинизма, вынуждены были соответствовать детской психологии восприятия. Пусть даже для того, чтобы воспитывать будущих строителей коммунизма.

Текст для «детей младшего школьного возраста» должен быть адекватен детской психике: соответственно должна строиться драматургия произведения, каждая фраза, создаваться яркие образы и т. п., кроме того, кажется, обязательным условием должна быть притчевая суггестивность изложения. Ребенок должен был не только прочитать, но и внять.

Миф о Ленине на протяжении советского времени постоянно корректировался – основные же положения его оставались неизменными: устойчивая агиография, разработка тез: Ленин – создатель нового общества свободных от угнетения рабочих и крестьян; вся его жизнь – духовный подвиг, который, разумеется, достигался путем преодоления многочисленных препятствий (отметим, что «искушений» в ленинском мифе не было) и т. п.

¹ Родной и близкий: Рассказы о Владимире Ильиче Ленине. М., 1964. Книга переиздавалась в последующие годы.

² Воскресенская З. И. Костры: Рассказы о Владимире Ильиче Ленине. М., 1964. Далее цитаты из этой книги даются в тексте с указанием страниц.

³ Мотышов И. Ленинская тема в творчестве Зои Воскресенской // Книги – детям: Сб. материалов в помощь учителям, библиотекарям и пионерским вожатым. С. 22.

Однако в сталинский период миф о Ленине имел подчинительную роль по отношению к сталинскому мифу. Если соотнести с Новым Заветом (а аналогии сами собой напрашиваются), то получается, что во времена Сталина Ленин выполнял функции предтечи, Иоанна-пророка, возвестившего человечеству о явлении Мессии (т. е. Сталина), ставшего богом. По смерти Сталина и развенчания культа личности, акценты переместились. Ленин выходит из скромной ниши пророка и начинает занимать место бога. Но не просто бога, а богочеловека – и это постоянно подчеркивается. Он, как и Иисус, не демиург в прямом значении (все-таки он *богочеловек*), но создатель обновленного мира, совмещающий в себе функции и демиурга, и героя. Не случайно Мария Прилежаева в 1969 г. декларировала:

Надо с малого возраста внушать ребенку, затем подростку и юноше чувство высокой и светлой любви к памяти Ленина, образ которого неразрывен с образом Правды, Смелости, Величия духа, Человечности, Революции. Многогранность гения поразительна! И при всем том нужно, чтобы он был просто человеком. *Не богом, а человеком*¹.

Образ «детского Ленина» адаптировался для аудитории: он должен был быть ей понятным, близким, служить примером для будущих строителей коммунизма. Сформулируем так: «В детстве Володя был таким же простым мальчиком, как и все вы»:

Когда был Ленин маленький
С кудрявой головой,
Он *тоже* бегал в валенках
По горке ледяной (А. Барто).

Но и потом, когда Володя вырос и стал революционером-подпольщиком, руководителем восстания рабочих и крестьян *Лениным*, он, как и Толстой, очень любил детей:

Он с нами трудился, он жил вместе с нами
И нас научил он мечтать.
И часто с *такими, как ты, малышами*,
Любил в разговоры вступать,

¹ Детская литература. 1969. № 1. Курсив наш.

Всегда находя для ребенка любого
Хорошее, нужное, верное слово (Б. Раевский).

Уже в детстве герой Зои Воскресенской, отличник («по латыни пять, по французскому пять»), любимец семьи и очень преданный своей семье человек, – наделяется чертами будущего великого вождя. Он смышлен, его подавляет «смутное чувство недовольства собою» – потому что «отец часто рассказывал детям об ужасающей нищете и бесправии в деревне».

Вот, например, как он слушает: «подавшись вперед, ссутулив плечи, сдвинув брови» и «только тихонько произносил: “Гм... гм... да... да...”» («Лучшая отметка». С. 6).

Володя взрослеет, – и вот он уже «коренастый молодой человек с крокетным молотком на плече» («Костры». С. 33), хорошо плавает саженками (С. 46) (лучше всех плавает!), обладает «приятным тенором» (С. 41) (а parte: думаем, скорее всего он должен был обладать героическим, а не лирическим тенором), играет в горелки, «смеется звонко, раскатисто».

Во многих рассказах Воскресенской взрослый Ленин представлен глазами детей. Что любопытно, в большинстве случаев, это иностранцы: финский мальчик Вильхо, латыш Антынь (который, бедняжка, добирался пешком из Латвии в Париж), швейцарец Морис. Разумеется, все эти мальчики под воздействием встреч с Ильичом вступают на путь революционной борьбы.

Ленин Воскресенской очень прост и искренен, он доступен любому рабочему человеку – и здесь, как и всегда, писательница остается верна мифу. Лучше всего, пожалуй, эта мифологема подана у М. М. Зощенко в словах знаменитого печника: «Он такой простой и искренний – как же я теперь с ним говорить буду?»

Ленин вооружен мифической трудоспособностью. Вот как, например, он обращается в Шушенском к своей собаке Женьке:

Да, Женька, устроим себе не режим, а жестокий прижим. «Задачи русских социал-демократов» закончить к концу года. Над «рынками» работать ежедневно. Работать часов десять в сутки. Самообслуживание, письма домой и товарищам... прогулки... сон. И никаких отклонений («Университет для одного»).

Самое главное действие Ленина у Воскресенской: *писать* в любых ситуациях (преодолевая всевозможные препятствия, которые создают ему враги). Он пишет везде, где есть хотя бы пенек, перо, чернила, чернильница и бумага (в экстремальных случаях наш герой чернильницу может сделать из хлебного мякиша, а вместо чернил использовать знаменитое молоко). Вот Ленин в Разливе:

В солнечные дни, сидя за пеньком <...> исписывал листок за листком. <...> Владимир Ильич бил с этого пенька по врагу без промаха, освещал путь рабочему классу. А выйдет Ильич на заре косить – походит на обычного крестьянина и косу правит не хуже его... («Пожар»).

В скобках отметим: во-первых, зачем было косить траву в Разливе, где по близости (ведь конспирация!) не было никаких поселений, а во-вторых, по мемуарным свидетельствам Ульяновых, Ленин совершенно точно не умел косить. Но это не важно, здесь уже реализация маяковской мифологемы про Толстого: «землю попашет, попишет стихи»...

Сам *процесс писания* в литературе о Ленине обожествляется: суть текстов Ленина (а это, вспомним, 55 томов ПСС), конечно же, недоступны ребенку. Но сейчас маленькому читателю дается понять, что без них, без этих текстов, дело освобождения рабочих и крестьян было бы неосуществимо. То есть, подвиг не только в побегах от шпиков – но и в создании текстов! Процессу письма была придана сакральность – и мы, филологи, должны быть благодарны: в народе нашу профессию отчасти *и поэтому* уважают, хотя и не понимают ее суть.

Ленин у Воскресенской не только и не столько революционер (как, например, у В. Д. Бонч-Бруевича), он едва ли не простой работающий русский мужик (чуть разве что не пушкинский Балда): он и в топку паровоза так весело и задорно уголь подкидывает, и через горящий торфяник товарищей выводит:

Он готов был погибнуть в огне революции, в борьбе, но сгореть в торфяном пожаре сейчас, когда революционный шторм в России нарастает, когда близок час решительной схватки с врагом и он нужен там, в Питере, рабочему классу, партии. Нет, нет... Выдержать... Одолеть! («Пожар»).

Как уже отмечалось выше, в агиографии Ильича не было места для искушений (ему, как далеко не каждому русскому святому, здесь повезло). Но и любовь в его жизни была – это Н. К. Крупская, у Воскресенской она – «Надюша». Она присутствует во многих рассказах, выступая в роли революционерки-соратницы, боевой подруги и нежно любимой жены.

Вместе с тем образ Ленина, разумеется, совершенно асексуален: не только в детской, но и во «взрослой» литературе он предстает неким бесполом божеством. Вот как, например, проходит одна из семейных ночей:

– Спать, спать, – говорит Надежда Константиновна.

<...>

Он проходит в комнату, откидывает одеяло на постели, снимает тяжелые башмаки и со стуком ставит их на пол. Гасит свет.

<...>

Владимир Ильич с нетерпением ждет.

Затаив дыхание, подрагивая от радостного нетерпения, Владимир Ильич крадучись подошел к письменному столу, накрыл абажур настольной лампы газетой и включил свет. Выбрал из папки, лежавшей на столе, самый лучший лист бумаги. Осторожно обмакнул перо в чернильницу. Под светом лампы кончик пера вспыхнул синим огоньком. <...> «Как назвать? – думал Ильич. – Очень важно, как назвать?»

Глубже опустил перо в чернильницу, и на белом листе бумаги заискрились синим цветом слова: «Декрет о земле» («Первый день»).

Разумеется, наибольший интерес для детей представляли конспиративные подвиги Ленина, который, подобно Гарри Поттеру, но без помощи волшебной палочки, ухитрялся провести всех своих врагов и победить их. А уж врагов-то у него было множество, начиная со шпииков, которые окружали его «как туча комаров», жандармов, юнкеров, совершенно абстрактных «буржуев», злобных угнетателей рабочего класса, – и заканчивая царем. Автор неоднократно подчеркивает, что Ленин – «главный враг царя». (Кстати, враги Ленина у Воскресенской очень редко персонифицируются – обычно они не имеют даже имени. Кстати, и Ленин у Воскресенской совсем не кровожадный – не такой как в произведениях, например, В. Д. Бонч-Бруевича или А. Т. Кононова.) Но даже простые мальчишки, помогающие Ильичу в его великом деле, этих врагов распознают с

первого взгляда. Изошренная изворотливость нашего героя в конспиративных делах не имеет предела. Мы не будем приводить хрестоматийный пример с чернильницей из хлебного мякиша и молоком вместо чернил (кстати, обратим внимание, что в жестоких условиях царской России узникам давали *и молоко*). Вот другой случай у Воскресенской: когда Ленина в очередной раз схватили жандармы. У него в карманах было: «большое письмо Плеханову (кстати: откуда дитю младшего школьного возраста знать о Плеханове?) с подробным планом организации газеты, зашифрованные записи явок, адреса конспиративных квартир». «Но... все это было записано молоком, лимонной кислотой и разной прочей снecдьeю, записано между строчек на разных счетах и квитанциях». Разумеется, недогадливые жандармы отпустили героя.

Вся жизнь Ленина до революции (равно как и всего семейства Ульяновых) состояла из строжайшей конспирации, арестов и ссылок. Ленин представлен маленькому читателю в образе разведчика (типа Штирлица), действующего на вражеской (т. е. царской) территории. И интерес автора к этой стороне деятельности героя совсем неслучаен.

Дело в том, что Зоя Ивановна Рыбкина-Воскресенская (рожд. 1907 г.) с 1929 г. служила профессиональной разведчицей во внешней разведке и окончила службу в 1956 г. в чине полковника.

Надобно заметить, что она была очень красивой женщиной, со вкусом одевалась – ее шляпки с вуалетками ничем не уступали головным уборам Греты Гарбо в роли Маты Хари. Ее светские манеры и поведение были безукоризненны. На раутах в нацистской Германии ее приглашали на вальсы высокопоставленные немецкие чиновники, а она тем временем, кокетничая с партнерами, успевала отметить и увидеть многое. Кстати, именно она еще в 1939 г. отправила в Москву шифрованное письмо о планах нападения Германии на Советский союз – но это послание, как и другие предупреждения, были проигнорированы Сталиным. Жизнь ее была насыщена – и в этой жизни, кажется, было все.

Ее история как-то совершенно не укладывается в тот образ советской писательницы, творящей образ Ленина, который сложился у нас еще в детстве. Нам всегда Зоя Воскресенская представлялась этакой полноватой старушкой в очках с назидательным взглядом, окруженной толпами октябрят и пионеров. Но всё оказалось не так.

Ладно там, шпионские страсти – но какие в ее жизни происходили страсти любовные... Скольким мужчинам вскружила головы русская красавица! А когда, кажется, в Финляндии, она встретилась с новым нашим резидентом – тут же отписала в Москву о психологической несовместимости с ним. Пока начальство принимало решение как им работать дальше, от Зои Ивановны последовало прошение... о предоставлении ей возможности выйти замуж за резидента. Это и был Рыбкин, ее самая большая любовь... Потом, уже в послевоенные годы он был ликвидирован Берией – и она знала или догадывалась об этом. И до конца своих дней оставалась верна своему возлюбленному. (Кстати, чудесным образом нашу героиню миновали всяческие репрессии.) И вот уже на пенсии (как гласит миф о Воскресенской: по совету матери) она начала писать о Ленине. В 1962–1980 гг. тиражи ее книг составляли более 21 млн. экз. По ее сценариям были поставлены три фильма (за которые она получила высшие государственные премии): «Сердце матери», «Верность матери» и «Надежда».

Но потом «перестройка», как водится, вывернула все наизнанку. Бывший советский народ узнал, что любимая Зоя Ивановна Воскресенская – полковник КГБ. Ее книжки изымались из библиотек. Ее игнорировали. Мариэтта Шагинян (как свидетельствует миф о Воскресенской) тут же закрыла свою «маленькую железную дверь в стене» – демонстративно перестала с ней общаться. Незадолго до смерти Зоя Воскресенская написала свою последнюю книжку – мемуарную. Но не в этом во всем, наверное, дело.

Сейчас дети не читают о Ленине. Сейчас дети читают о Гарри Поттере. Они не делают чернильниц из хлебного мякиша и не проявляют над свечкой написанные молоком тексты. Зато маленькие очкарики научились носить очки с чувством собственного достоинства, если даже не превосходства. Советские мифы покидают нас, поскольку остаются неманифестированными. Но, еще не окончательно растворившись в коллективном бессознательном, они успевают обрести новые – неожиданные для нас – грани.

Советская писательница и разведчица Зоя Ивановна Воскресенская (она умерла в 1992 г.), лауреат Ленинской и Государственной премий, имеющая множество наград, в том числе и от КГБ, написала в своем завещании: «только, пожалуйста, не открывайте крышку гроба – я хочу остаться для вас красивой».

Раздел II. ВРЕМЯ

РАСПОРЯДОК ДНЯ ПЕТЕРБУРЖЦЕВ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ

«Распорядок дня» – городской жизненный уклад, городской «ритм» – в Петербурге отличался от московского и провинциального. Это было связано не только с тем, что Петербург являлся столичным чиновным городом: свою специфику придавали и топографический фактор («белые ночи», наводнения и пр.), и этнический¹, и ощущаемая жителями и приезжими с основания города его «чужеземность» по отношению к России.

Представители разных городских сословий в своем сложном взаимодействии создавали оригинальную и неповторимую, особую «атмосферу» Петербурга, которая со времени его основания отчетливо воспринималась приезжими. Это выражалось и в устройстве домов, и в специфике петербургских развлечений, гуляний, балов, вечеров, в приеме гостей, даже в поведении на улицах. Уже современниками Пушкина отмечалось особенное «учливое обхождение» петербуржцев, «ибо знакомые всегда приветствуют друг друга снятием шляпы и низким поклоном»².

¹ Русское население колебалось в пределах 85% от общего числа жителей. По статистическим данным 1818 г. в Петербурге насчитывалось 4 тыс. финнов, 1600 латышей и эстов, 600 грузин и татар, 900 – представителей других национальностей. Не только северные народности, но все иноплеменники российского происхождения русскими петербуржцами назывались «чухна» (европейских иноземцев всех прозывали «немцами»). Из иностранцев большая часть приняла русское подданство и «иностранцами» не считалась. Тех, кто подданство не принял, было незначительное число (в 1811 г. – 12300, в 1831 г. – 13000). Половину иностранцев составляли ремесленники, врачи, аптекари, многие подвизались в качестве учителей и воспитателей в дворянских семьях. Общее число иноземцев (как принявших подданство, так и нет, в 1818 г. составляло 35 тыс. человек (из них: 23600 немцев, 4 000 французов, 2360 шведов, 1200 поляков, 900 англичан и т. д.). «Масса иностранцев в Петербурге образовалась из подданных почти всех государств, как-то: австрийцев, великобританцев, германцев, швейцарцев, пруссаков, французов, итальянцев, нидерландцев, шведов, датчан и весьма малого числа одних только мужчин испанцев, португальцев, греков, турок, молдаван, индийцев, персиян, американцев, бухарцев и даже одного китайца, совершенно разнствующих между собою как в образе жизни, так в нравах и обычаях» (*Пушкарев И. И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии*. СПб., 1839. Ч. 1. С. 50).

² Новейший путеводитель по Санкт-Петербургу с историческими указаниями, изданный Ф. Шредером. СПб., 1820. С. 11.

Городской распорядок зависел и от сезона: жизнь в Петербурге резко менялась в летний «дачный» сезон и входила в свои прежние рамки только к концу осени¹. И эти сезонные перемены затрагивали быт всех городских сословий.

Общая картина петербургского дня выглядела приблизительно так.

Ранним утром, когда колокола в соборах и церквях начинали звонить к утренней молитве, город просыпался. У ворот домов на деревянных скамьях или прямо на каменном тротуаре в теплое время года дремали дворники и уставшие ночные караульщики, изредка проходил запоздалый пешеход. Светский человек, «шумом бала утомленной и утро в полночь обрята» («Евгений Онегин»), «полузаспанный, измученный бдением и танцами, с измятым платьем и поблеклым лицом, с пустотою в сердце, усталостью в теле»² только что приехал домой и бросился в постель. Каждому часу соответствовали свои звуки. В четыре часа утра раздавался скрип лопат (зимой) или шарканье метел – это дворники приступали к своим утренним обязанностям. В летнее время в пять часов на окраинах города слышался пастуший рог, и стада коров начинали гнать по мостовым к заставам на выпас. Навстречу им из окрестных сел уже двигались возы с сеном и продовольственными припасами. Многочисленные рабочие (в основном, строители) шли шумно, громко разговаривая, – в утренний час именно они царили на улицах.

По улицам плетется нужный народ: иногда переходят и русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своей чистотою, не в состоянии бы был обмыть. В это время обыкновенно неприлично ходить дамам, потому

¹ В летнее время население значительно увеличивалось за счет выходцев из внутренних губерний России, приходящих для работ и различных промыслов. В то же время приблизительно 1/10 часть жителей выезжала из города: императорский двор со свитой переезжал в Царское Село, дворяне с семьями и слугами отправлялись в свои поместья, зажиточные горожане – в летние дома и дачи, расположенные на окраинах города и в его окрестностях. Возвращались обычно к середине осени. И только «к концу осени народонаселение входит в границы, некоторым образом определяемые потребностями города; посему-то исчисление жителей, составляемые в последней четверти года, можно признавать вернейшими» (*Башицкий А. П.* Панорама Санкт-Петербурга. СПб., 1834. Кн. 2. С. 72).

² *Башицкий А. П.* Панорама Санкт-Петербурга. СПб., 1834. Кн. 3. С. 78.

что русский народ любит изъясняться такими резкими выражениями, каких они, верно, не услышат даже в театре¹.

С пятого часа начинал уже толпиться народ на биржах для найма прислуги и рабочих. Появлялись и нищие, ночевавшие под заборами, мостами, в подвалах – где придется². Уже с раннего утра они собирались у запертых дверей лавок и магазинов, чтобы начать свой утренний «обход» (русские купцы обычно подавали милостыню, иностранные – очень редко), но только до времени обедни. Тогда они перебирались на паперти, где и был их основной промысел.

В шесть–семь часов утра город полностью оживал: выходили продавцы овощей, мяса, рыбы, молочных продуктов с лотками, корзинами, кувшинами и другими торговыми приспособлениями, выкликая из домов кухарок и поваров (обычно, по имени). Хозяйки торопились на площади и рынки за продуктами (в субботу для закупки необходимых припасов «даже богатые люди, не привыкшие считать свои расходы, сами отправлялись на рынок»³; школьники спешили в школы; мастеровые приступали к работе.

После восьми часов на улицах появлялись люди в мундирах, сюртуках, плащах: это спешили в «присутствие» чиновники низших рангов, ходившие на службу пешком. Постепенно появлялись и чиновники «ездящие» – они отправлялись в собственных каретах «к должностям». По улицам медленно тянулись извозчики – всякий на свою биржу, и тут же отправлялись в ближайшие харчевни пить чай. Проходил отряд жандармов, маршировал батальон военных. Утром на

¹ Гоголь Н. В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 10.

² Столицу наводняли тысячи нищих. В 1814 г. министр полиции С. К. Вязмитинов предписал городским властям очистить Петербург от «просящих милостыню» казенных и помещичьих крестьян и дворовых. Из этого предписания следовало, что просили подавание даже отставные штаб- и обер-офицеры. Несмотря на правительственные старания, количество нищих в столице росло. В 1837 г. было решено создать особый Санкт-Петербургский комитет для искоренения нищенства, которому выделили собственный дом в Коломне близ Аларчина моста. Комитет занимался распределением и призрением нищих и изысканием средств к искоренению нищенства. За один год признали нищенствующими «по уважительным причинам» 1516 человек.

³ Северцев Г. Т. С.-Петербург в начале XIX века // Исторический вестник. 1903, май. С. 623.

улицах не было видно «хорошо одетых» женщин, только изредка мелькала какая-нибудь хозяйка или просительница; зато модистки уже разезжали на извозчиках по своим клиенткам (только модистка пользовалась у петербургских дам привилегией первой посетительницы «ранним» утром).

«В высшем обществе день начинался довольно рано; в десять часов вставали»¹.

...Вставать как можно позже являлось своего рода признаком аристократизма, отделявшим неслужащего дворянина не только от простонародья или собратьев, тянувших фрунтовую ляжку, но и от деревенского помещика-хозяина. <...> Просыпаться позже, чем другие люди света, имело такое же значение, как являться на бал позже других².

Утренние светские визиты было принято делать в десять—одиннадцать часов утра, без приглашения (и ненадолго). В эти часы хозяевам позволялось принимать гостей в домашней одежде (халате, шлафроке и т. п.). После утренних визитов отправлялись «гулять». К полудню улицы заполнялись дорогими каретами; появлялись и дамы, посещающие магазины и отправляющиеся с визитами.

С двенадцати до двух часов в дворянских домах обычно завтракали холодными закусками с рюмкой водки или вина; это время называлось «перед обедом» или «адмиральским» («русским») часом, ведущим традицию еще с петровских времен. Людей «простого сословия» на улицах – и особенно на Невском проспекте – постепенно сменяли дворяне.

Огромный живой калейдоскоп, в который всыпано все человечество с своею жизненною деятельностью, своими модами, слабостями, чувствами, замыслами, причудами, знаниями, страстями, расчетами, красотою и безобразием, умом и безумием; вам покажется, что все это вертится, мелькает, бежит, летит³.

¹ Там же. С. 621.

² Лотман Ю. М. «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 517.

³ Башуцкий А. П. Указ. соч. Кн. 3. С. 86.

Женщины «даже самые нескромные ходят здесь скромно, зато мужчины непременно засматривают им под шляпки: это тоже мода»¹.

Светские прогулки на Невском продолжались до четвертого часа. Изысканных господ сменяли купцы, едущие на биржу, канцелярские чиновники, утомленные долгим сидением за бумагами, спешащие обедать и непременно старающиеся зайти на Невский «прогуляться».

К четырем часам Невский пустел – дворянский Петербург «обедал». Некоторые обедали «по старинке» – рано, в три часа; обычно же – в четыре или пять часов. «Жизнь среднего круга значительно разнилась от высшего. Здесь обедали в 3–4 часа»². Позднее время обеда в городе сдвинулось; уже в 1843 г. «Северная пчела» замечала: «Теперь общее правило обедать в шесть; званые обеды в 7 часов. Ужины исчезли; одни дети и обжоры пользуются еще ими»³.

На званом обеде «во время перемены кушаньев некоторые из приглашенных гостей-артистов исполняли небольшие музыкальные вещи»⁴. В «обед» в Петербурге было принято «принимать» гостей; этот час был предназначен для дружеских бесед. Если человека один раз «приняли» в доме, то это – навсегда: «Вы бываете там, где вам нравится, и где вы нравитесь, и вы в свою очередь делаете то же. Подобная взаимность не может быть явлением случайным»⁵. На всякое посещение обязательно следовало ответить посещением – «расплатиться визитом»; пока визит не был «отдан», появляться снова не следовало. Светские люди «считались визитами».

В седьмом часу в кабинетах чиновники торопились подписать последние бумаги. В это время начинались приготовления в клубных буфетах и залах к вечерней жизни; в театрах зажигали лампы, приготавливалась сцена – латались декорации и пр. В гостиных ставили столы, водружали подсвечники; в будуарах и уборных дамы приводили себя в порядок; на кухнях и в лакейских прислуга в ожидании вечерней суеты играла на гитарах и стучала шашками; к подъездам подавались кареты. Кто-то торопился в театр, кто-то в клуб, кто-то в гости. В этот

¹ Там же. С. 91.

² Северцев Г. Т. Указ. соч. С. 621.

³ Северная пчела. 1843. 27 сентября, № 215.

⁴ Северцев Г. Т. Указ. соч. С. 621.

⁵ Башуцкий А. П. Указ. соч. Кн. 3. С. 97.

час в обычае было выезжать к знакомым «запросто» посидеть и выпить чашку чая. Кроме того, на чай принято было и приглашать.

Вечера, в кои приглашают на чай, проводят весьма блистательно. Они обыкновенно соединены бывают с игрой, ужином и танцами. Но как чай составляет существенный предмет сего собрания, и без одного обойтись не может ни один вечер, то сии посещения и называются вообще приглашениями на чай. Тогда дамы садятся обыкновенно в полукружии, оставаясь несколько часов почти неподвижно. Словоохотливость, толико им свойственная, здесь совершенно их оставляет. Непонятно сие таинственное безмолвие говорливого пола; изредка разве сия торжественная тишина прерывается короткою критикою, спросами и вестями о моде, театре и погоде. Мужчины, переговора за несколькими стаканами пуншу дневные новости, садятся за бостон, в котором также принимают деятельное участие и дамы. Тут начинается большая игра, продолжающаяся до глубокой ночи, после чего не один уезжает с надеждою вознаградить в следующий вечер ущерб своего кармана¹.

На окраинах уже убрали самовары, зажигали лампадки и читали святцы, раскладывали пасьянс или предавались разговорам.

В десятом часу, когда «перед померкшими домами / Вдоль сонной улицы рядами / Двойные фонари карет / Веселый изливают свет» («Евгений Онегин», гл. 1), ездили «на вечера», в одиннадцатом – на балы (щеголи не приезжали на балы до полуночи). Если после бала давался ужин, он проходил в два–три часа ночи. 7/10 мужского населения с десяти вечера играли в карты в клубах или «в гостях». «Играли преимущественно в бостон, в пикет, в экарте. Фараон и прочие азартные игры были принадлежностью игорных домов, посещавшихся преимущественно военными, богатыми аристократами»².

Как отмечал современник, в Петербурге «женщины порядочные ходят в сопровождении слуг, и без особенной надобности не любят ходить ночью по улицам. Женщины непорядочные выходят без слуг и днем и ночью, однако же они не только не позволяют себе нагло останавливать мужчин, но, при всей нескромности своей, умеют

¹ *Аттенгофер Г. Л.* Медико–топографическое описание Петербурга, главного и столичного города Российской империи / Пер. с нем. СПб., 1820. С. 253–254.

² *Северцев Г. Т.* Указ. соч. С. 621.

отклоняться от нахальства хватов»¹. «Здесь нет недостатка в жрицах, посвященных службе пафосской. Хотя число здешних дев радости неизвестно. <...> Здесь нет, правда, так называемых домов разврата; если, впрочем, нельзя почесть таковыми те дома, в коих привитают гнусные посредницы к оному обширному промыслу»².

Постепенно жизнь утихала – город клонился ко сну. Без особой надобности жители не выходили из домов. Только угрюмый караульщик ходил взад и вперед у дома, который оберегал; немногочисленные извозчики стояли в ожидании у богатых домов с освещенными окнами.

В полночь наступала тишина. Кавалерийские патрули беспрерывно ездили по улицам; военные часовые перекликались друг с другом, а случайного прохожего будочник непременно окликал: «Тойдь?» («Кто идет?»). В лунную ночь в это время фонарщики гасили фонари. На несколько часов город засыпал, чтобы с раннего утра вновь вернуться к привычному ритму.

ОТ ПРОШЛОГО К БУДУЩЕМУ

ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ В СЮЖЕТЕ О НАСТОЯЩЕМ. «НЕОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ» И. А. ГОНЧАРОВА

Текст, о котором пойдет речь, безусловно, можно считать уникальным в русской литературе XIX в. Рукопись «Необыкновенной истории» И. А. Гончарова – завершенное произведение с заглавием и подзаголовком («истинные события / истинное происшествие» – в первонач. ред.), с подписью и датой, была положена автором в конверт, запечатана именной сургучной печатью, снабжена надписью³, в которой были оговорены условия ее хранения – должна быть прочитана

¹ Башуцкий А. П. Указ. соч. Кн. 3. С. 183.

² Аттенгофер Г. Л. Указ. соч. С. 126–127.

³ «Вверяю заключающиеся в сем пакете простые, лично до меня касающиеся бумаги, Софье Александровне Никитенко для распоряжения с ее стороны таким образом, как я ее просил. Иван Гончаров. 19 мая 1883 года».

и опубликована спустя много лет после смерти автора (в 1924 г.)¹. И до сих пор этот текст остается самым «неудобным» для историков русской литературы. «Неудобность» его заключается собственно в «шепетильности» вопроса, затрагиваемого автором: речь, как известно, идет о так называемом плагиате И. С. Тургенева.

Прежде всего, стоит уяснить, к какому же литературному жанру принадлежит рассматриваемый нами текст. А жанровая принадлежность этого текста до сих пор не определена. Немногочисленные исследователи и публикаторы «Необыкновенной истории» как-то не озадачивались этим вопросом. Единственный случай: В. А. Туниманов в одной из своих статей вскользь называет «Необыкновенную историю» «памфлетно-литературной исповедью»². Думается, однако, что ученый имел в виду скорее психо-эмоциональную рецепцию, а не жанровую характеристику.

Исповедью считается «литературно-художественное произведение или часть его, где повествование ведется от первого лица и рассказчик впускает читателя в самые сокровенные глубины своего внутреннего мира (в “Толковом словаре живого великорусского языка” В. И. Даля одно из значений исповеди определяется как “искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел”). К жанру исповеди примыкают дневник, автобиография, роман в письмах, которые могут принадлежать как к художественной, так и к художественно-документальной литературе»³.

¹ Здесь и далее текст «Необыкновенной истории», сейчас подготовляемой для АПССиП И. А. Гончарова, цитируется нами по рукописи: РНБ, ф. 209 (И. А. Гончаров), № 5, лл. 1–99 об. арх. паг. Рукопись сопровождается авторским «Примечанием», содержащим завещательное распоряжение Гончарова по поводу дальнейшей судьбы рукописи (л. 99 об. арх. паг.). Такое же распоряжение, в краткой форме повторяющее смысл «Примечания» и со ссылкой на него, предваряет рукопись (л. 1, запись на полях слева): «NB. Из этой рукописи, [через <двадцать пять лет?>], после моей смерти, может быть извлечено, что окажется необходимым, для оглашения, только в том крайнем случае, который указан в *Примечании* (помещенном в конце рукописи, на 50-м листе), то есть если бы в печати возникло то мнение, [что слухи] те слухи и та ложь, которые я здесь опровергаю! В противном случае — прошу эти листы, по воле умирающего, предать огню, [январь 1876 года. И. Гончаров] или же хранить в Императорской Публичной Библиотеке, как материал для будущего историка русской литературы, июль 1878 года. И. Гончаров».

² См.: Туниманов В. А. Лабиринт сцеплений: Избр. ст. СПб., 2013. С. 451.

³ URL: <https://северный-огонек.рф/slovar/ispoved> (дата обращения: 11.06.2025).

Однако Гончаров ставил перед собой несколько иные задачи: «Я набросал обстановку этих обстоятельств и лиц настолько, насколько мне это было нужно для цели этой памятной записки. Героем ее будет одна личность — Тургенева, в сношениях со мной, и последствия этих сношений» (л. 3).

Повторим, что перед нами уникальное в истории литературы произведение, с трудом, наверное, поддающееся жанровой характеристике. И его вряд ли можно назвать «исповедью» — если мы будем исходить из интенции самого автора. Скорее всего, мы имеем дело с многожанровой структурой. Попробуем определиться. Наверное, это инвектива (обличительная речь) с элементами апологии (защитительная речь) и «завещания» (обращения к потомкам, к «будущему историку литературы»). И все это оформляется автором в жанре «воспоминаний». При этом автор дает заглавие: «Необыкновенная история», которое для современного читателя прочитывается как некое «нон-фикшн» и, безусловно, отсылает к «Обыкновенной истории», истории вымышленной. Напомним, что в период написания Гончаров тесно общается с А. Ф. Кони, юристом, читает его юриспуденческие работы и даже анализирует их (см. переписку). С юридическим документом Гончаров, конечно же, знаком. Инвектива и апология имеют, конечно, аналоги в литературе — и в том числе, в русской литературе. Но в таком «чистом виде», как у Гончарова — аналогов, кажется, не найдется. И он, этот чиновник и бюрократ (как его характеризовали некоторые современники) в своей закрытой и запечатанной семье печатями «исповеди» прибегает к «официозному» для русской литературы жанру.

Он, последователь Пушкина и Гоголя.

А ему ничего и не оставалось.... И не было сил ни на что другое...

Собственно, «юридический текст» — а priori это уже сюжет о настоящем. Человек, выступающий с обвинительной (инвектива) или защитительной (апология) речью в суде, — должен говорить о настоящем. Для Гончарова в тексте «Необыкновенной истории» описываемые им события — «настоящее время»:

А надо бы было уйти, не говоря ни слова, и я ушел бы и бросил перо навсегда, если б знал все вперед, что случилось после и что тянется еще до сих пор! (л. 12);

Так все и произошло и так происходит до сих пор! (л. 16);

Он (Тургенев. – С. Д.) и теперь, при каждом слухе, что я будто пишу новый роман, бросается из-за границы сюда и *старается непременно увидаться со мною*, чтобы потом опять уверять и здешних и зарубежных друзей, что я все пишу – по его совету, что ли, или с его помощью, — кто его знает! Иначе, напиши я что-нибудь, не увидаясь с ним, конечно, все поймут, что и все прошлое — ложь! Он боится и мечется как угорелый!

И все эти ползучие манеры, эти кошачьи ходы и выходы — он хочет приписать и приписывает мне (с больной головы на здоровую) и выставляет, под рукой, конечно (но я вижу теперь) не себя, а меня ужасно тонким, хитрым, лукавым и рассказывает, как я замечаю, что не он меня, а я его ищу, добиваясь свидания с ним. Это продолжается и до сих пор (л. 36 об.).

До сих пор все говорили о «болезненной психике» Гончарова – но до сих пор никто из исследователей не постарался поверить его обвинения против Тургенева. Разговоры о болезни писателя были спровоцированы им самим. В определенный момент Гончаров распечатывает свой конверт и пишет туда дополнения. Дело в том, что Тургенев как раз в это время участвует в международном конгрессе по поводу авторского права. И Иван Александрович, явно не перечитывая своих записок, повторяется.

Для него это – настоящее. Но, вместе с тем, прошедшее и будущее его, как великого писателя, тревожат. Он беспокоится о прошлом: мемуарная часть «Необыкновенной истории» связана с Тургеневым. И о будущем. Точно так же, как с Тургеневым в диалогах «о прошлом» («он сказал», «я сказал»), в тексте появляется «будущий читатель» – и именно с ним Гончаров ведет диалог, ничем не отличающийся от «диалога с Тургеневым»:

— «А кто вас знает, — скажете вы, неизвестный мне читатель (кому попадутся когда-нибудь, после моей смерти, эти страницы), — кто вас знает! Тургенев тоже скажет или напишет многое в свое оправдание...» (л. 64 об.).

На страницах «Необыкновенной истории» живут равнозначно и Тургенев (прошлое и настоящее) и будущий читатель (будущее). И автор (Гончаров). И этот автор ведет диалоги на равных и с теми, и с

другими. Немного это, впрочем, напоминает «диалоги в царстве мертвых», популярных в начале XIX в.

Мы сколь угодно долго можем говорить о «болезненности», сиречь, о параноидальности Гончарова. До сих пор все исследователи ссылаются на статью М. Ф. Суперанского «Болезнь Гончарова»¹ (1913) о психическом состоянии писателя. Но, как нам кажется, дело историков литературы – анализировать текст вне зависимости от психологического состояния автора. И вот тут интересна позиция публикаторов и исследователей «Необыкновенной истории». Они учитывали «настоящее» – т. е. болезненное состояние Гончарова. «...Но все это данные уже для психиатрического диагноза гончаровской болезни, а не биографический и тем более историко-литературный материал»², – писал самый, пожалуй, толерантный по отношению к Гончарову исследователь, Б. М. Энгельгардт. И даже в публикации (самой на сегодняшний день авторитетной) Н. Ф. Будановой³ в комментариях отсутствуют ссылки на тексты Тургенева. Таким образом, все исследователи апеллируют к «сюжету о настоящем» – т. е., к сюжету о психической болезни Гончарова, которая, собственно, задана (быть может, параноидально-нарочито) самим автором. Что же сейчас получается? В тургеноведении обычно замалчивается вопрос о «заимствованиях» – и тем более, относительно Гончарова... В гончароведении уже плохим тоном считается упоминание о заимствованиях вообще... Кажется, автор «Необыкновенной истории», заботясь о будущем, добился своего.

¹ Впервые опубликовано: Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 575–634.

² И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского Дома / с предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Пг., 1923. С. 27.

³ Литературное наследство. Т. 102. С. 184–304.

ЛЯГУШКИ-ПУТЕШЕСТВЕННИКИ ИЗ ОСАКА И КИОТО, ИЛИ СЮЖЕТЫ О БУДУЩЕМ БЕЗ БУДУЩЕГО

Основой для размышлений о «будущем» послужил текст японской народной сказки о лягушках из Осака и Киото, не допрыгавших туда, куда они хотели.

Разумеется, мы можем с большой степенью осторожности говорить о принадлежности японского фольклорного текста к определенной философской системе – но кажется, что в данном случае связь с философией дзэн-буддизма прослеживается без труда. А если так, то категория времени, в отличие от категории пространства, вообще представляется незначимой. «Время» в дзэн-буддизме легко подменяется «пространством», и перейти из «настоящего» в «будущее», как представляется, осуществляется буквальным «шагом» («я иду»), а не существованием во времени, не его проживанием («я проживаю»).

Два слова о том, почему сказка, о которой пойдет речь, именно «японская», а не, например, «китайская». Из двух доминирующих в дальневосточной культуре философских систем (дзэн-буддизм (чань-буддизм) и даосизм), именно дзэн «прижился» в Японии, даосизм же оказался там практически чуждым. Но как раз в даосизме категория времени считается едва ли не первостепенной. Для даоса обретение бессмертия (вечного «будущего») является важной, если не первостепенной задачей. В японской дзэн-философии категория времени в большой степени нивелирована. Подчеркнем это и сошлемся на китайские трактаты, такие как, например, «Дао-дэ-дзин», «Чжуан-дзы», «Ле-цзы», «Баопу-дзы» и др. Одним словом, в китайской даосской интерпретации, скорее всего, наша японская сказка о лягушках выглядела бы совсем по-другому – сюжетом о перспективном будущем, если не о вечности.

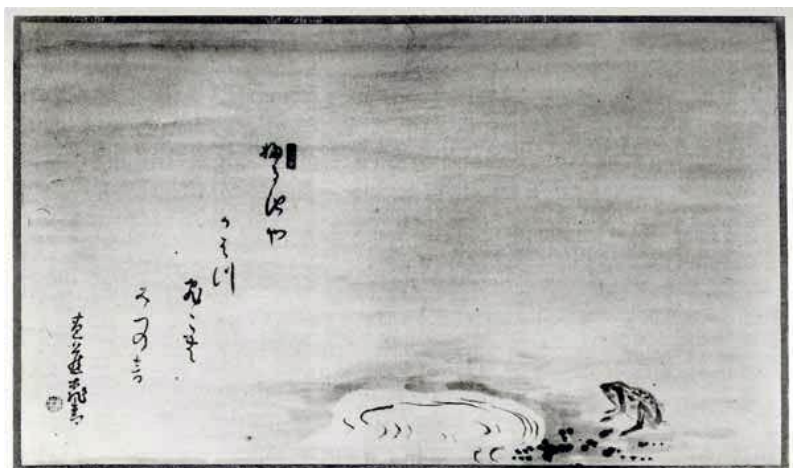
Для осмысления этой японской сказки нам понадобится классическое (но в свое время новаторское) стихотворение Басё (1680-е гг.), по известности в истории литературы сравнимое, наверное, с пушкинским «чудным мгновеньем»:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.
(Пер. В. Н. Марковой)

Толкований этого текста – великое множество, в том числе и в русской японистике.

Существует автограф, на котором написанное стихотворение сопровождается рисунком. Считается, что это рисунок Басё, но это не так (слева стоит подпись другого мастера)¹. Он выполнен в стилистике «хайга», живописно-поэтического жанра, где «небрежный» рисунок дополняет стихотворение. Вот он:



Этот рисунок приоткрывает, как нам представляется, вторые, третьи и прочие смыслы в прочтении стихотворения Басё. Что же мы видим на рисунке? Полную противоположность с написанными строками! Где здесь прыжок лягушки? Она благополучно сидит себе на берегу прудика и только собирается прыгнуть! Обратим внимание, что здесь черными точками обозначены следы лягушки. Словно она выбралась из пруда и села на то же самое место, готовясь к следующему прыжку и наблюдая «всплеск» (несколькими энергичными штрихами

¹ Ошибочное мнение было основано на ошибочной, в свою очередь, атрибуции этого автографа Басё, известной нам по книге «Haiku painting» Л. Золброда (Zolbrod L. Haiku painting. San-Francisco; New York; Tokio, 1982).

показаны разводы на пруду). Таким образом иллюстрация отражает некую кольцевую временную композицию, возвращающую нас к первому стиху: «Старый пруд» и провоцирующую читателя / зрителя воспринимать время не в трех его слагаемых (прошлое, настоящее, будущее), но как бесконечность, проницаемую в вечность. лягушка прыгает – всплеск – возвращается на свое место – вновь прыгает, и т. д. Вектор движения нивелируется, и тем самым, обесценивается / обесмысливается вектор времени. Прошлое–настоящее–будущее время преломляется в вечность. Единственное, чего нет в рисунке: прыжка!

Существует множество иллюстраций к этому стихотворению. Обычно художники изображают лягушку прыгающей, точно воспроизводя сюжет стихотворения: лягушка прыгнула (она уже под водой), показан и всплеск (брызги и круги на воде). Но смысла произведения подобные иллюстрации не передают. Хотя бы потому, что здесь зафиксировано только одно время – *настоящее*. Будет уместно вспомнить здесь более позднее шутливое стихотворение, написанное по мотивам Басё:

Ни одна лягушка
Теперь не решится прыгнуть
В старый пруд.

Запомним это и, наконец, приступим к лягушкам из Осака и Киото (эту сказку будем цитировать в переводе В. Н. Марковой). Завязка ее в том, что случилась ужасная жара в двух этих городах, расположенных неподалеку друг от друга. И решила тогда лягушка из Киото отправиться в ближайший город Осака:

Осака, говорят, оживленный город, и море там близко! Хочется мне посмотреть на море. И отправилась лягушка из Киото в Осака. Но в Осака тоже стояла засуха. Вода даже в лотосовом пруду пересохла. Лягушка, что там жила, целыми днями смотрела на безоблачное небо и, наконец, сказала с досадой:

– Нельзя больше оставаться в Осака! Киото – столица Японии, наверное, там много интересного.

И лягушка из Осака отправилась в Киото.

Итак, уже в зачине сказки слушатели понимают, что будущего (во всяком случае, счастливого будущего) для персонажей нет – картинка конца путешествия нарисована: везде плохо. Разумеются, лягушки этого не понимают: они руководствуются житейским правилом: «хорошо там, где нас нет». Травелог обеих лягушек мог бы оказаться законченным (и слушатели этого ожидают!), если бы они не встретились на горе Тэннодзи, что стоит на полпути между Осака и Киото...

Лягушки рассказали друг другу о плохих условиях жизни в своих городах.

Но обе не решались верить друг другу, пока не посмотрят собственными глазами.

– Ну-ка, я посмотрю с вершины горы на Киото, – сказала лягушка из Осака.

– А я посмотрю на Осака, – отозвалась лягушка из Киото. Тут обе лягушки поднялись на задние лапки, и давай таращить свои большие глаза. Лягушка из Киото старалась получше рассмотреть Осака, а лягушка из Осака, конечно же, хотела увидеть столицу. Вдруг лягушка из Киото крикнула:

– Что такое! Этот хваленый город Осака похож на Киото как две капли воды! Болтали: «Там море, там море!» А его и не видать!

Лягушка из Осака тоже завопила:

– Какое безобразие! Болтали: «Ах, Киото, ах, столица!» Я и думала, что там красивые сады, чудесные здания, и что же! Киото просто второй Осака.

– Ну, если Киото так похож на Осака, что же в нем интересного?

– Ну, если Осака так похож на Киото, что же в нем хорошего?

Обе лягушки решили, что дальше идти не стоит.

Пока остановимся на этом. Образ лягушки, не видящей дальше собственного носа и «хвалящей свое болото» восходит к знаменитой дзэнской притче из «Чжуан-цзы» о лягушке и черепахе, «обитавшей в Восточном Океане» (цитируем в переводе В. В. Малявина). Лягушка хвалилась перед черепахой своим обиталищем:

«В моей жизни так много удовольствий! <...> Поистине, обладать целой лужей воды и глубоким колодцем, в котором я могу делать всё, что пожелаю, — это вершина счастья! Почему бы вам не прийти ко мне в гости, не посмотреть, как я живу?» <...> Не успела черепаха из

Восточного Океана ступить в колодец левой ногой, как её правая нога уже застряла там. Пришлось ей отползти назад, и тут она рассказала лягушке про свой океан: <...> «Не быть увлекаемым потоком в часы приливов и отливов, не чувствовать волнения, когда вода прибывает или убывает – такова радость жизни в Восточном Океане».

Итог этой притчи таков: «тот, кто, не умея распознать смысл утончённейших речей, старается как можно выгоднее для себя устроиться в жизни, не похож разве на ту лягушку из колодца?»

Японские лягушки, казалось бы, не такие филистеры, как китайская лягушка: они пытались познать новое, но увидели в результате каждая свое «болото». Неожиданно это объясняется в японской сказке физиологической деталью: «Потому что глаза у лягушек на спине, и когда они поднялись на задние лапки, то стали *смотреть не вперед, а назад*».

Лягушки в буквальном смысле слова глядели не на свое будущее, а на свое прошлое.

Потом они вернулись каждая в свое родное место и критиковали другой город, который они якобы увидели:

Вернулась лягушка из Киото домой в свой колодец и принялась рассказывать:

– Никакого моря на свете нет!

А лягушка из Осака снова поселилась в пруду и с тех пор учила своих деток:

– Киото, что наш Осака! Одна слава, что столица, а на деле такой же маленький городишко!

И всё получилось, как на «рисунке лягушки»: лягушка так и осталась сидеть перед прудом, в который она якобы прыгнула.

Наши лягушки оказались не путешественниками – они не достигли цели своего путешествия (*будущего*) и благополучно вернулись в свое *прошлое*, которое теперь и сделалось их *настоящим*. Правда, для этого переместились в пространстве (дорога до горы Тэннодзи и обратно), но это перемещение оказалось бессмысленным.

«Лягушка-путешественница» В. М. Гаршина (1887) была столь же неуспешной в преодолении инерции прошлого и настоящего. Она, как и ее японские соплеменники, тоже захотела лучшей жизни, переместиться в сказочное будущее – на юг, где «тепло», «такие

славные болота», «какие там червяки», «целые тучи мошек и комаров». Впрочем, она и так поживала не дурно: «сидела в болоте, ловила комаров да мошку, весною громко квакала вместе со своими подругами».

Кстати, русская лягушка, в отличие от японских, понимала, где у нее находятся глаза: сначала во время путешествия «вися на прутике, она смотрела назад и немного вверх» и потому переменила свое положение: «путешественница, чтобы лучше видеть, что делается в пути, прицепилась спинкой и головой вперед, а брюшком назад». Так что наша лягушка не перепутала бы Осака и Киото!

В результате «необыкновенного способа путешествия на утках», не выдержав испытания тщеславием, «она бултыхнулась в грязный пруд на краю деревни» за много верст от своего дома. Таким образом, она оказалась в условиях намного худших, чем прежде. А ее *сказочное будущее* мгновенно превратилось в *сомнительное прошлое*: она врала своим новым подругам, «как побывала на прекрасном юге, где так хорошо, где такие прекрасные теплые болота и так много мошек и всяких других съедобных насекомых». И собиралась полететь туда снова... Но, как известно, «утки уж никогда не вернулись».

Гаршинская лягушка, перемещаясь в пространстве, как и японские лягушки, не переместилась во времени. Но если японские лягушки никогда больше не попадут в соседние города по причине своего обывательского консерватизма (они уже всё «видели», и там нет ничего хорошего), то наша лягушка не попадет в будущее по независящим от нее обстоятельствам – утки «думали, что квакушка разбилась о землю, и очень жалели ее».

Только лягушка из стихотворения Басё, как поэтично пишут исследователи, «преодолела вековую печаль». На «рисунке лягушки» она – в *настоящем*, смотрит на всплеск, произведенный ею в *будущем*. Таким образом, по отношению к «всплеску», она самое оказывается в *прошлом*. Всё это вместе взятое для читателя создает ощущение преодоления времени и пространства и обретение гармонии.

Подведем дзэнский итог: ценно не прошлое, ценно не настоящее, ценно не будущее. Гармония обретается преодолением времени.

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

«Я ОПОЗДАЛ. ВЫ ВЫШЛИ ЗА ДРУГОГО»: ОПОЗДАНИЕ В БАЛЛАДНО-РОМАНСНОЙ ТРАДИЦИИ

В заглавие этой главки вошла строчка современного романа В. Сивцова (2016). Это пост-пост-модернистский или стилизованный текст. Он построен по интересующему нас шаблону: лирический герой, опоздавший на свидание («Напрасно я своих загнал коней»), бросается догонять возлюбленную («Эй, кучер мой, готовь-ка / Вдогон других не взмысленных коней»). По закону жанра его ждет злая судьба: «Но пали мною загнанные кони... / И значит мне опять не повезло. / Вдали звенел бубенчик, замолкая, / Как вестник злой печали и беды...»¹

Опоздание в означенной нами песенной традиции связано в первую очередь с сюжетами любви / измены (неверности) / разлуки / злой судьбы (доли, участи). Понятно, что «все балладно-романсные сюжеты, как правило, отвечают следующей схеме: негативное действие в отношении героя (данное как объективное описание, либо представленное как его переживание) и разрешение ситуации. Разрешение, если оно наступает, почти всегда трагично». Внутренний мир баллады и романа – мир нарушений, преступлений, конфликтов, мир случая².

Мотивоид³ «опоздание» не так уж часто встречается в перечисленных сюжетах. Он может создавать драматический эффект, подчеркивать необратимость времени. Говоря об «опоздании» в темпоральной категории, мы можем прийти к выводу, что «личное время» («время персонажей») не может (и не должно) стыковываться с «линейным временем». Последнее становится «ускользающим временем». Например, если герой опаздывает на встречу, это приводит к потере возлюбленной (или к невозможности признаться ей в своих чувствах – в более мягком варианте развития сюжета).

¹ Здесь напрашивается параллель с «Княжной Мэри» М. Ю. Лермонтова, когда Печорин догоняет Веру и загоняет коня.

² Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб., 1996. С. 346.

³ Мотивоид (или тема) – морфологическая «устойчивая единица мотивов» в фольклорных жанрах. Это понятие встретилось нам только в книге «Современная баллада и жестокий романс» (С. 352). И мы его здесь используем.

В случаях с «опозданием» время напрямую связано с пространством и движением. И здесь нам не обойтись без известной формулы физики:

$$t = s : v$$

где время исчисляется делением расстояния на скорость. И чем больше расстояние, чем медленнее скорость, тем больше возможности для «опоздания» (которое, напомним, классически формулируется как «нарушение установленного срока, более поздний срок явки, выполнения, совершения чего-либо»).

И здесь мы непременно выходим к «дорожному дискурсу» в нашем жанре (путник, всадник, ямщицкая тройка и т. п.): герой стремится к своей возлюбленной (или куда-то), но опаздывает. Обозначим, что данный сюжет (опоздание всадника / седока / путника) был весьма востребован в прозе, но, быть может, по-иному разрешался, чем в балладе («Метель» Пушкина, «Княжна Мэри» Лермонтова и проч.).

Иногда в «опоздании» мы сталкиваемся с изменой героя / героини. В романе А. Х. Дуропа «Казак на родине» (1818): «Так спешил казак домой, / Понукал гнедого», герою изменяют. Подруга признается: «И, отчаясь зреть тебя, / Быть твоей женою, / Отдалась другому я / С клятвой роковою». Впрочем, героя это не особенно смущает: «"Так, так бог с тобой!" — сказал / Молодец удалый».

Чаще всего в романах герой опаздывает на свою свадьбу, а приезжает на чужую (всё это так или иначе отсылки к балладному сюжету о мертвом опаздывающем женихе). В романе «Тихо стонет сине море»¹ «бедный рыцарь все стремится / К Марусеньке молодой». Ее венчают против ее воли. «Вот и рыцарь подъезжает, / А Марусенька под венцом, / Да обвенчалась Марусенька / С нелюбимым молодцом». В романе «Над серебряной рекой»² молодец приезжает в церковь, а «деву молодую» «водят вокруг налою». «Свечи венчальные горят, / Венцы над головою. / Ты, изменщица моя, / Зацем изменила?» В романе «Солнце скрылось за горами» возлюбленный героини опаздывает на венчание³. И его потуги восстановить любовную гармонию, разумеется тщетны:

¹ Там же. С. 55–56.

² Там же. С. 174–175.

³ «Блещет шлем его пернатый, / Крест на панцире златой, / У бедра висит богатый / Меч на шарфе голубом» (Русский жестокий романс / Сост. В. Г. Смолицкий, Н. В. Михайлова. М., 1994. С. 134).

«Стой! Прерви обряд венчанья,
Мне венец принадлежит!»
«Поздно едешь, гость надменный,
Поздно!» – рыцарь говорит.

Венчание с другим не всегда мотивировано (она разлюбила? или ее насильно выдают замуж?). В знаменитом романсе «В лунном сиянии» (сл. и муз. Е. Д. Юрьева) персонаж, кажется, сам виноват в том, что опоздал к своей любви. Любопытно, что этот романс исполнялся и от лица женского персонажа (в этом случае два соперника заменялись на двух соперниц: «С молодою женой мой любимый (любовник) стоит»). В семейном архиве нашей коллеги И. А. Лобаковой сохранился еще один вариант этого романса. Исполнение романса ведется от лица главного персонажа, невесты. И она, в отличие от предыдущих вариантов, лицо не страдательное, а, скорее, активное и не вызывающее сочувствия у слушателей:

А по весне нам беда приключилась:
Богатому, знатному я полюбилась.
В храм ты божий вошел, Алилуйя гремит,
И с другим под венцом твое счастье стоит...
«Динь-динь-динь, динь-динь-динь» колокольчик рыдал.
Динь-динь-динь, динь-динь-динь. Рок нам счастья не дал.

Иногда избранница оказывалась изменщицей: «Слез я разом со коня, / Богу помолился, / Я на паперти взошел – народ там толпою, / Вижу милую мою водят вокруг налою. / Ты изменница моя, меня изменила...»¹.

Иногда венчание было обусловлено не изменой возлюбленной, а волею ее родителей (брак по расчету, неравный брак, с явной отсылкой к известной картине В. В. Пукирева (1862)): «Вопрос откуплен был за деньги, / Ее уж не спросили вновь, / Обряд венчанья продолжался, / Погибли счастье и любовь». Заканчивалось все печально, невеста умирала от тоски: «Где стол покрыт был для обеда, / Там белый гроб стоял» («Она как статуя стояла»²).

¹ Жестокие романсы Тверской области. Тверь, 2006. С. 22.

² Там же. С. 24–25.

К слову будет сказать о «песнях ямщика» (например, «Однозвучно гремит колокольчик» и проч.). Обычно как раз ямщик никуда не опаздывал. Он лишь тосковал в своих песнях по своей любви (возможно, неразделенной). Опаздывал седок, «путник запоздалый». (Впрочем, не так в романсе «Паре гнедых»: «Вечно куда-то ваш кучер спешит».)

Собственно, ямщицкую тему с мотивами опоздания и тоской о несчастной / неразделенной любви закрыл Н. А. Риттер знаменитым романсом на музыку В. С. Усольцева:

Ямщик, не гони лошадей!
Мне некуда больше спешить,
Мне некого больше любить,
Ямщик, не гони лошадей!

Заметим, что оптимистическая концовка романса намного реже исполняется: «А кони, почуяв ночлег, / Летят в сумрак ночи быстрее / И сердце торопит их бег: / Быстрее, к новой жизни! Быстрее!»

В. С. Высоцкий использовал тему загнанных лошадей¹. Для слушателей прозрачны и его отсылки к романсу Риттера и к «ямщицким песням». Мы имеем в виду в первую очередь песню «Кони привередливые»: «Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони! / Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!» И далее: «Мы успели – в гости к Богу / не бывает опозданий». (Ср. в «Пожарах»: «И кто скорее – в этой скачке опоздавших нет».)

А теперь мы перейдем к кровавой развязке.

Дело в том, как показывает даже беглый просмотр текстов, *«опоздание» – это обычно спасение для персонажей*. Исполнителю

¹ Здесь уместно привести и строки песни В. С. Высоцкого «Прерванный полет»:

«Но к ней в серебряном ландо
Он не добрался и не до...
Не добежал бегун-беглец, беглец
Не долетел, не доскакал,
А звёздный знак его Телец
Холодный Млечный Путь лакал.
Смешно, не правда ли, смешно, смешно,
Когда секунд недостает, —
Недостающее звено
И недолет, и недолет, и недолет, и недолет?!»

песни (романса) – он же лирический герой – остается только передавать свою грусть-тоску по утерянной любви. Но никаких убийств и самоубийств здесь не происходит. Он опоздал, да и только.

Всё намного хуже, когда герои *не опаздывают*. И здесь мы переходим к жанру «жестокоего романа». Считается, что «жестокоего романа» маркирован трагическим исходом – убийством / самоубийством героев, – принципиальным жанрообразующим сюжетным элементом». Здесь нам не принципиально именно такое определение жанра. Скажем так, оно нас более-менее устраивает. Может быть, уместно привести высказывание Пушкина: «Народ требует сильных ощущений <...>. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. <...> Изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно»¹.

И самый яркий пример *не-опоздания* – это романс «Черная шаль» как раз на стихи Пушкина (еще при жизни поэта он был положен на музыку несколько раз и даже один раз инсценирован (пантомима), т. е. текст был очень популярен). Лирический герой (не будем забывать, что как бы именно он и исполняет этот романс!) *вовремя* на своем «быстром коне» приезжает к месту, где «неверную деву лобзал армянин». Развязка всем известна: «Мой раб, как настала вечерняя мгла, / В дунайские волны их бросил тела». А далее – вполне традиционная романсная рефлексия персонажа: вот, его «хладную душу терзает печаль».

Не менее трагична и известна судьба персонажей знаменитой песни «Окрасился месяц багрянцем» (которую с каким-то макабрическим энтузиазмом всегда продолжают петь в русских застольях). Герой «давно ее *поджидал*», а зря. Если б он ее не дождался (а она опаздывала!), не было бы и трагедии. Финал всем хорошо известен:

И это сказавши, вонзила
В грудь ножик булатный ему.
Сама ж с обессиленным сердцем
Нырнула в морскую волну.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 178.

И вот еще примеры.

Казак скачет в село родное (*опаздывает* на много лет), встречает старушку, та говорит: «Тебе казачка изменила, / Другому счастье отдала». Тут казак «снял с плеча свою винтовку / И жизнь покончил навсегда». Оказывается, что «старушка подкуплена была», ибо она «ведьма злая» («Скакал казак через долину»¹).

Моряк плавал «шестнадцать лет как поневоле» (*опаздывает*) и встречается со своей суженой, узнает, что «ее родитель, злой мучитель, за другого отдает». Но девица оказывается ему верна! Однако... «не стерпел моряк сердечком, / Бросил девку через борт» («Моряк»²).

Мы начали с современного романа (от лица мужчины). И завершим строками современного романа (от лица женщины):

Прелести первых майских гроз!
Меня за собою ты не зови:
Ты опоздал к моей любви!
Ты опоздал к моей любви...
(М. Кортенко).

ОТ ВЕЧНОСТИ К БЕЗВРЕМЕНЬЮ

ЯПОНСКАЯ КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА В АСПЕКТЕ ВЕЧНОСТИ

Определимся с понятием «кумулятивная сказка». Как известно, как такового точного жанрового ее определения нет. Основной ее прием состоит, по В. Я. Проппу, «в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном убывающем порядке»³. Мы же будем понимать здесь под «кумулятивной сказкой» сказку с длинным или даже бесконечным сюжетом. Объектом нашего анализа послужила японская сказка как раз под таким названием:

¹ Старинная баллада... С. 50–51.

² Жестокие романсы Тверской области. С. 11–12, и далее варианты: С. 12–14.

³ Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 253.

«Длинная-длинная сказка». Речь в ней идет о неисчислимом количестве прыгающих лягушек.

«Длинная-длинная сказка» осложнена обрамляющим сюжетом. Один владетельный князь очень любил слушать сказки, причем длинные. И эта его особенность, или даже навязчивая идея, мешала ему управлять страной, а его подданным жить спокойно. «Сказки-то в наши времена пошли короткие, куцые... – говорил он. – Только начнешь слушать с утра пораньше, как уже к вечеру сказка кончается. Нет, не те пошли теперь сказки, не те...» И повелел князь повсюду объявить: «Кто придумает такую длинную сказку, что князь скажет: “Довольно!” – тот получит в награду все, что пожелает». Наконец, нашлась одна «седая сгорбленная старушонка», которой, видать, порядком надоел этот произвол, и она взялась за трудную задачу. Вот что она начала сказывать:

Давным-давно это было. Плывут по морю сто больших кораблей, к нашему острову путь держат. Нагружены корабли по самые края драгоценным товаром: не шелком, не кораллом, а лягушками. Плывут лягушки на корабле. На беду, только показался вдали наш берег, как все сто судов – трах! – разом налетели на камни. А волны кругом так и кипят, так и бушуют.

Стали тут лягушки совет держать.

«Давайте, сестры, – говорит одна лягушка, – доплывем до берега, пока не разбило наши корабли в мелкую щепу. Я старшая, я и пример покажу».

Поскакала она к борту корабля.

«Ква-ква-ква, ква-ква-ква, ква-ква-ква. Куда голова, туда и ноги».

И прыг в воду – шлеп!

Тут и вторая лягушка поскакала к борту корабля.

«Ква-ква-ква, ква-ква-ква, ква-ква-ква. Куда одна лягушка, туда и другая».

И прыг в воду — шлеп! <...>

Семь дней не умолкала старуха.

Тут князь, наконец, прервал сказительницу. Она же сожалела: «Я только-только за седьмой корабль принялась. Еще много лягушек осталось».

В отличие от докучной сказки, где повествование обращается по бесконечному кругу, в сказке о лягушках существует и вектор времени,

и вектор движения. Не одна и та же лягушка прыгает – они все разные, и прыгают последовательно. Кроме того, это еще и лягушки с разных кораблей, которые все же исчислимы: их сто. Гипотетически эта сказка имеет конец (когда-нибудь последняя лягушка с сотого корабля всё же прыгнет!), но человеческий разум до него добраться не может. Это сродни тому, как невозможно представить бесконечность вселенной. Как невозможно постигнуть разумом «вечность». (Вспомним Мандельштама: «Не говорите мне о вечности – / Я не могу ее вместить».) Поэтому князь прерывает сказительницу и, поторговавшись, отдает ей обещанную награду. Но «долго еще у князя в ушах звучало: “Ква-ква-ква, ква-ква-ква... И прыг в воду — шлеп!” С тех пор разлюбил князь длинные сказки».

Пересчет прыгающих лягушек напоминает средство от бессонницы, когда нужно что-то считать: слонов, или овец, прыгающих через изгородь. В результате человек засыпает и попадает в другое время и пространство, даже измерение: сон. Который, как известно, сродни смерти, «вечному сну». Князь в сказке, прервав старушку, возвращается к действительности не потому, что он боится бесконечности, вечности, смерти, а потому, что ему становится скучно. Японская «Длинная-длинная сказка», безусловна, юмористична. Но в ней можно почувствовать дзэн. Старушка, как наставник дзэн, дает своему ученику «коан», но он его не воспринимает и потому не достигает просветления и не может приобщиться к вечности. В сборнике японских буддийских легенд «Нихон рёики» много раз встречаются рассказы о святых, тысячу раз прочитавших «Сутру лотоса» и попадающих в «Край Вечной Радости»¹. Опять же вспоминается Мандельштам:

Немногие для вечности живут,
Но если ты мгновенным озабочен –
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Долгое проговаривание ведет к просветлению, к обретению вечности, а на эмпирическом уровне – к смерти. Это можно проиллюстрировать другой японской юмористической сказкой под

¹ См., например, легенду «Об обожателе “Сутры лотоса” из земли Харима» // Японские легенды о чудесах (IX–XI вв.). М., 1984. С. 146.

названием «Длинное имя», где кумуляция является сюжетообразующей основой.

Итак, одна женщина стала придумывать имя своему новорожденному сыну. А «кто-то сказал ей, что люди с длинным именем долго живут». Она думала много дней и ночей, «наконец сочинила такое длинное имя, какого и на свете никогда не бывало». В результате этих нечеловеческих усилий, произнеся только первый слог имени – «Чон», женщина умерла. Мальчика назвали поэтому «Только-Чон». Зато мачеха Только-Чона была посильнее и через три дня дала своему сыну *хорошее* имя. Вот оно:

ОНЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНЮДО ХИРАНЮДО
СЭЙТАКАНОНЮДО ХАРИМАНОбЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТОКО
ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАКАМЭТА... ИЧООГИРИКА ЧОЧОРАГИРИКА
ЧООНИ ЧООНИ ЧОБИКУНИ ЧОТАРОБИЦУНИ НАГАНОБИЦУНИ
АНОЯМА КОНОЯМА АМООСУ КОМООСУ МООСУ, МООСУ
МООСИГО ЯСИКИАНДОНИ ТЭММОКУ ТЭММОКУ МОКУНО,
МОКУНО МОКУДЗОБО ТЯВАНЧООСУНО ХИХИДЗО-ЭИСКЕ.

Разумеется, вся работа по дому доставалась Только-Чону, потому как «чтобы позвать младшего, нужно было иметь много свободного времени». «И мать его думала: “Как хорошо, что я дала своему сыну такое длинное имя!”» Однажды Только-Чон упал в колодец, но мальчишки позвали взрослых, и те его быстро вытащили. Вскоре и младший упал туда же...

Товарищи бросились к дому его родителей и стали кричать:

– Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНЮДО
ХИРАНЮДО СЭЙТАКАНОНЮДО ХАРИМАНОбЭНКЭЙ (НЕТ, НЕ
БЭНКЭЙ!) ХАРИМАНОбЭТТО ХЭЙТОКО ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО
КОКЭТАОТИТА... ХОНЭТАТОКЭТА...

Тут они сбились и начали сначала:

– Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНЮДО
ХИРАНЮДО СЭЙТАКАНОНЮДО ХАРИМАНОбЭТТО ХЭЙТОКО
ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАКАМЭТА...

Тут они опять сбились и опять начали сначала:

– Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНЮДО
ХИРАНОДО СЭЙТАКАНОНЮДО ХАРИМАНОБЭТТО ХЭЙТОКО
ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАКАМЭТА... АНОЯМА КОНОЯМА
АМООСУ КОМООСУ МООСУ, МООСУ...

Но тут один мальчик закричал:

– Неверно, неверно, мы пропустили всю середину! И они опять
начали сначала:

– Скорее! Скорее! Ваш ОНЮДО КОНЮДО МАППИРАНОНЮДО
ХИРАНОДО СЭЙТАКАНОНЮДО ХАРИМАНОБЭТТО ХЭЙТОКО
ХЭЙТОКО ХЭЙХАНОКО ХЭМЭТАКАМЭТА...

Тут они замолчали, отдохнули немного и заговорили снова:
ИЧООГИРИКА ЧОЧОРАГИРИКА ЧООНИ ЧООНИ ЧОБИКУНИ
ЧОТАРОБИЦУНИ НАГАНОБИЦУНИ АНОЯМА КОНОЯМА АМООСУ
КОМООСУ МООСУ, МООСУ МООСИГО ЯСИКИАНДОНИ
ТЭММОКУ ТЭММОКУ МОКУНО, МОКУНО МОКУДЗОБО
ТЯВАНЧООСУНО ХИХИДЗО-ЭИСКЕ упал в колодец!

Услышали это родители, схватили веревку и побежали к колодцу.

Но было уже поздно: мальчик с длинным именем утонул.

Юмор здесь в том, что персонажи сказки, обыватели, в отличие от
праведников, «вечность» понимают как долгую жизнь и, тем самым,
опошляют самое понятие. Вот уж, действительно, по Мандельштаму,
«Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит».

Бесконечность, бесконечное время (векторное) превращается в
застывшую бесконечность (вечность), в которой существуют, как в
рисунке «Старый пруд» сразу три времени, прошлое настоящее и
будущее. Другими словами, вечность – это преодоление времени.
Собственно, если прибегнуть к даосскому миропониманию, это и есть
Дао, которое «всё и ничто», у которого нет ни начала, ни конца. Не
будем забывать, что одна из трактовок (или названий) «дао» – это Путь.

Наши размышления о «вечности» на примере двух кумулятивных
японских сказок – это попытка посмотреть на объект изучения под
нетрадиционным углом. Мы понимаем, что наши рассуждения не могут
претендовать на проникновение в мироощущение японцев, для

которых, кажется, значимым является «вечное сейчас», когда в каждый настоящий момент бытия изменяется настоящее и будущее. Вспомним у Мандельштама:

У вечности ворует всякий,
А вечность – как морской песок.
Он осыпается с телеги, –
Не хватит на мешки рогож.
И, недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь.

«НЕЗАПНЫЙ МРАК ИЛИ ЧТО-НИБУДЬ ТАКОЕ...»: РОКОВОЙ МИГ В СЮЖЕТИКЕ ПУШКИНА

Под «роковым мигом» мы будем понимать внезапное, неожиданное персонажами и / или читателями «злое» событие, носящее кратковременный характер, значимое для развития сюжета или являющееся сюжетообразующим.

«Словарь языка Пушкина» дает три определения употребляемого Пушкиным слова «роковой»: 1) «определенный роком, судьбой, такой, которого нельзя избежать, неотвратимый, неодолимый»; 2) «решающий, определяющий чью-нибудь судьбу, участь, исход чего-нибудь»; 3) «несущий, таящий в себе гибель, беды, несчастья, гибельный, бедственный»¹. А «миг»² в «Словаре» определяется как «кратчайший промежуток времени, мгновение».

«Роковых мигов», «минуты злой» в творчестве Пушкина немного, и они встречаются в завязке и развязке сюжета. Разумеется, подобный прием характерен не только для Пушкина. Но именно он с

¹ Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. 3. С. 1087.

² Здесь и далее произведения А. С. Пушкина цитируются по: *Пушкин. Полн. собр. соч.*: В 16 т. М.; Л., 1937–1959, с указанием тома и страницы в тексте.

«Что чувство смерти? миг. И много ли терпеть?» (V, 121) – вопрошает Изабела Клавдио в «Анджело». И Клавдио, обсуждая с сестрой все-таки возможность своего спасения через ее грехопадение, говорит про Анджело: «Для одного мгновенья / Ужель себя сгубить решился б он навек?» (V, 122). Здесь миг любви и миг смерти весьма близки и едва ли не тождественны в своей предначертанности.

определенной регулярностью использует «роковой миг» в различных жанрах, что позволяет типологизировать исследуемые случаи. Тем более что, как ни странно, этого еще никто не делал.

Наиболее ярко и лаконично «роковой миг» представлен словами пушкинского Моцарта, когда тот пересказывает сюжет своей музыкальной пьески:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой –
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак или что-нибудь такое...
Ну, слушай же (VIII, 126–127).

Полная безмятежность внезапно прерывается неким трагическим событием, следом за которым либо начинается развитие действия, либо наступает трагический финал. Слова Моцарта нельзя понять однозначно: пересказал ли он весь сюжет своей пьески, либо только его начало? «Незапный мрак» – завязка это или развязка?

Единственный случай использования «рокового мига» как *завязки сюжета*, обнаруженный нами, это похищение Людмилы Черномором в «Руслане и Людмиле». Происходит он после экспозиции (это пир, во время которого Руслан «щипля ус от нетерпенья / считает каждые мгновенья» (IV, 7)), в спальне, во время кульминационного момента первой брачной ночи:

Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит <...>.
<...>
Людмилы нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой (IV, 9).

Молодой Пушкин в своей первой поэме игриво помещает миг похищения именно в спальню новобрачных, тем самым наделив Руслана двусмысленным статусом (он уже не жених, и еще не муж), а

Людмилу оставив целомудренной (что мотивирует решение князя отдать ее одному из четырех претендентов). Подобная завязка оправдывает и эротический флёр, окутывающий всю поэму.

Отметим, что в инсценировках поэмы похищение Людмилы происходит не в спальне, а на пиру, в присутствии свидетелей – по вполне понятной причине. В балете А. П. Глушковского (1821) после раскатов грома, «облако, окруженное туманом, спускается вниз, все останавливаются в изумлении, является безобразный Карла и превращается в розовый куст»¹, а в опере М. И. Глинки, после трех ударов грома, происходит «мрак и похищение Людмилы Черномором». Пушкинский эротизм, таким образом, на сцене безвозвратно утрачивается.

В развязке сюжета «роковой миг» в большинстве случаев предсказывает неминуемый и скорый трагический финал. Наиболее однозначно это представлено в «Черной шали»: «легковерный и молодой» герой внезапно является перед коварной изменщицей:

В покой отдаленный вхожу я один...
Неверную деву лобзал армянин.
Не взвидел я света; булат загремел...
Прервать поцелуя злодей не успел (II, 151).

Появление героя неожиданно для любовников, и потому мы можем говорить здесь о «роковом миге», в отличие от той же ситуации в «Цыганах», когда появление ревнивого Алеко предчувствовано и, в общем-то, ожидаемо любовниками, и подготовлено для читателя (Земфира говорит Цыгану: «Ты меня погубишь», «Если без меня / Проснется муж» (IV, 199)). «Роковой миг» отсутствует и в инсценировке, пантомиме Глушковского «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831). Ревнивый герой, хозяин гарема, преследует «истинную любовь» – там с самого начала всё предсказуемо, как потом и в балете Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1934). Собственно, в пушкинском «Бахчисарайском фонтане» «рокового мига» тоже нет.

¹ Цит. по: *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. С. 213.

Сюжет «Песни о вешем Олеге» построен на исполнении предсказания и невозможности избежать воли богов. «Роковой миг» ожидаем, но не там и не так, как свершается:

Из мертвой главы гробовая змия
Шипя между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужаленный князь (II, 246).

За что отмщен Олег? Вряд ли за бахвальство. Таков был рок.

В «Женихе» воплощением «рокового мига» для разбойника становится Наташа – неожиданно и для него, и для окружающих. «Роковой миг» подготовлен пересказом сна Наташи:

«А это с чьей руки кольцо?» –
Вдруг молвила невеста,
И все привстали с места.
<...>
Злодей окован, обличен
И скорой смертью казнен (II, 414).

Если в «Черной шали» «роковой миг» можно назвать инструментом мести, то в «Женихе» он – наказание злодея, равно как и в «Каменном госте».

Для читателя «Каменного гостя» оживление статуи командора не является неожиданностью: читатель подготовлен не только знакомством с мировым сюжетом о Дон-Жуане, но и самим названием пьесы. И для персонажей «маленькой трагедии» ожившая статуя функционирует едва ли не как *Deus ex machina* в античной трагедии, внезапно обрывая сюжет. Явление статуи, разумеется, «нарочитое», как и положено «богу из машины», но Командор уж слишком знаком всем (и персонажам, и читателям) в развитии действия. Во всяком случае, статуя в «Каменном госте» однозначно становится воплощением «рокового мига». Дон Гуан обретает то, чего он добивался: взаимности. Доны Анны, он счастлив («За сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» (VII, 169)), но, сорвав прощальный поцелуй, «уходит и бежит опять». Несмотря на уверения героя Командору в том, что «я

звал тебя и рад, что вижу» (VII, 171), визит этот неожиданен для Дона Гуана.

Можно сказать, что в функции ожившей статуи, «мига рокового», тщательно, впрочем, подготовленного, выступает и Сильвио в «Выстреле» («в эту минуту он был, право, ужасен»). Он появляется перед графом и графиней как раз в период безмятежного счастья – предсказуемо, но неожиданно для графа. Несмотря на то, что конфликт разрешился счастливо (впрочем, месть была свершена), внешние формальные трагические обстоятельства последствия «рокового мига» Пушкин соблюдает: «Жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели» (ср. с ремарками в «Каменном госте»: «Дона Анна падает», «Проваливаются» (VII, 171)).

В развязке «Евгения Онегина» представлен «роковой миг», впрочем, формализовано – появлением мужа. Понятно, что для читателя суть развязки – в разрыве Онегина и Татьяны, в отмщении судьбой и обстоятельствами заглавному персонажу: «Он ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен». Поэтому появление мужа здесь и неважно:

Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался,
И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим... (VI, 189).

В рамках светского сюжета появление мужа, конечно, значимо. Герой врывается в будуар героини, где она «сидит неубрана, бледна», тут во время их пылких объяснений появляется муж... Именно так интерпретировал финал «Онегина» П. И. Чайковский в первых представлениях своей оперы: «Входит князь Гремин. Татьяна, увидев его, испускает крик и падает в обморок к нему в объятия. Князь делает Онегину повелительный знак удалиться»¹. Чайковский после первых представлений переделал финал: князь больше не появлялся, а Татьяна просто покидала Онегина.

Травестированный «роковой миг» представлен в развязке «Домика в Коломне», поэме с открытым финалом. Здесь воплощением злой

¹ Там же. С. 472.

минуты для героя становится старушка, томимая плохими предчувствиями, неожиданно для самой себя сбежавшая от обедни. Разоблачение «Маврушки» ничем не грозит персонажам: просто завершается сюжет. Кстати, в инсценировках «Домика в Коломне» это разоблачение заканчивается свадьбой двух влюбленных.

Последние произведения, о которых мы говорили (финал «Евгения Онегина», «маленькие трагедии», «Домик в Коломне») написаны в знаменитую «болдинскую осень» 1830 г. Создается такое впечатление, что Пушкин намеренно формализует ожидаемую гипотетическим читателем развязку, которую реальный читатель от него совсем и не ждет.

Зачем нам появление мужа в финале «Онегина»? К чему нам это античное «проваливание» в финале «Каменного гостя»? А финал «Выстрела»? – где финал-то не в мести Сильвио, а в том, что он был «убит где-то под Скулянами»... А это нарочитое разоблачение «Маврушки» в «Домике в Коломне»? А этот «роковой миг» в жадринской церкви в «Метели» («”Сюда! сюда!” закричало несколько голосов. <...> Она вскрикнула: “Ай, не он! не он!” и упала без памяти. <...> Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и закричал: “Пошел!”» (VIII, 86)) с псевдо-счастливым финалом: Марья Гавриловна с Бурминым были, конечно, обвенчаны...

Везде, везде у Пушкина в болдинских произведениях после «мига рокового» – псевдо-финал, или «открытый финал», всё нарочито, всё придумано, всё сделано для псевдо-читателя. Всё, всё – фикция. И «роковой миг» всегда связан с любовной тематикой. Классическая развязка для Пушкина не работает («ничего не выжмешь из рассказа моего»). И «роковой миг» остается «злым мгновением» – действительно «роковым мигом». Кроме «рокового мига» у Пушкина существует еще и «чудное мгновенье». Но это уже совсем другая история – и история более сложная.

ИДЕАЛЬНОЕ БЕЗВРЕМЬЕ:
«СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ БУРЖУАЗИИ» ЛУИСА БУНЮЭЛЯ
И «СЕМЬ ЖЕНЩИН» ФРАНСУА ОЗОНА

Рассматривать художественный текст, а тем более визуализированный художественный текст с позиции категории времени, возможно, имеет смысл, только обращаясь к нелинейному, субъективному времени.

Если говорить о «безвремье» как о свойстве линейного времени, мы натолкнемся на отрицание времени, – то есть, на хаос, на небытие. И тогда нам не о чем будет говорить. Но если мы попытаемся рассмотреть обращение автора определенного текста к «безвремию» как к художественному приему, то наша попытка, быть может, не будет обречена на неуспех. Условимся, что под «субъективным временем» мы будем подразумевать *осознание* этого условного времени персонажами художественного текста, его автором и его реципиентами. Иными словами, субъективное время – это условное время, и условия (границы) этого времени обозначены автором, осознаются его персонажами и принимаются зрителями (читателями).

В таком случае «безвремье» будет пониматься как конструкт и специфическое намеренно сконструированное автором свойство времени. «Безвремье» в художественном тексте мы будем рассматривать здесь как вполне космогенное состояние.

Подчеркнем, что *хаотичное безвремье* как художественный прием существует в мире искусства, но оно не станет предметом нашего рассмотрения здесь и сейчас.

«Безвремье» в конструкте субъективного времени может быть рассмотрено только во взаимодействии с пространством и действием. И, скорее всего, пространство будет предложено автором определенного текста как псевдо-пространство, а действие – как псевдо-действие. И здесь будет уместно предположить, что конструкт времени, если мы говорим о безвремие, обычно должен быть травестирован, как будут травестированы конструкты действия и пространства. Ибо где нет времени, не может быть ни действия, ни пространства. Иначе автор текста не добьется желаемого эффекта: зритель не должен получить ожидаемого, но должен получить непредвиденное, – и это относится в том числе и к зрителю кинематографа «арт-хауза».

Для доказательства вышесказанного мы выбрали два кинематографических текста. Один из них – «Скромное обаяние буржуазии» («Le Charme discret de la bourgeoisie», 1972) Луиса Бунюэля.

Если в первом, намеренно «сюрреалистическом» фильме этого автора, «Андалузском псе» («Un chien andalou», 1929), времени и безвременья вообще не существовало, то позже, например, в «Дневной красавице» («Belle De Jour», 1967), время было регламентировано и даже постулировано (днем героиня – шлюха, ночью – буржуазная жена). Однако если присмотреться, это не так: в этом фильме Бунюэля мы можем впервые увидеть безвременье. При четкой регламентации «времени героини» (она «дневная красавица») – весь фильм – о безвременье ее психосоматического состояния: думая о муже, она представляет себе бордель, думая о борделе, она представляет себе мужа. Заканчивается это всё садо-мазохистически плохо – опять же, в сознании героини.

В «Ангеле-истребителе» («El ángel exterminador», 1962) существует декларируемое время (герои постоянно говорят о том, сколько времени провели они в замкнутом пространстве, которое не могут почему-то покинуть). Можно, конечно, сказать, что они пропали в безвременье – но это будет, конечно, явной метафорой, спровоцированной режиссером.

В фильме «Скромное обаяние буржуазии» времени нет вообще. То же самое можно сказать о действии и о пространстве. Режиссер предлагает зрителю травестированный «экшн» с многочисленными перестрелками, который сразу же им профанируется: вот героини сидят в кафе, в котором не оказывается ни чая, ни кофе. Вместо этого какой-то лейтенант вдруг им рассказывает историю о том, как он убил своего отчима. Но зритель не понимает: зачем это все? (Потом, наверное, происходит прозрение: да ни за чем...) Вот все персонажи оказываются в тюремной камере, из которой их освобождает «кровавый сержант», страшную историю о котором только что показали уже обезумевшему от псевдо-«экшн» зрителю. Потом всех персонажей расстреливают перед обеденным столом... И так далее, и так далее. Зритель в какой-то момент понимает, что его намеренно сталкивают с абсурдом. Зритель в какой-то момент понимает, что понятия времени, действия и пространства перестают существовать, поскольку режиссер их попросту игнорирует, режиссер с ними играет, неубедительно в

очередной раз пытаюсь доказать, что он принадлежит к направлению сюрреализма, как и С. Дали.

Персонажи этого фильма убивают друг друга с легкостью. Всё это оказывается сном. Или сном во сне. Посмотрим на многочисленные убийства (в том числе и массовые) в этом фильме. Они ничего не решают; в связи с этими убийствами ничего не происходит. Существует только профанная реализация желаний персонажей. Да, действие есть – но его и нет. Время есть – но его и нет. Пространство есть – но его и нет.

Весь сюжет фильма – это безвременье. Провокационное, безусловно. Провокационное и для зрителей, и для персонажей. Персонажи убивают, персонажей убивают – это не важно. Они обретают время и пространство только тогда, когда спешат по придуманной Бунюэлем дороге – куда, откуда – не важно. Это и лейтмотив фильма, нарочито навязываемый зрителю, и своеобразный катарсис в последних кадрах фильма с наплывающими титрами. Дорога и идущие по ней герои – какой-то символ, даже какая-то авторская метафора. Но она не дешифруется. И режиссер намеренно не расшифровывает ее.

Можно даже подумать, глядя на эту дорогу, что в безвременье существует пространство. И в этом – оптимизм Бунюэля, который передает его своим персонажам. Но все-таки: существует ли в безвременье пространство?

Рассмотрим это на другом кинематографическом примере.

Фильм Франсуа Озона «Восемь женщин» («8 femmes», 2001) поставлен на основе пьесы Робера Тома «Восемь любящих женщин» (1962). Эта пьеса, имевшая когда-то успех на сцене, по мнению многих критиков, невыразимо скучна (что не мешает ей идти и на сценах российских театров). Озон упростил, как он сам говорил, детективную интригу пьесы. А детективная интрига в пьесе и так была сомнительна.

Реальное *действие* в этой пьесе и в этом фильме – только самоубийство главы семейства в финале. До этого на протяжении всего фильма, всей пьесы, героини практически только говорят, что они делали, или что они будут делать. Они находятся в замкнутом, отрезанном от остального мира *пространстве*. После слов горничной Луизы («Мадам! Мадам! Ворота закрыты. Нельзя выйти из парка! Мы заперты!»), по законам английского детектива должны бы совершиться еще несколько убийств («Одна из нас убийца!») – говорят героини –

скорее, для ожидающих детективного развития сюжета зрителей). Но поскольку реального убийства нет, в фильме (как и в пьесе) нет и действия. В замкнутом снежной бурей пространстве персонажи оказываются в безвременье. Восемь женщин выясняют отношения между собой – отношения, которых на самом деле нет в их безвременном пространстве. Какие-то *действия* происходят за кадром, но о них только проговаривается.

Так, младшая дочь проговаривает о целой серии своих действий: «Я позвонила Пьеретте, обрезала телефонные провода, усыпила собак, вывела из строя машину, украла револьвер и двести тысяч франков у мамы. Я подпилила ключ от комнаты отца, чтобы его оставили в покое. Я все уладила, все предусмотрела, даже покушение против меня. И вы все поверили!»

Ей вторит (опять же, только на словах) служанка Шанель: «Колонка в ванной взорвалась! Я зажгла фитиль запальника, произошел взрыв, вода течет. Дайте мне тряпок...». Эти действия (которые не происходят в кадре) подтверждаются опять же на словах и хозяйкой дома: «Настоящий кошмар! Телефон отрезан, машина испорчена, ворота закрыты, собаки отравлены... Мы во власти безумца. Что же нам делать?»

Детективная интрига постулируется – и не более того. Зритель изначально запрограммирован на восприятие линейного времени в фильме и именно так его и воспринимает ДО того момента, когда режиссер достаточно резко дает понять, что время в его фильме – субъективное. У Бунюэля такой момент – первое убийство на 20-ой минуте, которое происходит и НЕ происходит. У Озона – это первая песенка одной из героинь, песенка, сюжет которой совершенно никак не связан с сюжетом фильма. Это ошеломляет зрителя, ибо он желает реальности (реального времени, реального действия, реального пространства), но получает «реальность» путем погружения в идеальное безвременье. У Бунюэля это – дорога в никуда, по которой спешат герои. У Озона – это «выходные партии», песенки героинь.

ОТ ЮНОСТИ К СТАРОСТИ

АСЕКСУАЛЬНОСТЬ ВОИНСТВЕННОЙ ЮНОСТИ, ИЛИ СТРЕМЛЕНИЕ К ПОДВИГУ В РОМАНЕ ДИНО БУЦЧАТИ «ТАТАРСКАЯ ПУСТЫНЯ» («IL DESERTO DEI TARTARI»)

...война позволяет человеку
проявить самого себя,
почувствовать себя молодым...

Ничто в такой мере не дает
почувствовать себя молодым, как война.

В этом смысле любовь с ней не идет
ни в какое сравнение.

*(Дино Буццати)*¹



¹ Цит. по: *Хлодовский Р. И.* Гиперболы и параболы печального Дино Буццати // Буццати Д. Избранное: Сб. М., 1989. С. 12. Далее роман «Татарская пустыня» (пер. с ит. Ф. М. Двин) цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

Фабула притчевого романа Дино Буццати (Dino Buzzati; 1906–1972) «Татарская пустыня»¹ (1940) крайне бедна событиями. Главный герой, молодой офицер Джованни Дрого, по окончании военной академии отправляется по распределению служить на далекий форпост, в крепость Бастиани.

Крепость предстала перед ним как один из тех неведомых миров, о причастности к которым он никогда и не помышлял... <...> Все в этой Крепости было проникнуто духом самоотречения, но во имя чего, ради какого такого блага? (С. 36).

Никому ненужная крепость находится на границе с неким враждебным северным государством неких татарских кочевников², но столетиями не подвергалась нападению, и врагов никто никогда не видел. Это «не просто пограничная крепость: она стоит на границе, за которой начинается Неведомое»³, – пишет исследователь романа.

Весь гарнизон – и солдаты, и офицеры – находится в ожидании нападения и славной битвы с врагом. И это ожидание бесконечно.

Должно же когда-нибудь случиться что-то необычное, что-то поистине важное, такое, после чего можно будет сказать: что ж, теперь, даже если всё и кончено, не о чем сожалеть (С. 54).

Однако «необычное» не случается: только однажды у крепости появляется лошадь без всадника, а потом лет через двадцать где-то на горизонте в пустыне замечают мерцающие огоньки...

Читателю кажется, что это всё иллюзии, но, в то же время, он начинает вместе с гарнизоном крепости ждать – ждать событий, которые не происходят. Как справедливо отметил исследователь романа, «потерю лучшего времени жизни способны компенсировать лишь по-настоящему значительные, роковые события. Только они

¹ В 1976 г. на основе книги был снят фильм «Il deserto dei Tartari» итальянским режиссером Валерио Дзурилини (Valerio Zurlini; 1926–1982). В фильме снимался «звездный» состав: Жак Перрен, Витторио Гассман, Джулиано Джемма, Хельмут Грим, Филипп Нуаре, Франсиско Рабаль, Фернандо Рей, Лоран Терзиефф, Жан-Луи Трентиньян, Макс фон Сюдов. Глава проиллюстрирована кадрами из фильма.

² «...»есть еще татары – остатки древнего войска, – и они где-то там бродят», – неопределенно говорят военные» (С. 53).

³ Хлодовский Р. И. Гиперболы и параболы печального Дино Буццати. С. 18.

могут придать смысл жизни, сделав ее настоящей жизнью»¹. Однако эта компенсация всё не происходит и не происходит.



Повествование в романе 36-летний писатель строит с учетом хода времени жизни главного героя. Как и в жизни, юношеские годы идут медленно, а потом время всё ускоряется и ускоряется. Сначала ход времени замедлен: с I по IX главу (а всего в романе 30 глав) описываются события первых трех месяцев пребывания 20-летнего Дрого в крепости. Главный герой еще уверен, что в крепости он «временно» и предпринимает попытки перевестись в городской гарнизон. Он с ужасом спрашивает сам себя: «А если ему суждено прожить здесь долгие годы и вот в этой комнате, на этой холодной постели провести всю свою молодость?» (С. 43).

Однако юный герой еще беспечен и не ценит жизни, не осознает ее быстротечности.

¹ Там же. С. 16.

До сих пор он пребывал в той поре безмятежной юности, когда дорога, по которой шагаешь с детства, кажется бесконечной: годы текут медленно и легко, как-то незаметно. <...> Да, наступает момент, когда у нас за спиной молниеносно захлопываются тяжелые ворота, и их тотчас запирают – вернуться уже не успеешь (С. 49–50).

Вскоре ход времени в романе потихоньку начинает набирать скорость: в XI главе проходит два года жизни Дрого в гарнизоне, а в XVI – уже четыре.

Жизнь казалась ему неисчерпаемой; какое упорное заблуждение, ведь молодость уже начала отцветать. Только Дрого не знал, что такое время. Даже если бы впереди у него была молодость, измеряемая, как у богов, не одной сотней лет, время и тогда бы не показалось неторопливым (С. 63–64).

Однако юность героя еще не закончилась, он полон мечтаний. Он рисует в своем воображении «яростные атаки» «многотысячных татарских орд», свое ранение, короля, который склоняется над ним и благодарит за отвагу, и проч. и проч. (С. 68).

Затем ход времени стремительно ускоряется: в XXV главе Дрого «разменивает пятый десяток», в XXVI главе говорится, что он прослужил почти тридцать лет, а уже в XXVII – тридцать четыре года.

Казалось очевидным, что прежние надежды, пустые мечты о воинской славе, ожидание противника, который должен был нагрянуть с севера – все, все было лишь иллюзией, попыткой придать какой-то смысл своей жизни (С. 110).

Поскольку в романе практически не происходит никаких событий, автор акцентирует внимание на описание эмоций персонажей, на то, что стимулирует их вековое ожидание подвига. И внешним фактором этого ожидания становится военная форма.



В гарнизоне служит полковой портной сержант Просдочимо с тремя подмастерьями. Он служит здесь, как и все, «временно» (уже пятнадцать лет), и не сегодня-завтра собирается уйти. Казалось бы, зачем военным в глухом гарнизоне, вдали от городской жизни, красивая форма? Эта форма никого не призвана обольстить (ибо обольщать некого). Она — лишь вещественное подчеркнутое подтверждение строгой уставной жизни. Можно сказать, форма — один из стимулов ожидаемого иллюзорного великого подвига. Погибшего в результате инцидента солдата Лаццари хоронят в форме: «А вот красивая парадная форма и винтовка не достанутся никому: винтовку и форму похоронят вместе с хозяином — таков закон Крепости» (С. 79).



Поначалу для юного Дрого щегольская военная форма – лишь подтверждение своего недавно обретенного статуса военного. Для него важна «новехонькая, невероятно элегантная шинель», которая «являла собой живую связь с его прежним миром». Автор описывает какой «прекрасная была ткань», какими «благородными складками она ниспадала». И Дрого сожалеет, что «не перед кем в ней покрасоваться», но любит «изяществом собственной тени» (С. 51).



Потом униформа становится неотъемлемой частью гарнизонной жизни Дрого:

Он стоял неподвижно и вглядывался в гряды скалистых гор, возвышавшихся впереди, в таинственную северную даль, а накидка шинели хлопала и морщилась на ветру, как реющий стяг. Этой ночью Дрого чувствовал себя красивым и молодцеватым и стоял, выпятив грудь, у парапета смотровой площадки в своей прекрасной шинели с развеваемой ветром накидкой (С. 63).

Но и в конце романа автор еще раз обращает внимание на обмундирование героя: на теле больного Дрого «форма болтается как на вешалке» (С. 133) – и уже не привлекает взоры окружающих и внимание читателя.

Издавна сложился стереотип восприятия человека в военной форме. Но только со времен наполеоновских войн униформа в

значительной степени эстетизировалась. Униформа воплощает идею контроля не только над социальным, но и над внутренним «я» человека, передает идею власти, статуса и силы. Униформа – навязываемый социуму атрибут мужественности и героизма. Историки моды неоднократно говорили о том, что причина любви к внешнему виду униформы и к демонстрации атрибутов мужественности лежит в опрометчивом сведении героизма к таким качествам, как мускулиность, любовные успехи и способность вызывать возбуждение: так мужчина в униформе постепенно становится объектом желания. Идея власти, статуса и силы передается благодаря... четким линиям и красивому силуэту.



Уже Чацкий у А. С. Грибоедова выражает общее устоявшееся мнение о военной форме: «И в женах, дочерях – к мундиру та же страсть! / Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?!»¹ («Горе от ума», действ. 1, явл. 4). Напомним и слова Скалозуба: «Искусно как коснулись вы / Предубеждения Москвы / К любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам; / Их золоту, шитью дивятся будто солнцам! <...> Все так прилажено, и тальи все так узки» («Горе от ума», действ. 1, явл. 6).

¹ Ср. у Пушкина в «Метели»: «Появление в сих местах офицера было <...> настоящим торжеством, и любовнику во фраке плохо было в его соседстве».

Фетишизация военной формы зафиксирована в литературе (самые яркие примеры: у Л. Толстого, Мериме, Стендаля), ярко отражена в кинематографе (персонажи Ж. Филипа, Ж. Марэ, Штирлиц Вяч. Тихонова и многие другие).

Если прибегнуть в театральной терминологии, военный исполняет амплу «любовника» (иногда даже ветреного «любовника») или «героя», а часто совмещает в себе эти амплуа.

Нет нужды говорить о сексуальной привлекательности образа военного. Этот образ наиболее точно и емко представлен всего в трех стихах О. Э. Мандельштама:

Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
(«Царское село», 1927)



Военные у Дино Буццати, безусловно, обладают сексуальной привлекательностью (sex appeal), как и в экранизации Валерио Дзурлини, но сами они асексуальны уже в силу той функции, которая им отведена в романе-притче. И в этом смысле они не оправдывают стереотипных ожиданий читателя.

В крепости нет женщин. Офицеры и солдаты, десятилетиями ожидающие подвига, живут в замкнутом и строго регламентированном мужском сообществе. Они чужды городским светским развлечениям (они отказались от них в ожидании эфемерного подвига). Их красивая форма, их изысканные манеры не предназначены для постороннего наблюдателя. Единственный раз вскользь, небрежно, как бы отдавая дань романной традиции, автор обмолвливается о сексуальной жизни военных: Дрого «привык вместе с Морелем время от времени ездить в ближайшее селение: добрых два часа верхом по узкому ущелью, которое он знал теперь как свои пять пальцев; привык к трактиру, где можно было наконец увидеть новые лица, где подавали роскошный ужин и звенел веселый смех *девушек, всегда готовых одарить гостя любовью*» (С. 62. Курсив наш). И это все.

Молодой герой, прослужив около года в крепости, полон юношеских надежд: «Даже женщины, эти милые и непонятные существа, ждут его – он был в этом уверен – как счастливая данность, уготованная ему нормальным ходом жизни» (С. 63). Впрочем, через несколько страниц автор иронично вопрошает: «Подобаet ли офицеру крепости Бастиани предаваться столь глупым мечтаниям?!» (С. 98).



Один раз в романе возникает образ возлюбленной Дрого – впрочем, и это только формальная дань автора романной традиции¹. Герой приезжает в отпуск в родной город и встречается с ней, но мыслями он уже в другой жизни, в своей крепости.

Дрого понимал, что еще любит Марию, любит ее мир, но все, что наполняло его ту, прежнюю жизнь, теперь отдалилось. Этот мир принадлежал уже другим, его место там занято. Он теперь наблюдал за ним извне, хотя и не без сожаления, но вернуться туда ему было трудно... <...> Это уже не его жизнь, он пошел по другому пути, возвращаться назад глупо и бессмысленно (С. 105–106).

Когда мы говорим о притче, психоаналитическая терминология представляется неуместной. О либидо вообще не может быть речи, когда герои – некие неземные создания в красивой военной форме, бесконечно ожидающие сражения с несуществующим противником.

Вообще любовь находится вне системы ценностей персонажей, находится за пределами поэтики романа «Татарская пустыня», – романа, по словам исследователя, «о времени, съедающем жизнь, а также о том, как бессильный перед роковой неотвратимостью времени человек может сохранить свое человеческое достоинство»², романа не о бессмысленности существования, а о нереализованных в силу обстоятельств желаниях. Ибо, по убеждению его автора, «ничто в такой мере не дает почувствовать себя молодым, как война. В этом смысле любовь с ней не идет ни в какое сравнение».

Юношеское стремление к подвигу, это вечное ожидание битвы (и героев, и читателей) вознаграждается на последних страницах романа: враги-кочевники все же появляются³. Впрочем, во время этой долгожданной битвы главный герой, тяжело больной и накануне

¹ В фильме встреча Дрого с возлюбленной во время отпуска вообще опущена. Девушка появляется в самом начале: она дарит прощальный поцелуй перед отъездом главного героя в крепость.

² Хлодовский Р. И. Гиперболы и параболы печального Дино Буццати. С. 16.

³ «...какая-то черная полоса пролегла наискосок через белесую пустыню, и к тому же двигалась: кишащая масса людей и повозок спускалась с севера в сторону Крепости. Это были уже не жалкие вооруженные отряды, занимавшиеся разметкой границы. Явилось, наконец, войско северян...» (С. 134).

увезенный из крепости, сражается уже с другим противником – со смертью¹.

Поэтому читатель испытывает заслуженный катарсис и осознание того, что жизнь не беспросветна по-кафкиански, что подвиги бывают, а надежды все-таки сбываются.

ЗРЕЛОСТЬ: ВОЗРАСТ АВТОРА И ВОЗРАСТ ЕГО ГЕРОЕВ (НА ПРИМЕРЕ И. А. ГОНЧАРОВА И ЕГО ТВОРЧЕСТВА)

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел
(А. С. Пушкин.
«Евгений Онегин»)

Нам хотелось бы соотнести возраст автора и возраст его персонажей. Представляется интересным рассмотреть это на примере творчества одного из самых известных романистов XIX в., И. А. Гончарова (1812–1891) – на примере трех его знаменитых романов (первый был задуман в 1844 г., когда автору было 32 года, последний опубликован в 1869 г., когда автору исполнилось 57 лет).

Понятно, что представления о хронологических рамках и возрастных этапах жизни в различные времена изменялись – и изменялись весьма кардинально (если даже сравнить пушкинский

¹ «Да, это будет куда более суровая битва, чем та, что рисовалась ему в мечтах. Даже старые опытные вояки предпочли бы в ней не участвовать. Потому что прекрасно, должно быть, погибнуть под открытым небом, в яростной схватке, когда ты еще молод и крепок телом, под победные звуки фанфар; обиднее, конечно, умереть от раны, после долгих мучений, в госпитальной палате; еще горше закончить дни в своей постели, под сочувственные причитания родных, среди притушенных ламп и пузырьков с лекарствами. Но совсем уж невыносимо умереть в чужой, никому не ведомой деревне, на обыкновенной гостиничной койке, старым и уродливым, никого не оставив на этом свете. Так смелей же, Дрого, у тебя осталась последняя карта, ты должен встретить смерть как солдат, пусть твоя неудавшаяся жизнь хоть окончится красиво. Ты должен, наконец, отомстить судьбе; никто не вознесет тебе хвалу, никто не назовет героем, но уже из-за одного этого стоит принять вызов. Твердо переступи границу тени, гордо, как на параде, выпятив грудь, и даже улыбнись, если удастся. В конце концов, совесть твоя не слишком отягощена, и господь сумеет тебя простить» (С. 141).

период, где стариками считались тридцатилетние, – и середину XIX в.). Когда по Гончарову заканчивается детство, когда начинается юность, когда приходит зрелость, когда наступает старость? Вот это мы и попытаемся выяснить.

Сам Гончаров оценивал все три свои романа как один:

*...вижу не три романа, а один. Все они связаны одною общою нитью, одною последовательною идеею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.*¹

О четырех этапах человеческой жизни Гончаров пишет только один раз, когда разъясняет жизненную философию прагматичного Штольца, который «говорил, что “нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них”» («Обломов». Т. 4. С. 163)². «Четыре возраста» – это детство, молодость, зрелость и старость³.

Гончаров всегда обозначает возраст почти всех своих персонажей. «В подобной скрупулезности возрастных просчетов просвечивает авторская настойчивость (подчас даже несколько излишняя) в утверждении власти над человеком временного потока, воспроизводящего неожиданные сходства в сменяющихся поколениях»⁴.

¹ Гончаров И. А. «Лучше поздно, чем никогда» (критические заметки) // Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма / Ред., вступ. ст. и примеч. А. П. Рыбасова. Л., 1938. С. 153. Далее цитируется с указанием страницы в тексте.

² Здесь и далее романы Гончарова цитируются с указанием тома и страницы по изд.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997–... (издание продолжается).

³ Е. А. Краснощекова в своей книге рассматривает два возраста в творчестве Гончарова: «Мудрость гончаровской позиции – в признании взаимной “дополнительности” двух возрастов... <...> Два во многом контрастных временных периода, естественно связанные, представляют жизнь во всей ее полноте. Мотив роста и “превращений” как нормы жизни человека звучит в этом приятии на равных: и зрелости, и юности» (Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 69).

⁴ Там же. С. 113.

Итак, начнем с «Обыкновенной истории». Начинающему автору романа, опубликованного в «Современнике» в 1847 г., было 35 лет (это уже «зрелый возраст»). Он приехал в Петербург в двадцатитрехлетнем возрасте, почти как его герой Александр Адуев – «двадцатилетний юноша» (Т. 1. С. 172):

Когда я писал «Обыкновенную историю», я, конечно, имел в виду – и себя, и многих подобных мне учившихся дома, или в университете, живших по затишьям, под крылом добрых матерей, и потом – отрывавшихся от неги, от домашнего очага, со слезами, с проводами (как в первых главах «Обыкновенной истории») и являвшихся на главную арену деятельности, в Петербург¹.

Равно как и дядя главного героя, Петр Иванович Адуев, который также в свое время «двадцати лет был отправлен в Петербург старшим своим братом, отцом Александра, и жил там безвыездно семнадцать лет. <...> Он был не стар, а что называется “мужчина в самой поре” — между тридцатью пятью и сорока годами» (Т. 1. С. 193). Разумеется, в глазах романтического Александра тридцать пять – сорок лет – это уже «пожилой возраст» (хотя для автора-Гончарова это «зрелый возраст»). Вот что в споре с дядей говорит племянник про «неравный брак»:

Ее одевают в газ, в блонды, убирают цветами и, несмотря на слезы, на бледность, влекут, как жертву, и ставят — подле кого же? подле *пожилого человека*, по большей части некрасивого, *который уж утратил блеск молодости*. Он или бросает на нее взоры оскорбительных желаний, или холодно осматривает ее с головы до ног, а сам думает, кажется: «Хороша ты, да, чай, с блажью в голове: любовь да розы, — я уйму эту дурь, это — глупости! у меня полно вздыхать да мечтать, а ве́ди себя пристойно» — или еще хуже — мечтает об ее имении. *Самому молодому мало-мало тридцать лет*. Он часто с лысиною, правда с крестом или иногда со звездой. И говорят ей: «Вот кому обречены все сокровища твоей юности, ему и первое биение сердца, и признание, и взгляды, и речи, и девственные ласки, и вся жизнь». А кругом толпой теснятся те, кто по молодости и красоте под пару ей и кому бы надо было стать рядом с невестой. Они пожирают взглядами бедную жертву и как будто говорят: «Вот когда мы истощим свежесть, здоровье, оплешивеем, и мы женимся,

¹ Предисловие к роману «Обрыв» (Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. С. 154).

и нам достанется такой же пышный цветок...» Ужасно!.. (Т. 1. С. 245–246. Курсив наш).

Однако и сам Александр в финале романа женится «на тридцать пятом году» (Т. 1. С. 464), в «зрелом возрасте». В эпилоге он уже остепенился; описывая произошедшие изменения, Гончаров ироничен: «Как он переменился! Как пополнил, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее!» (Т. 1. С. 462). Но и дядя в финале романа из «зрелого мужчины» превращается в пятидесятилетнего «старика»:

Это уже был не прежний бодрый, полный и стройный Петр Иванович, всегда с одинаково покойным взором, с гордо поднятою головою и прямым станом. От лет ли, от обстоятельств ли, но он как будто опустился. Движения его были не так бодры, взгляд не так тверд и самоуверен. В бакенбардах и висках светилось много седых волос. Видно было, что *он отпраздновал пятидесятилетний юбилей своей жизни*. Он ходил немного сторбившись (Т. 1. С. 453. Курсив наш).

И это описание дядюшки явно принадлежит не его 35-летнему племяннику, а 35-летнему Гончарову.

Во втором романе, в «Обломове», «романист продолжает пристально вглядываться в восхождение человека по ступеням возраста как в его “нормальных” вариантах, так и в случаях отпадения от “нормы”. Особо при этом акцентируются моменты превалирования “поэтической” или “прозаической” сторон жизни (обсуждаются условия и формы гармонического существования обеих)»¹.

В начале повествования главному герою (как и его сверстнику Штольцу²) примерно столько же лет, сколько преуспевающему Адуеву-младшему в эпилоге первого романа. Гончаров как бы продолжает историю персонажа: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой

¹ Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 222.

² «Штольц ровесник Обломову: и ему уже за тридцать лет. Он служил, вышел в отставку, занялся своими делами и в самом деле нажил дом и деньги. Он участвует в какой-то компании, отправляющей товары за границу» (Т. 4. С. 161).

сосредоточенности в чертах лица» (Т. 4. С. 5). Захару примерно столько же лет, сколько Адуеву-старшему: ему в начале романа «было за пятьдесят лет» (Т. 4. С. 67) и он описан как «пожилой человек» (Т. 4. С. 9). Роман «Обломов» создавался в 1849–1859 гг. (опубликован в «Отечественных записках» в 1859 г.); соответственно, его автору было 37–47 лет. И если Штольц является идеальным воплощением образа успешного «зрелого мужчины» (недаром же за него выходит замуж идеальная героиня Ольга), то Обломов в своем «зрелом возрасте» и в психологическом, и в социальном измерении все тот же инфантильный («незрелый») юноша¹, каковым был описан Адуев-младший в начале «Обыкновенной истории». Даже «старение» Обломова Гончаровым описано как-то мягко и, скажем, «инфантильно» (применительно к Обломову):

Но дни шли за днями, годы сменялись годами, пушок обратился в жесткую бороду, лучи глаз сменились двумя тусклыми точками, талия округлилась, волосы стали немилосердно лезть, стукнуло тридцать лет, а он ни на шаг не подвинулся ни на каком поприще и всё еще стоял у порога своей арены, там же, где был десять лет назад (Т. 4. С. 55).

Как было сказано выше, Гончаров оценивал все три романа как единое целое. Тем более что работа над третьим романом («Обрыв») велась параллельно с «Обломовым»². Поэтому, вероятно, и главный

¹ Об инфантилизме Обломова Е. А. Краснощекова справедливо пишет так: «...не изжив молодости до конца, но и не достигнув полного взросления (совершеннолетия), Обломов плавно перешел в фазу жизни человека на склоне лет <...>. Итог его развития выразился в отказе от неповторимых примет молодости без замены их приобретениями зрелости <...>. Незрелость соединилась с преждевременным старением, создав некое психологическое и физическое “уродство”. <...> От утра (юности) герой прямо пришел к вечеру (старости), миновав день – самый плодотворный этап» (Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 243–245).

² «План романа “Обрыв” родился у меня в 1849 году на Волге, когда я после четырнадцатилетнего отсутствия в первый раз посетил Симбирск, свою родину. Старые воспоминания ранней молодости, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию, и я тогда же начертил программу всего романа, когда в то же время оканчивался обработкой у меня в голове другой роман – “Обломов”» («Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”». С. 132–133). «В 1849 году я был на тех местах, куда отношу действие романа, и тогда же у меня родился план его, набросаны были в программе многие характеры и большая часть сцен, как они потом написаны. В начале пятидесятых годов,

персонаж, Райский, оказался в возрасте Обломова и Александра Адуева (в финале романа): Райскому «было около тридцати пяти» (Т. 7. С. 5). Теперь Гончаров, обозначая возраст героя, уже не так категоричен, как раньше. Его герой моложав:

У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслию, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собирались даже две-три легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта. Гладкие черные волосы падали на затылок и на уши, а в висках серебрилось несколько белых волос. Щеки, так же как и лоб, около глаз и рта сохранили еще молодые цвета, но у висков и около подбородка цвет был изжелта-смугловатый» (Т. 7. С. 5).

Однако герой третьего романа в «зрелом возрасте» остается таким же «незрелым» и непрактичным, как Адуев-младший (до эпилога), как Обломов:

Вообще легко можно было угадать по лицу ту пору жизни, когда совершилась уже борьба молодости со зрелостью, когда человек перешел на вторую половину жизни, когда каждый прожитой опыт, чувство, болезнь оставляют след. Только рот его сохранял, в неуловимой игре тонких губ и в улыбке, молодое, свежее, иногда почти детское выражение (Т. 7. С. 5. Курсив наш).

Он старше Волохова и Викентьева, чуть моложе Тушина, сверстник Козлова, но не опытнее и не мудрее их. «Марк был лет двадцати семи, сложенный крепко, точно из металла, и пропорционально» (Т. 7. С. 262); «Иван Иванович Тушин был молодец собой. Высокий, плечистый, хорошо сложенный мужчина, лет тридцати осьми, с темными густыми волосами, с крупными чертами лица, с большими серыми глазами, простым и скромным, даже немного застенчивым взглядом и с густой темной бородой. У него были большие загорелые руки, пропорциональные росту, с широкими ногтями» (Т. 7. С. 450); Викентьев – «среднего роста, свежий,

как я объяснил в предисловии, сообщал я содержание романа близким мне лицам» («Предисловие к роману "Обрыв"». С. 105).

цветущий, красиво и крепко сложенный молодой человек, лет двадцати трех, с темно-русыми, почти каштановыми волосами, с румяными щеками и с серо-голубыми острыми глазами, с улыбкой, показывавшей ряд белых, крепких зубов» (Т. 7. С. 310).

Получается так, что Гончарову (благополучно сделавшему чиновничью карьеру и дослужившегося по Табели о рангах до чина генерала) был всегда интересен герой в «зрелом возрасте», но не достигший как раз этой самой своей «зрелости». Преуспевающий («зрелый») Александр Адуев в эпилоге первого романа описан явно иронично. «Недозрелый» в своем «зрелом возрасте» и непрактичный Обломов – «хрустальная, прозрачная душа» (Т. 4. С. 467). Дилетант Райский противопоставлен более сильным и харизматичным мужским персонажам романа, Волохову и Тушину¹. Собственно говоря, всех их (Адуева, Обломова, Райского) в их «зрелом возрасте» и героями романа делать бы не пристало. Но Гончарову было важно показать именно незрелость героя в «зрелом возрасте». И если незрелого Адуева сопровождают финансовые проблемы (которые он в финале романа благополучно разрешает), а «незрелого» Обломова – тоже (их за него решает Штольц), то для «незрелого» Райского этот вопрос вообще не стоит (о его финансах заботится бабушка).

Райский – и пылкий юноша, и зрелый муж. У него «двойная идентичность», тогда как у Адуева-младшего биологический и психологический возрасты в эпилоге совпадают, следовательно, он «зрелый» (в отрицательном социальном облики), но молодость и зрелость персонажа показаны в разновременных эпизодах романа (у Райского – одновременно). Психологический и социальный статус Обломова паталогически отстают от биологического возраста – это «незрелость»; у Штольца и Тушина – эти параметры снова совпадают (как и у Адуева), – опять показана полноценная «зрелость» (в ее социально-положительной проекции). А Райский – особенный, потому что он – «художник», творческая личность, пусть и дилетант. «Его инфантилизм, правда, по-прежнему проявляется в откровенности и

¹ Е. А. Краснощекова считает, что Волохов и Райский, «два главных мужских характера в “Обрыве” “дублируют” друг друга, но не в координатах “двух возрастов”, как в “Обыкновенной истории”» (Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 406–407).

мечтательности, но это – вечные спутники возбудимого и увлекающего артиста»¹.

Как писала бабушка Райскому: «...не знаю, каков стал в зрелых летах, а был добрым внуком». А потом она, при встрече, задумчиво поглядев на него, обнаружила «убегающую молодость, признаки зрелости, ранние морщины и странный, непонятный ей взгляд, “мудренное” выражение. Прежде, бывало, она так и читала у него на лице, а теперь там было написано много такого, чего она разобрать не могла» (Т. 7. С. 159).

«СТАРСТЬ» У И. А. ГОНЧАРОВА: БИОЛОГИЧЕСКАЯ, СОЦИАЛЬНАЯ И МОРАЛЬНАЯ

Что такое «старость» в творчестве Гончарова? Анализируя гончаровские высказывания в творческом и эпистолярном наследии, обнаруживаются три категории понятия «старость».

«Старики» для Гончарова, что традиционно для русской литературы и быта XIX в., – это старшее поколение, поколение родителей, вне зависимости от их биологического возраста. (Вспомним пушкинскую «старушку» Ларину, которой было под сорок лет, и проч.) Их старость – скорее «социальная старость», которая может накладываться на старость (или даже «дряхлость») биологическую (мы это видим на примере поколения бабушки в «Обрыве», няни в «Сне Обломова» и т. д.). В «Обыкновенной истории» мать Адуева называет себя «старухой»; «стариком» автор именует отца Лизы; в финале романа пятидесятилетний дядя не называется «стариком», но описывается как старик². В «Обломове» и «Обрыве» все старшее поколение автор называет «стариками».

¹ Там же. С. 434–435.

² «Это уже был не прежний бодрый, полный и стройный Петр Иванович, всегда с одинаково покойным взором, с гордо поднятою головою и прямым станом. *От лет ли, от обстоятельств ли*, но он как будто опустился. Движения его были не так бодры, взгляд не так тверд и самоуверен. В бакенбардах и висках светилось много седых волос. Видно было, что он *отпраздновал пятидесятилетний юбилей своей жизни*. Он ходил немного сгорбившись» (Т. 1. С. 453). Курсив наш.

«Старикам» принадлежит в романах Гончарова «старый век», «старый дом», «старые книги», «старые картины», «старые обычаи», «старые правила». Хотя, на самом деле и старый век не такой уже старый, это тот же XIX в., равно как, обычно, и картины, и книги и т. п. Поколение «отцов» традиционно называется «стариками». Старость (чаще всего) приравняется к патриархальности, к соблюдению и исповеданию «старого уклада». Гончаров иногда употребляет определение «старинный», вместо «старого»: старинный уклад, старинная дружба, старинные кресла, старинные слуги, старинная фамилия, старинный дом и проч. в «Обломове» и «Обрыве» (в «Обыкновенной истории» — только один случай: «старинный сослуживец» (Т. 1. С. 196)). К слову сказать, определение «древний» Гончаров употребляет во всех трех романах в понятии «античный»¹ (иногда это «древняя Русь» или «древняя религия»).

Напомним слова Штольца в «Обломове», который «говорил, что “нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них”» (Т. 4. С. 163). Все эти четыре возрастные фазы человека (детство, молодость, зрелость, старость) отражены в творчестве Гончарова. Будем считать, что Штолец — идеальный персонаж; во всяком случае, читатель не сомневается, что именно так спланировано он и проживет свою жизнь (равно и как идеальный Тушин, и Викентьев, и Адуев-младший и некоторые другие). Нас же интересуют те, кто в силу своей психосоматики не смог последовать этому справедливому плану. И в первую очередь это сам Иван Александрович Гончаров.

М. Ф. Суперанский в «Материалах к биографии Гончарова» писал о том, что «мнительность, неуверенность в себе и своих силах, вместе с соматическими болезнями, породили у Гончарова сознание своей старости, совершенно не отвечающее реальной действительности. <...> ...это не была старость в физическом смысле, не была это и старость в умственном отношении, но это была *старость моральная*, усталость,

Здесь и далее романы Гончарова цитируются в тексте с указанием тома и страницы по изд.: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997—... (издание продолжается).

¹ Слово «античность» очень редко употребляется Гончаровым.

тягота жизнью, болезненность – “преждевременная старость”, по его выражению¹.

Еще в 1849 г. Гончаров пишет А. А. Краевскому: «...боюсь, не потерял ли я в самом деле от старости всякую способность писать» (из письма от 25 сентября 1849 г.)². Писателю, напомним, 37 лет. Только спустя 25 лет (ему уже 62 года) он признается: «...как я ослабел и телом – подобно как ослабел давно душою» (из письма М. М. Стасюлевичу от 1 января 1874 г.)³. То есть в период «зрелого возраста» Гончаров ощущает себя «стариком», но эта «старость» не возрастная, а «моральная», «старость души».

«После многого шатания по Европе воротился я сюда таким же противным старичишкой, каким поехал»⁴; «Только ты не забудь мне напомнить, <...> а то, пожалуй, от старости забуду»⁵, – пишет автор «Обломова» в 49 лет. В этом есть, конечно, некоторая доля кокетства, свойственного Гончарову, но здесь чувствуется и грустное мироощущение писателя. Почти так же кокетничает и Райский (ему «было около тридцати пяти», он в «зрелом возрасте» (Т. 7. С. 5)) в галантной сцене с Марфинькой:

– Как жаль, что я стар, Марфинька: как бы я любил тебя! – тихо прибавил он, притянув ее немного к себе.

– Что вы за стары: нет еще! – снисходительно заметила она, поддаваясь его ласке. – Вот только у вас в бороде есть немного белых волос, а то ведь вы иногда бываете прехорошенький... когда смеетесь или что-нибудь живо рассказываете. А вот когда нахмуритесь или смотрите как-то особенно... тогда вам точно восемьдесят лет...

– В самом деле, я тебе не кажусь страшен и стар?

– Вовсе нет.

– И тебе приятно... поцеловать меня? (Т. 7. С. 255).

¹ *Суперанский М. Ф.* Материалы к биографии Гончарова // Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 617. Курсив наш.

² *Мазон А.* Материалы для биографии и характеристики И. А. Гончарова. СПб., 1912. С. 17.

³ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: В 4 т. М.; СПб., 1912. Т. 4. С. 127.

⁴ Из письма к А. А. Кирмаловой от 21 сентября 1861 г. (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 425).

⁵ Из письма к А. Н. Гончарову от 15 декабря 1861 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13024, 16 июня).

В письмах к племяннику, А. Н. Гончарову, писатель, поучая и резонёрствуя (почти как Адуев-дядя), ставит себя в позицию «старика» (ему 50 лет), подчеркивает свою «социальную старость»: «Вам, молодое поколение, надо далеко уйти от нас, стариков, вперед...»; «...мы, старое, отжившее поколение, вздыхаем и жалеем, что так праздно, пусто и дешево истратили жизнь. От этого и скука, и преждевременная старость, утомление гнетет душу...»¹ Но в 55 лет, в ходе завершения «Обрыва» (1867 г), в творческом кризисе, пишет брату Николаю уже с некоторым отчаяньем: «с старостью всякая охота писать пропадает»².

Е. А. Краснощекова, анализируя роман «Обломов», отмечает, что центральный персонаж из фазы юности сразу перенесся в фазу старости:

От утра (юности) герой прямо пришел к вечеру (старости), миновав день – самый плодотворный этап. Жизнь, по-настоящему не начавшись, остановилась: «в жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня?» Было ожидание, какое-то приготовление к жизни, но за этим не последовала она сама: «цвет жизни распустился и не дал плодов». Погасание-старение преждевременно вторглось во все сферы жизни Обломова, поскольку ни одна по-настоящему не увлекла героя: он оставался посторонним, скучающим на службе, среди друзей, в развлечениях, наконец, в любовных отношениях: «гаснул и губил силы с Миной, платил ей больше половины своего дохода и воображал, что любит ее»³.

¹ А. Н. Гончарову от 16 февраля 1862 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13024, 16 июня).

² Н. А. Гончарову от 29 декабря 1867 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13038, 30 июня).

³ *Краснощеков Е. А.* И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 245. Исследовательница довольно резко говорит об Обломове: «Незрелость соединилась с преждевременным старением, создав некое психологическое и физическое “уродство”. (Непривлекательность соединения детства со старостью была продемонстрирована еще во «Фрегате “Паллада”» в образах старческого детства японцев)» (Там же. С. 244). Для полноты картины приведем и эти наблюдения: «Ведущими лейтмотивами в описании японцев становятся образы, связанные с “младенчеством” и “старостью” – оба периода сходны неосуществленностью человеческого потенциала. Детское любопытство и изнеженность сочетаются в японских переводчиках и баниосах со старицкой сонливостью и медлительностью. Даже на описание природы распространяются эти лейтмотивы: две горы-игрушки, покрытые ошетилившимся лесом, как будто две головы подростков с взъерошенными волосами. Высокие горы

Когда к Гончарову пришла биологическая старость, она наложила на старость моральную (усталость) и социальную (поколенческую). В статье «Намерения, задачи и идеи романа “Обрыв”» (1876) Гончаров (ему 64 года) признается:

Старые люди, как старые порядки, отживают свой срок, новые пути еще не установились... Искусству не над чем остановиться пока. Старые художники дописывают старую жизнь и прежних людей. Новых еще нет: сама новая жизнь не вложилась в определенную физиономию, и люди не имеют определенного лица и характера. <...> Старые люди еще не перевелись, а новые не созрели и не представляют никаких определенных физиономий, с которых художник мог бы писать портреты¹.

Однако в самый последний период своей жизни уже немощный и полуслепой писатель² творчески активен. В 1881 г. он издает «Четыре очерка», ставшие классикой литературной публицистики; в 1884 и 1886 гг. – свои собрания сочинений. Он пишет очерки и воспоминания: «В Университете» (1887), «На родине» (1888), «По Восточной Сибири» (1891), «Май месяц в деревне» (1891). И завершает свою творческую жизнь гениальным рассказом «Уха» (1891). Как раз творческой, моральной старости, на которую всю жизнь жаловался Гончаров, не было. Физическое же состояние престарелого писателя оставалось весьма жалким³.

позади холмов глядят серьезно и угрюмо, как взрослые из-за детей. Но не случайно, тем не менее, именно мотив старости, дряхлости, дряблости особенно настоятелен. На авансцене повествования – многочисленные старики: они тихо плетутся, шаркая подошвами, один из них со злым лицом унимает народ, две массивные фигуры седых стариков, как фарфоровые куклы, бросаются в глаза при входе в губернаторскую залу. Наконец, образ, столь монументальный, что сходен с символом: “подслеповатый громоздкий старик с толстым лицом смотрел осоловелыми глазами на все и по временам зевал”. Старческий лик режима сегуна – знак “последних дней” “эпохи Эдо” (конец правления клана Такугава наступил очень скоро)» (Там же. С. 188).

¹ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма / Ред., вступ. ст. и примеч. А. П. Рыбасова. Л., 1938. С. 137–138.

² Суперанский пишет о последнем периоде жизни Гончарова: «Последние 8–10 лет его глубокой старости отмечены как обострением его соматических болезней, <...> так и его “коренных душевных особенностей”» (Суперанский М. Ф. Указ. соч. С. 618).

³ Вот как он пишет о себе: «Старичок (т. е. я) очевидно, слабеет, понемногу весь выходит, словом, тает! Я смотрю в зеркале в ванне на себя и ужасаюсь: я ли этот худенький, желто-зелененький, точно из дома умалишенных выпущенный на руки родных, старичок, с красным, слепым глазом, с скорбной миной, отвыкший мыслить,

Закончим обширной цитатой из письма Гончарова (ему 61 год) к С. А. Никитенко от 25 февраля 1873 г., которая может подвести итог нашим размышлениям:

Вы написали, Софья Александровна, меланхолическую эпитафию нашей дружбе, а следовало бы сочинить эпитафию мне самому: такой я стал старый, скучный и никуда не годный. <...>

А что не хожу я почти никуда — так это просто и единственно от старости и лени, когда все в человеке охлаждается, слабеет и тупеет. Как уйти от этого закона! Пожелать чего-нибудь? Да чего же: рожна, что ли? сохрани Господи!

Желаешь быть покойным, да чтоб не болело ничего, или, если и этого нельзя в иные лета пожелать, то чтоб хоть не очень много и сильно хворать, да чтоб не было каких-нибудь огорчений! Ведь вот чего может желать старик: старческих, отрицательных благ. А о каких-нибудь радостях, удовольствиях и т. д. — и думать нельзя!

Скажешь это, т. е. истинные причины, так — сейчас начнут причитать: «Помилуйте, что еще Ваши за лета: Вы-де совсем не стары» — и пойдут, и пойдут, и начнут желать за меня того, другого! И отчего я не хожу никуда, отчего не пишу ничего?

И мне делается неловко и совестно, что меня считают бодрым, свежим и на что-нибудь годным, тогда как я только про себя могу чувствовать — до какой степени я развалился — и как [нрзб.] у меня нет более ни желаний, ни целей — ничего, кроме вышепоказанных отрицательных благ, то есть здоровья по возможности, покоя — и кажется только.

Будто одни лета делают старым: а сама натура, а склад жизни, а обстоятельства!

Я старался показать в «Обломове» как и от чего у нас люди превращаются прежде времени в кисель — климат, среда, протяжение — захолустья, дремотная жизнь — и еще частные, индивидуальные у каждого обстоятельства! Что же делать?¹

чувствовать и способный только просить пить, есть и много-много, что попросится на двор а! а! а!... Ужас!» (из письма к А. Ф. Кони от 14 июля 1883 г.); «Я ничего не делаю: как-то вообще потерял вкус к жизни. Мои старческие немощи частенько напоминаютemento mori. То кашель, то желудочные спазмы, иногда удушье и т. п. Моя болезнь неизлечима: она называется — 76 лет» (из письма к А. Ф. Кони от 11 июля 1888 г.).

¹ РО ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, № 11, л. 124. Последний абзац процитировала Е. А. Краснощекова в своей монографии, по досадной ошибке отнеся этот текст к

ОТ ПОКОЛЕНИЯ К ЭПОХЕ

«СМЕНИТЬ КОНЯ... ЗДЕСЬ Я ОДИН» (ПРОБЛЕМА НАСЛЕДОВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНЫХ СЮЖЕТАХ)

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

(А. С. Пушкин.

«Евгений Онегин»)

В этой главе попытаемся обобщить и схематизировать общие тенденции в изображении и взаимодействии *трех поколений* в сюжетах мировой литературы. Условно эту линию можно обозначить:

Отец (дед) (I) – сын (отец) (II) – внук (сын) (III).

Постараемся проследить, как эта линия из трех персонажей разных поколений (старший – средний – младший) может функционировать в сюжете. Будем учитывать, что в разные времена и в различных видах и жанрах литературы типичные схемы «наследования» и акценты в этих схемах смещаются. Начнем со словарных определений. В. И. Даль говорит о поколении («ср. род, племя, колено») как об «однокровных в восходящем, и нисходящем порядке, с праотцами и потомками»¹. Позднейшие словари определяют поколение как «одновременно живущих людей (особей) близкого возраста. «Поколение – формация людей, объединенных временем рождения в интервале 10 лет,

«Необыкновенной истории» («В этих признаниях из “Необыкновенной истории”...» (Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 252)). К сожалению, позднейшие исследователи, цитируя эти гончаровские слова по монографии Краснощековой, не проверяли источник цитирования и относили их опять же к «Необыкновенной истории».

¹ Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля: В 4 т. СПб.; М., 1882. Т. 3. С. 250.

имеющая некоторые общие впечатления об определенных событиях, моде и т. д.»¹ (Брокгауз-Ефрон). Еще одно биологическое словарное определение «поколения»: «При наличии чередования поколений — фаза развития, продолжающаяся от одного акта размножения до следующего, т. е. охватывающая две различные облигатные формы зародышевых клеток» («Словарь ботанических терминов»)².

Например, Сергею Львовичу Пушкину (род. в 1770 г.) было около 30 лет, когда родился Александр Сергеевич (1799); у последнего начали появляться дети с 1832 г. То есть разница между поколениями была приблизительно в тридцать лет. Думается, сейчас — меньше, а в ветхозаветные времена — намного больше.

Говоря о «поколении» мы должны определиться и с понятием «клана»: это — «род, который ведет свое происхождение от мифического или легендарного предка, точную генеалогическую цепочку к которому члены клана не прослеживают»³.

Примеры того, как взаимодействуют *сразу три поколения* в одном сюжете достаточно редко встречаются.

Проблема взаимодействия трех или более поколений одного семейства в силу жанра решается в семейной саге или семейной хронике. Здесь речь идет о «династийности», то есть наследовании детьми общественного положения, рода деятельности их родителей: «Грозовой перевал» Э. Бронте, «Дом о семи фронтонах» Н. Готорна, «Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси и др., «Семейная хроника» С. Т. Аксакова (1857), «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Дело Артамоновых» М. Горького. Жанр «семейной хроники», видоизменяясь, остается востребованным позднее — и в советском изводе («Угрюм-река», «Вечный зов», «Два капитана», «Московская сага» и проч.), и в мировой литературе (например, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса).

В драматургии проблема «династийности» обычно связана с престолонаследием. В «хрониках» Шекспира (если каждую из них рассматривать отдельно) решается вопрос о смене правителя, но борьба за престол, скорее, не связана со сменой поколений. Если же

¹ Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1899. Т. 52. С. 923 («Родство»).

² URL: <https://rus-botanic-terms.slovaronline.com> (дата обращения: 20.06.2025).

³ Коротаев А. В., Оболонков А. А. Родовая организация в социально-экономической структуре классовых обществ // Советская этнография. 1989. № 2. С. 36.

рассматривать несколько пьес в совокупности (в частности, «Генрихов»), то уже можно говорить не только о смене правителя, но и о смене поколений. Это же касается и исторических драм А. К. Толстого, которые, только если их воспринимать именно как «трилогию», иллюстрируют смену поколений.

«Смены поколений» мы не обнаружим в античной мифологии. Цари или герои, протагонисты античной трагедии – обычно дети богов (исключение – Электра, дочь царя Агамемнона). И собственно, взаимоотношения с богами составляют завязку и определяют развитие и развязку сюжета (здесь уже тема Рока: Мойры плетут нить жизни персонажа, Эринии, если требуется, преследуют его по всему миру). Дети, а тем более внуки для сюжета не важны (даже в «Медее» убийство детей – лишь впечатляющий трагичный финал, трагедия же – о любви и предательстве).

В эпосе происходит то же самое: у центральных персонажей обычно нет детей (или они не важны для повествования), герои выстраивают свои отношения на уровне своего поколения (их родители, напомним, обычно боги, а с ними отношения невозможно выстроить).

Обратимся и к Библии, которую, разумеется, мы не воспринимаем как литературный текст, а как источник сюжетов, мотивов и тем в литературе. В библейской традиции важна, скорее, не принадлежность к поколению, а принадлежность к роду. Екклесиаст говорит: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Еккл.: 1:4); «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Еккл.: 1:11). В Книге Бытия скрупулезно перечисляются предки и потомки (колена): для характеристики персонажа важна родословная. Важны прадеды, а не отцы. В Новом Завете для евангелистов значимо, что Иисус происходит из «рода Давидова», и, поскольку он «сын Божий», ему и мать не важна (культ Богоматери, напомним, появится много позже), и уж тем более не Иосиф («убежавший славы Божий отчим», как писал А. А. Галич). Но наследники – важны. Это апостолы, ученики, которые продолжают дело (собственно, это – их сыновняя, можно сказать, династийная функция), потому-то Господь им и явился – для реализации этой функции.

Чтобы завершить разговор о «династийности», следует (казалось бы, неожиданно) обратиться к другим жанрам литературы, а именно, к «хоррору» и «фэнтези». Здесь уже будут «кланы» и «династии»

«нечисти». Мы помним, что в русском фольклоре появляется «дочка Бабы Яги», то есть наследница. От кого ведет свой род сама Яга, нам не ведомо, да лучше этого и не знать.

В повести Г. Ф. Лавкрафта «Тень над Иннсмутом» (*The Shadow over Innsmouth*; 1931) центральный персонаж, Роберт Олмстед (от его лица ведется повествование), попадает в странный город со странными обитателями, переживает ряд страшных приключений и в конце повествования понимает, что ведет свой род (благодаря бабке) от иннсмутских рыболягушек и обнаруживает в своей внешности эти странные черты. Заканчивается все тем, что рассказчик решает вызволить кузена, тоже состоявшего в родстве с Глубоководными, а ныне помещенного в психиатрическую лечебницу, и уплыть с ним вместе в океан к бабушке Илайзе.

Собственно говоря, то же самое творится с другими волшебными кланами «нечисти» в разнообразных сагах о вампирах, оборотнях и др. Например, в «Дозорах» Сергея Лукьяненко любой из представителей каждого из кланов должен следовать сакральным знаниям, волшебству и мастерству, переданных ему по наследству. Примеры здесь можно умножить.

В детективном жанре «династийность» возникает в сюжетах о борьбе за наследство. Страсти здесь не отличаются от шекспировских. Убивают главу клана, собираются все родственники, и по законам жанра убивают наследников. У Агаты Кристи это «Карман, полный ржи» (1953), известный нам по фильму «Тайна Черных дроздов»; к этому же подтипу относится «Чисто английское убийство» Сирила Хейера (1951). Примеры можно продолжить.

В условной «наследственной» схеме литературного произведения – три поколения:

Предшественник («старик») (I) – средний («взрослый») (II) – последователь («ребенок») (III).

И здесь важно определиться: кто протагонист и каков его возраст. Рассмотрим несколько схем.

1. В случае если центральный персонаж II, и он «взрослый», но еще незрелый человек, то (даже при наличии малых детей), III (ребенок) – несущественен. Взаимодействие в повествовании происходит только между I и II. Это, если угодно, классическая схема: «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и проч.

2. Во взаимодействии представителей поколений II и III повторяется та же схема, что и предыдущая, только здесь еще нет такой конфликтности, как выше – в силу возраста ребенка. Тому пример – «Детство» Л. Н. Толстого, где Николенька Иртеньев переживает смерть матери и сложно воспринимает отца. Но в сюжете нет конфликта, этот текст, собственно, – о детских переживаниях.

3. Если в центре повествования III (ребенок), то акценты смещаются. Здесь в сюжете будут важны представители всех трех поколений. Таково «Детство» М. Горького (1913), написанное от лица ребенка (в отличие от одноименной повести Л. Н. Толстого). В этом тексте в развитии сюжета важны не только антагонистические отношения мальчика с дедом (с бабушкой, напротив, они другие), но и сложные взаимодействия с «взрослыми» персонажами (II).

4. Когда центральным персонажем является дед (I), обычно он взаимодействует с внуком (III), а с поколением «взрослых» (II) у них устанавливаются либо нейтральные, либо конфликтные отношения. Так, в рассказе В. М. Шукшина «Демагоги» (1961) старик и «малый лет десяти, Петька»¹ отправляются с неводом на вечернюю рыбалку. Дед запутывается в неводе и едва не гибнет, Петька его спасает. В конце появляется мать Петьки (среднее поколение), но она не враждебна, и только журит героев.

В шукшинском рассказе «Критики» (1963) именно с «взрослыми» происходит конфликт у старого и малого. «Деду было семьдесят три, Петьке, внуку, – тринадцать. <...> Они дружили. Больше всего на свете они любили кино»². Разница в возрасте – 60 лет (опять же, как во времена Пушкина, по 30 лет на поколение). «Со взрослыми дед редко спорил об искусстве – не умел. Начинал сразу нервничать, обзывался. Один раз только схлестнулся он со взрослыми, и этот-то единственный раз и навлек на его голову беду»³. Конфликт со «взрослыми» наступает тогда, когда деду не понравилось, как в телевизоре (а телевизор – это не искусство, это не кино!) актер неправильно обращается с плотницким топором. Дед напивается на стороне, а потом швыряет сапогом в экран, разбивает телевизор. Происходит ссора, «взрослые»

¹ Шукшин В. М. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 47.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 154.

вызывают милицию, деда отвозят в вытрезвитель, а мальчишка полночи рыдает...

Разбирая случаи, когда центральным персонажем становится ребенок (III), мы должны обратиться к детской литературе. Здесь трудно установить тенденцию: ребенок может общаться и с поколением родителей, и с поколением дедов. Но, как правило, ребенок общается с поколением дедов (не зря же, кстати, волшебники – обычно старцы).

В «Старике Хоттабыче» Л. И. Лагина (1938) происходит жизненный обмен опытом между пионером Волькой и древним джином (он выполняет функцию деда). В результате Хоттабыч становится советским гражданином, а Волька приобщается к волшебной мудрости. «Взрослые» здесь присутствуют, но они не важны в сюжете (должны же быть у пионера родители): наоборот, от них Хоттабыча всячески скрывают. Здесь для нас важно то, что дед и внук, находясь на одной (пусть и советско-волшебной) территории, становятся единомышленниками («что старый, что малый»).

Любопытна в контексте нашего сборника и «Сказка о потерянном времени» (1940) Е. Л. Шварца. В этой сказке мы видим редкий антагонизм между поколениями I и III (дедами и внуками). Напомним, что старые злые волшебники не собирались переселяться в оболочку детей: они хотели быть «взрослыми» и вечно молодыми, но плохо наколдовали... Мораль в сказке известна. Но суть-то еще и в том, что старики никак не хотят быть детьми, а дети – стариками. Пожалуй, все они хотели быть «взрослыми» (т. е., поколением II).

Мы постарались осветить проблему «династийности» в литературе. Далее мы составили несколько типичных схем взаимоотношений представителей трех поколений – в различных жанрах. За пределами оказалось многое, и мы, составляя схемы, помнили и о Гомере, и о «Тилемахиде» Тредьяковского, и обо всех «Памятниках», начиная с Горация, и о многом другом...

Но мы не коснулись «лирики». И причины тому понятны. В лирических жанрах далеко не всегда присутствует сюжет (как в «Приметах» или «Я помню чудное мгновенье» Пушкина). Лирического героя, быть может, интересует «будущий пиит» (у Пушкина), «какой-то грядущий скрипач» (у Окуджавы), тот, другой, который «сегодня без страховки идет» (у Высоцкого) и проч. Но здесь, видимо, следует говорить, скорее о метафорах («Мы не успели оглянуться, / А сыновья

уходят в бой»). Быть может, поэтов интересуют и предшественники: «старик Державин нас заметил», а быть может – и нет...

Лермонтов в своей «Думе» («Печально я гляжу на наше поколение!») (1838) написал про три поколения сразу. И про предшественников («И предков скучны нам роскошные забавы, / Их добросовестный, ребяческий разврат...»). И про потомков («И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина, / Потомок оскорбит презрительным стихом, / Насмешкой горькою обманутого сына / Над промотавшимся отцом»). Но это всего лишь демагогичная патетика 24-летнего поэта, который, в отличие от Пушкина, еще не понимал ничего ни в поколении отцов, ни в поколении детей. Кстати, поэта, как известно, воспитывала бабушка.

«УЖАСНЫЙ ВЕК, УЖАСНЫЕ СЕРДЦА!»

Понятие «век» весьма трудно определить, в отличие от понятия «поколение» и от понятия «эпоха». Обратимся к «Словарю языка Пушкина»¹. Как обозначено в нем (и в любых других словарях), *во-первых*, век – это столетие, промежуток времени (пятнадцатый век, двадцатый век и проч.). И в этом значении «век» не будет являться предметом нашего обсуждения. *Во-вторых*, век – это жизнь человеческая в общем понимании. «Много повидал я на своем веку», т. е. в своей жизни; «век вековать», т. е. жизнь прожить; «век живи – век учись» «выпьем по полной, век наш недолгий» и проч. В данном значении слово «век» может выступать в значении наречия «всегда», «навсегда» (т. е. всю жизнь): «век тебя буду помнить». Это являлось общеупотребительным как в быту, так и в литературе. У Грибоедова в «Горе от ума»: «Твердила я: в любви не будет в этой прока / Ни во веки веков»; «Я верю собственным глазам; / Век не встречал, подписку дам». И у Пушкина часто встречается: «Моею будет век Людмила» («Руслан и Людмила»), «Нельзя же целый век / Кататься нам с Армидами младыми / Иль киснуть у печей за стеклами двойными» («Осень»); «И так он свой несчастный век / Влачил ни зверь, ни человек» («Медный всадник»); «...Оставить в гробу навек умолкнувшее имя» («Пир во

¹ Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1: А–Ж. С. 226–227 («Век»).

время чумы»); «Я предложил отцу ее стакан пуншу; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы» («Станционный смотритель»). В русском переводе из Шекспира, например, обыгрывается «век» в значении наречия: «*Король Ричард*. Скажи, что буду век ее любить. / *Королева Елизавета*. Но долго ли продлится этот век?» («Ричард III», пер. А. Д. Радловой).

В-третьих, «век» близок к понятию «жизнь»; он употребляется в значении «время существования кого-либо, чего-либо». У Грибоедова мы читаем: «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?»; «А трое из бульварных лиц, / Которые с полвека молодятся?» («Горе от ума»). У Пушкина: «Я слезы лью, я трачу век напрасно...» («Князю А. М. Горчакову»); «Вот и век доживая, я всегда вспоминал...» («Будрыс и его сыновья»); «Проводит тихий век без горя, без забот...» («К другу стихотворцу»).

И, наконец, *четвертое значение* понятия «век» – это определенный исторический период, время, замечательное чем-либо, период времени, эпоха. И вот тут-то очень сложно определить бытование в русском языке понятий «вѣка», «эпохи» и «времѣн». И затруднительно определить, как это исторически сложилось на языковом уровне. Почему мы говорим «каменный век», «век рыцарства», «век Нерона», «век атома», «Наполеона грозный век» (у Пушкина) – и произносим «эпоха Ренессанса», «сталинская эпоха», «брежневская эпоха», но – «времена Хрущева», «смутное время», «годы застоя», «период оттепели» или «серебряный век»? Собственно, речь идет о некоем историческом или культурном периоде. Но, называя его, язык прибегает к разным словам, обозначающим одно и то же. А именно: некое продолжительное «время». Носители языка на интуитивном, общекультурном уровне чувствуют, что уместно называть «веком», что «эпохой», что «периодом», что «годами», что «временами».

Попытаемся рассмотреть, как в российской поэтической традиции лирический герой / персонаж / человек взаимодействует с веком, в котором он ведет свое существование.

Начнем с «человека».

Согласно «Словарю языка Пушкина», человек – это «существо, обладающее даром речи, наделенное разумом, способностью мыслить, трудиться»¹. Рифма человек / век вообще традиционна для русского

¹ Словарь языка Пушкина. М., 1961. Т. 4: С–Я. С. 587.

стихосложения. «...промчалась четверть века! Не сетуйте: таков судьбы закон; / Вращается весь мир вокруг человека, — / Ужель один недвижим будет он?» (Пушкин. «Была пора, наш праздник молодой...»)

Напомним, что вторая основа слова «человек» не имеет отношения к рассматриваемому нами «веку». Этимология этого слова так и не выяснена. Согласно одной из гипотез, *čelo* – семья, род, толпа, а *věk* – сила. В этимологическом словаре М. Р. Фасмера указано, что «есть множество маловероятных этимологий» слова «человек»¹.

Конечно же, все исторические «века», особенно в России – были «ужасными». Однако не будем забывать о поэтической традиции, о поэтическом каноне в те времена, в которые его придерживались. Это касается в первую очередь поэзии XVII–XVIII вв.

У Симеона Полоцкого в поэтическом сборнике «Вертоград многоцветный» (1676–1680-е гг.) Богом данный век нейтрален, он не ужасен и не прекрасен, человек же может быть грешен или праведен, и он не противопоставляется «веку», хотя и рифмуется с ним: «Еще и любовь к Богу, к человеком, / та бо приятна Тому, Иже Царь есть веком»; «Яко цвет селный скоро оцветает, / тако человек век свой переживает»; «Седмая беда есть грядуща века / вечна погибель грешна человека» и т. п. Карион Истомин в «Букваре в лицах» (1692) следует за традицией Симеона Полоцкого. Например: «Все вещи на пользу дал Бог человеку, / Пока не преидёт путь к грядущему веку».

В поэзии XVIII столетия у «века» появляются эпитеты, положительно его характеризующие. В одической традиции, например, у М. В. Ломоносова, век становится «златым», «прекрасным», «сладчайшим», «сладким», «спокойным» и т. п. Человек же мирно существует в этом веке. «О Боже, что есть человек, / Что ты ему себя являешь, / И так его ты почитаешь, / Котораго толь краток век» («Преложение Псалма 143»).

Немного иное происходит в драматургии. В трагедиях А. П. Сумарокова персонажи действуют согласно законам драмы (интригуют, убивают, влюбляются, мечтают и проч.) – и при этом они действуют в *некие древние века, а не в век драматурга*. Но век так и не становится «жестоким», в отличие от «жестоких сердец» персонажей трагедий: «Того не может быть, как тот настанет век, / Чтоб был с собой

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 2007. Т. 4. С. 328.

во всем там сходен человек»; «Едва, едва дыша, томится человек... / То Трувор, брат мой то: ах! он кончает век!» («Синав и Трувор»); «Противны те места, трепещет человек, / Которы на земли и долгий прожил век...»; «Ах! лучше б не иметь во всю мне вечность века! / Чтомышлю я! Хочу убить человека!» («Артистона»); «Къ тому нѣтъ силъ моихъ: грустить я буду въ вѣкъ: / Не можетъ весель быть несчастный человѣкъ...»; «Хотя въ сей часъ ея тобою прервется вѣкъ. / Что дали боги ей, отъемлетъ человѣкъ! / Но ты не человѣкъ; ты тигру сталъ подобень...»; «И я уже того не позабуду въ вѣкъ, / Что я хотя и царь, такой же человѣкъ» («Ярополк и Демиза»); «Гертрудою, Армансъ, я человѣкомъ сталъ, / Полоніемъ отца на вѣки потерялъ...»; «Стыжуся вспомнать, что я, ахъ! человѣкъ, / И лучше бъ было то, чтобъ мнѣ не быть во вѣкъ»; «Се, Боже! предъ тобою сей мерзскій человѣкъ, / Который срамотой одной наполнилъ вѣкъ...»; «То помня завсегда, что кратокъ смертныхъ вѣкъ. / Что онъ въ величествѣ такой же человѣкъ» («Гамлет»).

Здесь еще будет уместно упомянуть о человеке-звере у В. К. Тредиаковского в «Тилемахиде» – впрочем, речь там идет уже о совсем уж древних временах: «Кровью на жертвеннике еще хищности смертны багрятся, / И человек претворен в люта тигра еще» («Тилемахида»).

Обобщая, можно сказать, что в русской поэзии XVII–XVIII вв. человек находится в гармоническом равновесии со своим веком. Это явно выражено у Г. Р. Державина: «А завтра: где ты, человек? / Едва часы протечь успели, / Хаоса в бездну улетели, / И весь, как сон, прошел твой век» («На смерть князя Мещерского»).

И перед тем, как перейти к «золотому веку» русской поэзии, вспомним А. Н. Радищева, который в элегии «Осьмнадцатое столетие» (1802) описывает, как век за веком проистекают, образуя море вечности:

Урна временъ часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнемъ берегу изливают пенные волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след.

Далее, у Пушкина, современный ему «век» приобретает явно негативную коннотацию: эпитеты ему – железный, гнусный, слепой, буйный и проч. И «ужасному веку» противостоит автор / лирический герой / персонаж. «Наш век – торгаш, в сей век железный» («Разговор книгопродавца с поэтом»); «...Что в мой жестокий век восславил я свободу...» («Памятник»); «В наш гнусный век / Седой Нептун земли союзник. / На всех стихиях человек — / Тиран, предатель или узник» («К Вяземскому»); «Оплачьте, милые, мой жребий в тишине; / Страшиться возбудить слезами подозренье; / В наш век, вы знаете, и слезы преступленье: / О брате сожалеть не смеет ныне брат» («Андрей Шенье»); «Как часто мимо вас проходит человек, / Над кем ругается слепой и буйный век, / Но чей высокий лик в грядущей поколенье / Поэта приведет в восторг и в умиление!» («Полководец»).

Мы сейчас лишь пытаемся обозначить общие тенденции в разные века русской поэзии. Если в XVII–XVIII столетия век и человек мирно сосуществовали, то в XIX в. обозначилась тенденция существования «ужасных сердец» в «ужасном веке», что, впрочем, можно назвать гармоническим сосуществованием. Здесь нет антагонизма. Он выявится позже, в веке XX-ом.

В XX в. намечается явный антагонизм «века» «человеку». Человек становится зверем. У А. А. Ахматовой: «Все перепуталось навек, / И мне не разобрать / Теперь, кто зверь, кто человек» («Реквием»). Но и век становится зверем. И, кажется, именно век ведет охоту за человеком (пусть он даже будет зверем: век сильнее), век карает человека. Человек противостоит веку. У М. И. Цветаевой: «Век мой – яд мой, век мой — вред мой, / Век мой — враг мой, век мой — ад» («О поэте не подумал»). Наиболее открыто это проявляется у О. Э. Мандельштама: «Век мой, зверь мой, кто сумеет...» («Век»); «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей» («За гремучую доблесть грядущих веков...»); «Век, пробуя их перегрызть, / Оттиснул на них свои зубы» («Канцона»); «Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших» («1 января 1924»). В «Словаре языка русской поэзии XX века» на 4 страницах петитом приведены цитаты с «веком»¹. И эти цитаты подтверждают наши логические построения.

В русской переводческой традиции XX в. это тоже отразилось (а переводы, безусловно, соотнесены с канонами и поэтической традицией

¹ Словарь языка русской поэзии XX века. М., 2001. С. 397–401 («Век»).

определенного времени): «Но, увы мне, стать / Мишенью для глумящегося века, / Уставившего палец на меня!» (У. Шекспир. «Отелло»; пер. М. Л. Лозинского); «О гнев безумный, о корысть слепая, / Вы мучите наш краткий век земной / И в вечности томите, истязая!» (А. Данте. «Божественная комедия» (Ад. Круг седьмой); пер. М. Л. Лозинского).

Мы попытались наметить общую тенденцию, при этом не обращались к поэзии соцреализма, но эта тема особого исследования. Но предполагаем, что «век» там такой же сладчайший, как и во времена Елизаветы Петровны в одах Ломоносова.

Итак, обобщая, мы видим, что в разные века русского стихосложения:

- более-менее гармоничный человек живет в гармоничном веке (XVII–XVIII вв.);

- в «ужасном веке» существуют «ужасные сердца» (XIX в.);

- век проявляет агрессию к человеку (XX в.).

Конечно же, мы понимаем, что невозможно в этом кратком обзоре русской поэзии отметить все оттенки и нюансы сложной темы взаимоотношения человека с веком. Мы предложили лишь схему. И здесь, в нашем схематическом построении не хватает только агрессии человека к веку. А она должна бы быть. И ее стоит поискать. Иначе не будет гармонии.

ЧТО ТАКОЕ «ЭПОХА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем.
Я сижу в темноте. И она не хуже
в комнате, чем темнота снаружи.

(И. Бродский.

Из сборника

«Конец прекрасной эпохи»)

Понятие «эпоха» достаточно легко определимо, в отличие от понятия «век». Все толковые словари, включая «Словарь языка Пушкина», предлагают нам с небольшой долей вариативности, только два значения. (За исключением словаря Брокгауза и Ефрона, где эпоха – «термин финансовых вычислений, означающий день, с которого начинается исчисление процентов по текущим счетам»¹.) Отметим, что, согласно словарям, вообще это слово вошло в русский лексикон только в конце XVIII в. и не сделалось общеупотребительным и актуальным для языка, который привык к «веку». Полагаем, что носители русского языка слово «эпоха» (в отличие от нейтрального: «век»), воспринимают как лексему, относящуюся к возвышенной / патетической лексике (как, например, «держава» в сравнении со «страной» или «государством»). Или, во всяком случае, относят к публицистическому или научному функциональному стилю речи, а не к художественному. Вот почему при всей малоупотребительности русскими писателями лексемы «эпоха», у историков литературы эта категория времени имеется в лексиконе. Например, поисковик по собранию сочинений А. М. Ремизова показал 2–3 случая употребления писателем этого слова; а в статьях и комментариях оно исчисляется десятками. Историк литературы, мыслящему литературными эпохами, сподручнее (и традиционнее) прибегать к этой темпоральной категории.

Итак, *в первом значении* «эпоха» — это «промежуток времени, выделяемый по какому-нибудь характерному явлению, событию», единица исторического времени, определенный период истории². Так, у Пушкина в «Метели»: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р**»; в «Рославлеве»: «Воспоминания светской жизни обыкновенно слабы и ничтожны даже в эпоху историческую»³.

«Эпоха» привязана к событию, а не к временной протяженности: «эпоха войны», но «век Екатерины». Выше было сказано, что носители языка на интуитивном, общекультурном уровне чувствуют, что уместно называть «веком», что «эпохой», что «периодом», что

¹ Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1904. Т. XL^A [80]: Электровозбудительная сила – Эрготин. С. 941.

² Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 4: С–Я. С. 1009 («Эпоха»).

³ Там же.

«годами», что «временами». Сложно сказать, как соотносятся «эпоха» и «век». Казалось бы, эпоха по протяженности короче. Но иногда и по-другому: например, эпоха Пунических войн длилась почти век. Авторы зачастую не разделяли эти временные категории и воспринимали их как синонимы. У В. Г. Белинского мы встречаем: «Век Екатерины – великая эпоха».

Во втором значении «эпоха» – это важный, значительный момент в жизни человека. «Эпохой» может считаться и просто определенный период жизни. «Эпоха юности человека», — писал, например, В. Г. Белинский; «эпоха моей жизни», «трудные эпохи жизни» (М. Е. Салтыков-Щедрин), «эпоха супружества» (И. А. Гончаров). У И. С. Тургенева встречается даже «эпоха второй нашей встречи» или «эпоха в жизни молодых женщин, когда они начинают расцветать и распускаться, как летние розы» («Отцы и дети»)¹. Ф. М. Достоевский в своих произведениях «эпоху» употребляет именно в этом, втором значении.

В русской художественной прозе иногда встречается трагестирование понятия «эпоха»: частная жизнь подается как историческая эпоха. У Пушкина: «Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохою в жизни, и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание» («Барышня-крестянка»); «Приезд богатого соседа есть важная эпоха для деревенских жителей» («Выстрел»); «Сия эпоха жизни моей столь для меня важна, что я намерен о ней распространиться, заранее прося извинения у благосклонного читателя, если во зло употреблю снисходительное его внимание» («История села Горюхина»)². У М. Ю. Лермонтова находим ироничное: «счастливая эпоха мушек из черной тафты» (это единственное, кстати, у него употребление данного слова) («Герой нашего времени»)³. У Тургенева:

Коли слуга у них оказывался отъявленным пьяницей или вором, они сперва долго терпели и переносили – вот как переносят дурную погоду; а наконец старались отделаться от него, спустить его другим господам: пускай же, дескать, и те помаются маленько! Только эта беда случалась с ними редко, — до того редко, что становилась в их жизни эпохой — и они

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1981. Т. 7. С. 135.

² Словарь языка Пушкина. С. 1009.

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1962. Т. 4. С. 257.

говаривали, например: «Этому очень давно; это приключилось тогда, когда у нас проживал Алдошка озорник»; или: «когда у нас украли меховую дедушкину шапку с лисьим хвостом...» («Новь»)¹.

У М. Е. Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» встречается «эпоха, когда градоначальствовал Бородавкин», «эпоха обедов и балов», а одна из глав называется «Эпоха увольнения от войн».

Отметим, что в русской художественной прозе XIX в. из всех временных категорий «эпоха» была наименее употребительной. Мы опираемся на данные поисковой системы на сайте ИРЛИ «Академические собрания сочинений, подготовленные в Пушкинском Доме»². Здесь представлены собрания сочинений 25 писателей.

В драматических сочинениях, если судить по текстам А. Н. Островского и А. К. Толстого, слово «эпоха» не употреблялось. Конечно, такой выборочный поиск не исчерпывающ, но позволяет представить общую картину и обозначить основные тенденции, связанные с нашей темой.

«Эпоха» может встречаться (с весьма небольшой частотностью) в публицистике и эпистолярной литературе писателей. Обычно это эпоха в значении «историческая эпоха». У В. В. Капниста это «римские и греческие эпохи», у Ф. Прокоповича «эпоха» упоминается в труде «Об искусстве риторическом», редко встречается у А. Н. Радищева. У В. Г. Белинского читаем: эпоха Вольтера, эпоха борьбы, эпоха Петра Великого, эпоха Карамзина, эпохи нашей истории и т. п.³ У И. А. Гончарова в письмах: эпоха Байрона, гомеровская эпоха, эпоха Мольера, «та или другая эпоха», «громкая эпоха, громадные события», «славная русская эпоха» (война 1812 года) и т. п. и даже «апатичная, жалкая эпоха» (конец 1870-х гг. в России). Позднее у А. А. Блока – в статьях и в переписке с Андреем Белым.

Журнал братьев Достоевских «Эпоха», пришедший на смену журналу «Время», просуществовал недолго – в том числе из-за того, что некоторые читатели с трудом запоминали нерусское название и путали его с журналом «Эхо».

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 9. С. 240.

² URL: <https://russian-literature.org/> (дата обращения: 10.04.2025).

³ См.: Стrogанов М. В., Трифаженкова И. А. Словарь филологических терминов В. Г. Белинского. Тверь, 2010. С. 424 («Эпоха»).

Можно лишь предположить, основываясь на общей тенденции в литературе XIX в., что в веках XX и в XXI авторы художественной прозы достаточно скупой используют слово «эпоха». В «эпоху развитого социализма» советская литература, сблизившая художественный и публицистические стили, с большим удовольствием прибегала к звучному слову «эпоха». Например, в романе «Цемент» (1925) Ф. В. Гладкова «эпоха» употреблена 23 раза («гробницы минувшей эпохи», «эпоха героических подвигов и титанических свершений» и т. п.). Нас заинтересовало, как обстоит дело в литературе постмодернизма. Для примера мы взяли текст В. О. Пелевина «Омон Ра» (1992), где, казалось бы, должна звучать «эпоха». Ничего не нашлось.

Отношение к понятию и к слову «эпоха» в русской поэзии XIX в. оказалось для нас ожидаемым и неожиданным. В лирике Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Батюшкова, Тютчева, Фета, А. К. Толстого, И. Ф. Анненского «эпоха» не обнаружилась. Поэты предпочитали «век». В поэзии XX в. «эпоха» изредка появляется. Единственный раз это понятие мы встречаем у А. А. Ахматовой: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит, / Крапиве, чертополоху / Украсить ее предстоит» («Когда погребают эпоху»).

М. И. Цветаева пишет о «тронах иных эпох» («Над вороним утесом...»). У О. Э. Мандельштама читаем: «Я человек эпохи Москошвея» («Полночь в Москве»). Позднее советские поэты практически игнорируют «эпоху». У Б. А. Ахмадулиной находим: «Во времени чужом люблю свою эпоху» («Кофейный чертик»), у Б. Ш. Окуджавы: «у каждой эпохи свои подрастают леса...» («Былое нельзя воротить...») и «пред ликом суровой эпохи» («В нашей жизни, прекрасной и странной...»). У И. А. Бродского, помимо цикла «Конец прекрасной эпохи», стихи из которого были процитированы в начале главы, встречается еще: «в эпоху кино и радио» («1972 год»), «в эпоху свершений / Я делаю из эпохи сальто» («Речь о пролитом молоке»), «на плечи ложится пыль — этот загар эпох» («Торс») и еще несколько раз.

Даже у более памфлетных советских лириков, Е. А. Евтушенко и А. А. Вознесенского, с «эпохой» в лексиконе скудно. У Евтушенко это только: «уже не та эпоха», «какая б ни была эпоха» и «Кто – гений эпохи. Кто – гений мгновений». У Вознесенского (обычно в ироничном ключе): «Крутись, эпохи колесо», «эпохой сплюснутых калек», «Матрон эпохи рококо / продраивает душ Шарко!» И еще: «Пес твой,

Эпоха, я вою у сонного ЦУМа / эпоху скотоводческого феодализма» («Пролог»); «Колоссальнейшая эпоха! / Ходят на поэзию, как в душ Шарко» («Разговор с эпиграфом»).

С иронией, но уже злой, к «эпохе» относится А. А. Галич. И он, и его персонажи противостоят «эпохе». Эпоха, – а для поэта это окружающая советская действительность, – воплощенное зло: «Позабыли, что для нашей эпохи, / Не годятся эти “ахи” и “охи”» («История одной любви»); «Нам этот факт Великая Эпоха / Воспеть велела в песнях и в стихах, / Хоть лошадь та давным-давно издохла, / А маршала сгноили в Соловках» («Слава героям»); «И даже для этой эпохи – / Дела наши здорово плохи!» («Занялись пожары»); «Вот какая странная эпоха – / Не горим в огне – и тонем в луже!» («На сопках Манчжурии»).

Любопытно для нас темпоральное ощущение В. С. Высоцкого (у него иронии нет). Два раза в песнях он перечисляет временные периоды. Один раз по нарастающей (по длительности периода): «Все года, и века, и эпохи подряд / Всё стремится к теплу от морозов и выюг» («Все года, и века, и эпохи подряд...»). Другой раз – по убывающей: «И, странствуя по свету без фрахта и без флага / Сквозь миллионолетия, эпохи и века» («Сначала было Слово...»). То есть эпоха для поэта оказывается значительнее и протяженнее века.

Чтобы дополнить представление о русской поэзии, мы обратились к рок-текстам. Опять же, пользуясь методом электронного поиска, мы посмотрели тексты А. Н. Башлачева, В. Р. Цоя, Б. Б. Гребенщикова. И только у последнего нашлось: «Наступает эпоха интернационального джаза...» («Дело мастера Бо»).

Электронный «Национальный корпус русского языка» в корпусе «Поэтический» на слово «эпоха» выдает 761 пример, а на слово «век» — 11613 (т. е., в 15 раз меньше)¹.

Мы попытались наметить общую тенденцию отношения к «эпохе» в русской литературе. И если в публицистике, в истории литературы преимущественно понятие «эпоха» воспринималось как исторически-временной период (первое значение), то в художественной прозе и в поэзии — как определенный период человеческой жизни (второе значение). И в целом понятие «эпоха» и слово «эпоха» было менее востребовано, чем «век», ибо в русском сознании эти два слова

¹ URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 10.04.2025).

представлялись и представляются синонимичными. Еще раз подчеркнем: лексему «эпоха» авторы, быть может, даже на интуитивном языковом уровне, воспринимали принадлежащей к публицистической речи. «Эпоха» плохо вписывается в стиль художественной речи.

Закончить эту главу хотелось бы словами Блока, «трагического тенора эпохи», по словам Ахматовой. Вот что писал он в статье «Безвременье» (1906):

Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон. <...> Литературы великих мировых эпох таят в себе присутствие чего-то страшного, то приближающегося, то опять отходящего, наконец раздражающегося смерчем где-то совсем близко, так близко, что кажется почва уходит из-под ног: столб крутящейся пыли вырывает воронки в земле и уносит вверх окружающие травы и цветы. Тогда кажется, что близок конец и не может более существовать литература. Она сметена смерчем, разразившимся в душе писателя¹.

НЕВОЗМОЖНОЕ ВРЕМЯ И «ВЕЧНЫЕ ТИПЫ»

The time is out of joint — O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

Ни слова боле: пала связь времен!
Зачем же я связать ее рожден?
(У. Шекспир. «Гамлет» (акт I, сцена 5).
Пер. А. Кронеберга)

Темпоральность в литературе и искусстве. Линейное и циклическое время, художественное время, романное время, авторское время, читательское время, время персонажей. Время субъективное и время объективное. Время ускользающее и время относительное. Время реальное, перцептуальное и концептуальное. Время так или иначе связано с пространством, и нам обычно и удобно применять введенное в нашу науку М. М. Бахтиным понятие хронотопа. Однако

¹ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 24, 27.

время не всякого литературного персонажа привязано к пространству. И тогда применение понятия хронотопа, оставаясь всячески соблазнительным для ученого, становится затруднительным. Время *определенных* персонажей не укладывается или с трудом укладывается в какую-либо из перечисленных выше темпоральных категорий.

Мы ведем речь о так называемых «вечных типах». Вечный тип – литературный персонаж, мифологизированный в читательской рецепции, это вообще некая атемпоральная субстанция, существующая вне хронотопа. *Но в рамках литературного произведения персонаж вполне темпорален*, – так считаем мы. Мир «вечного типа» не укладывается в мир обычного литературного персонажа, ибо в его мире *пространство* условно и неважно, а *время* весьма специфично. Только *действие*, без которого невозможен сюжет, остается в этом самом мире. На наш взгляд, к «вечным типам» применима некая особая темпоральная категория, которую мы решились определить как «невозможное время».

Под «невозможным временем» мы будем понимать время, спровоцированное автором и ожидаемое читателем, но нереализуемое персонажем – это некое кажущееся, «галлюцинаторное время».

Обратимся к Обломову, одному из «вечных типов в (русской) литературе. На масштабность созданного Гончаровым образа сразу обратили внимание современники. Салтыков-Щедрин саркастически заметил в своем дневнике: «Замечательно, что Гончаров силится психологически разъяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета»¹. Отзывы критиков, высказанные в менее резком тоне, также отмечали его универсальную направленность. Приведем мнение Г. В. Александровского из педагогического пособия «Чтения по новейшей русской литературе» (Киев, 1902; 10-е изд. Киев; Пг., 1917): «Создавая тип, являющийся коренным для всей русской жизни, Гончаров в то же время дал нам и общечеловеческий образ. <...> Обломов такой же вековечный тип, как Гамлет, Дон Кихот, Чацкий и др.»²

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1975. Т. 18. Кн. 1. С. 209.

² Цит. по: И. А. Гончаров. Его жизнь и сочинения: Сб. историко-литературных статей / Сост. В. Покровский. СПб., 1912. С. 155.

Сопоставление Обломова с Гамлетом стало уже традиционным в нашей науке. М. В. Отрадин пишет об особом состоянии «“атрофии воли”, которая и есть главный признак гамлетовской ситуации»¹. Повторим за исследователем: «Благодаря критике XIX века, да и многим работам нынешнего столетия, за Гончаровым, несомненно, закрепилась слава создателя в первую очередь литературных типов»².

Не будем останавливаться на этом здесь. Согласимся с вышеуказанным определением гончаровского персонажа как художественного образа из ряда литературных сверхтипов и перейдем к «невозможному времени» в романе.

Научная литература, посвященная времени в романе «Обломов» весьма обширна³. Все исследования логичны и верны, но, скажем так, метафорически, темпоральность романа не всегда укладывается в темпоральность, принятую исследователями. Мы встречаемся здесь и с «миром безвременья» (М. Эре), и с «идиллическим хронотопом» (М. Бёмиг, Е. И. Ляпушкина), и напротив, с «анти-идиллическим

¹ Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб., 2012. С. 105. Об Обломове-Гамлете см.: Там же. С. 156–160.

² Там же. С. 105. Обращаясь к высказываниям критиков: Д. И. Писарева («...в этом романе разрешается обширная, общечеловеческая задача»), В. С. Соловьева («В сравнении с Обломовым – Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь специальное значение»), исследователь приходит к выводу: «Очевидно, что художественный метод Гончарова позволял ему – как и Гоголю – выявить в герое и “сегодняшнее”, “историческое”, типовое и “идеальное”, вневременное, универсальное» (Там же. С. 105).

³ См.: Лихачев Д. С. Нравоописательное время у Гончарова // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 314–319; Таборисская Е. М. Пространственно-временные отношения в романе «Обломов» (О своеобразии реализма Гончарова) // Метод и мастерство: Сб. ст. Вологод. гос. пед. ин-та. Вып. 1: Русская литература. Вологда, 1970. С. 120–130; Ehre M. Oblomov and His Creator. Princeton (New Jersey), 1973; Юдина Г. С. Лингво-смысловые композиции в романе И. А. Гончарова «Обломов» в аспекте темпорального критерия // Функционирование синтаксических категорий в тексте. Межвуз. сб. научн. тр. Ленингр. пед. ин-та. Л., 1981. С. 123–132; Ляпушкина Е. И. Идиллический хронотоп в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Вестн. ЛГУ. Сер. 2: Ист. яз., лит. Вып. 2. Л., 1989. С. 27–33; Бёмиг М. «Сон Обломова»: апология горизонтальности // И. А. Гончаров (Материалы междунар. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Ульяновск, 1994. С. 26–37; Ильинская Т. Б. Категория времени в романе «Обломов» (К истории вопроса) // Русская литература. 2002. № 3. С. 38–43.

хронотопом» (Т. Б. Ильинская), и с идеальным «вечным временем» (М. В. Отрадин). «Темпоральность» романа как-то скрываются, когда исследователи приходят к выводу о его атемпоральности (это читаем у Д. С. Лихачева и М. В. Отрадина). И эта атемпоральность, как мы уже писали выше, связана именно с художественными функциями «вечного типа», а не обычного персонажа произведения. Одним словом, «сложность временной организации этого шедевра порождает ряд проблем»¹.

Наиболее перспективным нам представляется наблюдение М. В. Отрадина о том, что Обломов перестает замечать течение времени и, следовательно, перестает зависеть от времени². Он – «времеборец»: «Может быть, самая существенная черта сознания Обломова, что он “времеборец”. <...> Как и в стихах Фета, в мечте гончаровского героя гармония рисуется как достижимая, но достижимая в ограниченном, суженном мире и как результат победы над временем:

“Все, все мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков”»³.

Обломов существует в галлюцинаторном времени, что отметил еще Д. С. Лихачев, приведя значимую для нас цитату из Четвертой части романа: «Обломов тихо погрузился в молчание и задумчивость. Эта задумчивость была не сон и не бдение. <...> *Он впал в неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации.* <...> Он лениво, машинально, будто в забытии, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это...»⁴ Для Обломова действительно «распалась связь времен», что зафиксировано даже в грамматическом времени. Как отметил Лихачев, «грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время

¹ Ильинская Т. Б. Указ. соч. С. 38.

² Отрадин М. В. Указ. соч. С. 121.

³ Там же. С. 120.

⁴ Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 479. Курсив наш.

<...> не имеет особого значения»¹. Прошедшее, настоящее и будущее время для Обломова собралось в некое абстрагированное время, как и для Гамлета, как и для Дон Кихота.

С одной стороны, Гончаров изначально подвергает персонажа в галлюцинаторное состояние. С другой стороны, он провоцирует и персонажей своего романа, и своих читателей на ожидание. Автор задает интенцию: его персонаж должен поехать в Обломовку, дабы осуществить свой «план», либо, он должен хотя бы поехать за границу по замыслу Штольца. Этого ждет читатель (пусть он хоть и в десятый раз перечитывает роман), этого ждут от Обломова Штолец и Ольга. Но этого не происходит – ибо Обломов существует в своем времени. В том времени, в котором нет пространства.

М. В. Отрадин предлагает двухмерную модель описания художественного времени в «Обломове»: «Роман построен на соотношении нравоописательного, циклического времени Ильи Ильича и исторического, линейного времени Штольца. Инерция субъективного обломовского переживания времени проявилась и в характере повествования о нем: это повествование “не хочет” превращаться в «историю» с началом и концом, оно сворачивается в кольцо. <...> В финале романа <...> Штолец и литератор находятся в историческом, линейном времени, а Обломов остался в “круговом”, замкнутом»².

Именно это *нечто*, между темпоральностью и атемпоральностью, и есть суть, которую мы обозначаем как «невозможное время».

«Невозможное время» – это то, к чему стремится повествователь, чего желает читатель. Это то, что не могут реализовать персонажи произведения. И вот это невозможное время возможно только в том произведении, в котором существует «вечный тип». И в русской литературе этот «вечный тип» – Обломов.

Но кто из читателей перечитывает первоисточники? Мы помним только миф. Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст в нашем восприятии давно оторвались от литературной основы. «Вечный тип» – это не литературный персонаж, а мифологизированный объект. Поэтому литературоведческий инструментарий (хронотоп и проч.) при анализе

¹ Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 103.

² Отрадин М. В. Указ. соч. С. 103.

мифа, в который включаются «вечные типы», недостаточно эффективен. И на нашем примере, быть может, станет понятно, что именно «невозможное время» в состоянии репрезентировать эту неповторимую *вековечность* Обломова, Обломовки и обломовщины.

ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗОРВАННОЙ СВЯЗИ ВРЕМЕН: «ГРУСТНЫЕ ПЕСЕНКИ» А. Н. ВЕРТИНСКОГО

Я могу из падали создавать поэмы,
Я люблю из горничных делать королев.
(А. Н. Вертинский)

Обратимся к феномену странного и непреходящего бытования иллюзорных песен Александра Николаевича Вертинского (1889–1957) в страшном, трагичном и обыденном мире. Его репертуар составляли около 220 песен; из них на стихи других поэтов и неизвестных авторов – около 70¹.

Как отмечал К. Л. Рудницкий, «Вертинский был искусственным устройством иллюзорных миров, конструктором миражей, мастером тропических эффектов»². Его песенки уводят от скучных и серых будней, от пошлости и прозаизма жизни в манящий и недостижимый мир. «Действительность» песенок Вертинского «сочинена и призрачна. Это многокрасочный мираж»³.

Многие сочинения Вертинского насыщены «гротесковой экзотикой». Приведем стихотворение «Морской кабачок», опубликованное в журнале «Сцена и арена» (1915):

Электрический свет под листвою платанов,
И рядами сверкающий мрамор столов,

¹ Url: <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=64> (дата обращения: 15.04.2025).

² Рудницкий К. Мастерство Вертинского // Вертинский А. Н. Дорогой длиною... М., 1991. С. 562.

³ Там же. С. 560. «Мир, вымышлено-прекрасный, цветастый, пряный, пикантный – какой угодно, только бы не прозаический, не обыденный, не реальный – и не выдается за реальность. Он предлагается как мечта, как откровенная игра воображения» (Там же).

И суровые лица морских капитанов,
Обменявших на золото ранний улов.

Под ритмический хриплый распев негритянок,
Зажигающих искры в глазах моряков,
Старый карлик в углу целовал обезьянок
Под раскатистый хохот и гул голосов.
И над воем смычков, над ругней и плевыми,
Хороша и прекрасна как гибель сама,
Оскалившись толпе золотыми зубами,
Хохотала у бара Царевна-Чума.

Здесь после миражной картинки, сплошь уснащенной экзотизмами – страшная концовка (это 1915 г., идет война). Как и в песенке «Белый пароходик» (на стихи Б. Поплавского; не ранее 1918 г.): мальчик плачет, что капитан не взял его в море на белом пароходике, но оказывается, что «на тот корабль седые крысы / Принесли из Африки чуму», и что «столкнется пароходик в море / С ледяною синею стеной». Творчеству Вертинского вообще присуща трагичность мироощущения, которая в сочетании с экзотичностью, со стремлением «к поэтизации далеких (желательно тропических) стран и городов»¹, усиливается.

Миражные картинки Вертинского, яркие и впечатляющие, «от жизни нас уводят навсегда. Это «В бананово-лимонном Сингапуре», где «вы грезите всю ночь на желтой шкуре / Под вопли обезьян». И «Палестинское танго»:

И в том краю, где нет ни бурь, ни битвы
Где с неба льется золотая лень,
Еще поют какие-то молитвы,
Встречая ласковый и тихий Божий день.

И знаменитое «Где вы теперь?» с китайчонком, португальцем, малайцем и лиловым негром в восьми строках:

В последний раз я видел Вас так близко,
В пролеты улицы Вас умчал авто...
Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр вам подает мантию...

¹ Там же. С. 559.

«В синем и далеком океане» (1927) мираж завершается
«утешительной смертью» моряков:

В синем и далеком океане,
Где-то возле Огненной земли
Плавают в сиреновом тумане
Мертвые седые корабли.
Их ведут слепые капитаны,
Где-то затонувшие давно.
Утром их немые караваны
Тихо опускаются на дно.

То же и в песенке «Матросы мне пели про остров» (на стихи
Б. Даева):

Смеялись вокруг чьи-то лица,
Гитара уплыла вдаль.
Матросы запели про птицу,
Которой несчастных жаль.
У нее стеклянные перья
И слуга – седой попугай.
Она открывает двери
Матросам, попавшим в рай!

Пространство мира песенок не обязательно экзотическое, оно может быть просто сказочным. Это мир мечты, грезы, миража. «Неизбежно и верно, как принц заколдованный, / Я тоскую в шести зеркалах» (1917); «Мне так хочется счастья и ласки, / Мне так хочется глупенькой сказки, / Детской сказки про сон золотой» (1915); «В этой сказке смешной и трагической / И конец, и начало светло...» (1915); «Это бред! Это сон! Это снится! / Это юности сладкий обман!» (1937).

Противопоставление грёз обыденной, серой, неприглядной жизни в «городе сонном» наиболее трагично запечатлено в песенке «Бал Господен» (1917): героине, мечтающей «о балах, о пажах и вереницах карет», остается один выход: «в бутафорском смешном экипажике отправиться к Богу на бал». Кладбищенский исход предстоит и героине популярной песенки «Кокаинетка» (сл. В. Агатова, 1914):

Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?

Вашу тонкую шейку едва прикрывает горжеточка.
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как Вы...
Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная
И я знаю, что, крикнув, Вы можете прыгнуть с ума.

И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма...

Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка.
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы.

Примирение с травмирующей реальностью жизни для героини автор видит в «утешительной смерти».

В песенке «Джимми-пират» (1934) для мечтающего 12-летнего персонажа не предлагается никакого выхода:

Вам хочется бродить по океанам
И грабить шхуны, бриги и фелуки,
Подставить грудь ветрам и ураганам,
Стать знаменитым «черным капитаном»
И на борту стоять, скрестивши гордо руки...

Но, к сожалению, Вы мальчик при буфете
На мирном пароходе – «Гватемале»,
На триста лет мы с вами опоздали,
И сказок больше нет на этом скучном свете.

Основные мотивы песен («кладбищенский» и «беспечно-жизнерадостный»), как отмечал К. Л. Рудницкий, «выражали одно, самое для Вертинского и для его слушателей существенное чувство неудовлетворенности жизнью, невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее безыдеальностью, приниженностью, духовной скудностью. И одновременно – чувство приговоренности к такой именно, не поддающейся изменению жизни»¹.

В облике печального Пьеро артист выступал сравнительно недолго: примерно с середины 1915 г. по конец 1917-го: в кабаре, в

¹ Там же. С. 558.

маленьких театриках, в ресторанчиках. Песенки Вертинского оказались вписаны в «стиль эпохи», созвучны Серебряному веку. Искусство этой эпохи можно сравнить с «пиром во время чумы», и на этом пиру Вертинскому досталась роль пушкинской «задумчивой» Мэри, поющей «уныло и протяжно», «чтоб мы потом к веселью обратились / Безумнее, как тот, кто от земли / Был отлучен каким-нибудь виденьем».

Первая мировая война, эпоха на изломе, трагичность, неопределенность, неустроенность... «Вещи умерли, — писал В. Б. Шкловский в 1914 г., — мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны. <...> Мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстается с жизнью, которую не ощущаем»¹. Как отметила Л. И. Тихвинская, «разошлись, разверзлись тектонические плиты истории между прошлым и будущим. Обнажился черный провал вечности»².

Необычному и несколько непонятному успеху «печальных песенок» много уделялось внимания в прессе тех лет. Например, обозреватель «Театральной газеты» А. А. Черепнин писал:

Удивителен, неожидан, курьезен, в сущности, тот захват, который проявляет рафинированность его песенок на разношерстную, с улицы, толпу. Чуть внятные слова их — как болезненно-нежные лепестки, которые медленно осыпаются в тоскливые вечера. Как доходит их аромат до этой толпы, еще оглушенной грохочущей улицей? Но ясно, что он дурманит. Дурманит и пряностью географической экзотики, и городской экзотикой чувств, и музыкой картавого говорка, и контрастом сдержанного графического жеста. В этих ариэтках и их передаче — струйки большого дарования³.

Популярность обеспечивалась не только многочисленными выступлениями перед богемной и аристократической публикой, перед обычными посетителями ресторанчиков. В большом количестве издавались ноты песенок, что способствовало домашнему и салонному музицированию. Успеху Вертинского содействовали и его многочисленные подражатели и даже пародисты, которые

¹ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 12.

² Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917 гг. М., 2005. С. 118.

³ А. А. [Черепнин А. А.]. В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 47. С. 9.

гастролировали по всей стране¹. Пародировалась экзотичность, страстность-порывистость в любви, обыгрывались «вертинизмы»: лиловые негры, креольчики, попугаи, безноженьки, кокаинеточки и т. п.

Во времена НЭПа (1921–1929) спрос на песенки Вертинского был велик, и сам автор-исполнитель *еще* не был под запретом (сбросив грим Пьеро, уже во фраке, с конца 1917 г. он гастролировал по югу страны, а с 1920 г. пел уже в эмиграции). *Еще* издавались ноты его песенок.

В эмиграции Вертинский побывал во многих странах (Румыния, Бессарабия, Польша, Германия, Франция, Палестина, США, Китай). Собственно, он выступал перед той же богемно-аристократической публикой, что и в России. Только к обычному русскому трагическому излому слушателей здесь прибавлялась ностальгия и по русской действительности, и по Серебряному веку, и эмигрантская неустроенность. Слушая Вертинского, публика могла забыться, уйти от жизненных невзгод. Вертинский оставался популярным исполнителем. Он выступал везде: и в русских ресторанах (наравне с цыганами и другими артистами), и в кабаре, и в концертных залах (например, в Америке в 1934–1935 гг.). С 1930-х гг. начинают выходить пластинки с записями песенок (Германия, Польша, Англия)². В некоторых странах (и даже в Японии) издаются ноты.

В СССР бытование песенок Вертинского продолжается, но уже без участия автора. Он, собственно, воплощался только через голос (как и сейчас для нас). Во времена НЭПа Вертинский еще не был запрещен. Еще гастролируют по стране подражатели и пародисты. Одним словом, Вертинский оставался «на слуху», он был известен как некая экзотическая фигура, сколок с прошлого. В 1930-е гг. в ходу контрабандные пластинки с «печальными песенками» (об этом много свидетельств современников, нашло отражение это и в литературе о тех временах). С середины 1940-х гг. появляются «ребра» или «музыка на костях», кустарные аналоги гибких грампластинок, на которых

¹ Назовем Михаила Савоярова и Валерия Валертинского, выступавшими с концертами до конца 1920-х гг., Павла Троицкого – в эмиграции в 1930-е гг.

² В 1930/1931 гг. фирмы «Parlophon» (Германия, Англия, Франция) и «Odeon» (Германия) впервые записывают сорок восемь песен Вертинского на грампластинки. Через год, в 1932, двадцать две записи делает английская фирма «Columbia» и тридцать – польская «Syrena Electro».

перезаписывались и песенки Вертинского¹. Таким образом в СССР его знали – и не знали. Слава была, но, скажем так, она лишь тлела.

В 1943 г. Вертинскому разрешают вернуться на Родину. Во время войны он участвует в концертных бригадах на фронте, исполняет и новые военно-патриотические песни (на свои стихи и стихи советских поэтов)². После войны гастролирует по всей стране. Он пытался исполнять военные песни, но публика, уставшая от фронтовых невзгод, требовала «Над розовым морем», «В бананово-лимонном Сингапуре» и другие песни, уносившие в волшебный мир. «Многие его красоты, над которыми он сам уже иронизировал и посмеивался, воспринимались вполне всерьез»³.

Так, например, Вертинский исполняет «Испано-сюизу» и проговаривает, что это «марка машины». И его аудитория в валенках и ватниках, в послевоенных френчах внимает артисту во фрачном костюме и согласна принять, даже не понимая, слова его песенки:

Лучше всех был раджа из Кашмира,
Что прислал золотых парадизов.
Только он в санаторьях Каира
Умирает от Ваших капризов!

По словам А. А. Галича, впервые увидевшего поэта после войны, «долгие годы Александр Вертинский был не то чтоб под запретом, а был человеком из какой-то другой, фантастической жизни. Он

¹ 21, 24 и 26 января 1944 г. в Москве в Доме звукозаписи была сделана единственная прижизненная запись песен Александра Вертинского на пластинки в СССР. Это серия из 15 песен, которая включала 8 пластинок (пластинки штамповались разными заводами, включая Апрелевский, Ленинградский, Рижский, Ташкентский и другие):

«В степи молдаванской» / «Чужие города» (11872/11873);
«Над розовым морем» / «В синем и далеком океане» (11874/11887);
«Палестинское танго» / «Марлен» (11875/11884);
«Мадам, уже падают листья» / «Маленькая балерина» (11876/11883);
«Куст ракитовый» / «Ее письмо на фронт» (11877/11878);
«Иная песня» / «Юность мира» (11879/11886);
«Прощальный ужин» (запись на двух сторонах: 11880/11881);
«Матросы» / «Без женщин» (11882/11885).

² Есть непроверенные сведения о патефонной (граммофонной) пластинке на 78 об., выпущенной в Ленинграде во время войны: «Иная песня» («Родина, прости») и «Седые корабли».

³ *Рудницкий К.* Мастерство Вертинского. С. 565.

эмигрировал в двадцатые годы, и иногда до нас доходили какие-то пластинки, стертые-перетертые. Мы слушали их, едва разбирая слова... <...> ...почему это брало за душу, почему в этой лирической салонной пронзительности было для нас такое новое ощущение свободы»¹.

Вертинский оказался неким очень хрупким и едва ли не единственным связующим звеном между 1910-ми и 1950-ми гг. Он восстанавливал разорванную связь времен. Таким он остается и для нашего времени.

ВНЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

ИГРА В АБСУРД

Вышедший в 1999 г. фильм Спайка Джонза «Быть Джоном Малковичем» («Being John Malkovich»)² по сценарию Чарли Куфмана, при огромном интересе к нему критики и зрителей, так и не смог подвергнуться жанровой и стилистической кодификации. Фильм называли комедией, черной комедией, сюрреалистическим фарсом, фарсом с элементами мелодрамы и тому подобное³. Но обычно при этом почти всегда звучало слово «абсурд»: абсурдный / абсурдистский фильм, абсурдная ситуация, абсурдная стилистика, абсурдные повороты сюжета, «странный абсурдный мирок», абсурдный сценарий и даже «абсурдный эгоизм персонажей»⁴. Отметим, что обращение к слову «абсурд» у зрителей-рецензентов вполне «домашнее», обыденное (не будем здесь говорить об абсурде как «понятии» или «категории»). Абсурд – это нечто нелогичное, нелепое, неразумное и явно нереалистичное.

Задаваясь вопросами: существует ли «абсурд» как явление в современном искусстве; возможно ли современному автору создать

¹ Галич А. Прощальный ужин // Время и мы. 1987. № 99. С. 226–227.

² Музыку к фильму написал Картер Бёрвелл. В фильм также вошли «Аллегро» из «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока в исполнении Кливлендского оркестра и песня Бьорк «Amphibian» в двух вариациях.

³ Отзывы зрителей см., например: URL: <https://plus.kinopoisk.ru/film/462/details/reviews/> (дата обращения: 18.04.2025).

⁴ Там же.

«чистый» абсурдистский текст, да и нужен ли он сейчас, уже исчерпанный «театром абсурда»; воспринимается ли сейчас абсурдистский текст как абсурдистский, – мы и решили прибегнуть к рассмотрению означенного фильма.

Экспозиция фильма вполне реалистична. Богемного кукольника-неудачника Крейга Шварца (его играет Джон Кьюсак) прогоняют с улицы, где он показывает со своими марионетками историю Абеяра и Элоизы. Прогоняет его возмущенный отец семейства со словами: «извращенец!» Что, в общем-то, справедливо, если мы вспомним эту знаменитую любовную историю, явно непредназначенную для детей. Недовольная жена героя, хиппующая любительница животных Лотта (ее играет Камерон Диас) требует от него найти «нормальную» работу. Он и находит ее по объявлению в газете.

И здесь начинается абсурдная завязка сюжета. Герой попадает в контору, расположенную на 7½ этаже, с очень низкими потолками, так что надо ходить пригнувшись; встречается с секретаршей, защитившей диссертацию по дефектологии, поэтому она никого не понимает; знакомится со своим боссом, 105-летним стариком доктором Лестером (его играет Орсон Бин), говорящем только о сексе.

Одним словом, зрителю предлагают совершенно неправдоподобную обстановку и обстоятельства, которые можно назвать абсурдными. Собственно, это *другая*, некая волшебная реальность. И зрителю приходится признать ее, поверить в нее и ожидать, что здесь будут разворачиваться столь же неправдоподобные абсурдные события.

Маленькое китайское отступление о рецепции абсурда. Читатель даосской литературы, признав, что даосы действительно способны летать, будет принимать и то, что они бессмертны и обретаются на священной горе Пэнлан. Христианин, признавший факт непорочного зачатия, не сомневается в и факте воскресения Христа. Для христианина даосские истории будут казаться абсурдными, как и для даосов – христианские. Впрочем, и то, и другое относится к разряду чудес, а чудо будет представляться абсурдным, если в него не верить.

Если обратиться к практике дзэн, имеющей свою внутреннюю логику, – она для европейского сознания алогична, абсурдна. Дзэнские коаны, служащие основным средством достижения просветления, таковы, что понять их и ответить на поставленный вопрос невозможно при помощи простого логического рассуждения.

Приведем пример. В одном коане рассказывается, как монахи спорили об объективности и субъективности. Учитель спросил их: «Вот большой камень. Как вы считаете, находится он внутри или вне нашего сознания?» Один из монахов ответил вполне логично: «С буддистской точки зрения всякая вещь является воплощением сознания, так что, по-моему, камень находится внутри сознания». Учитель переворачивает привычную логику и произносит: «Твоя голова, должно быть очень тяжелая, если ты таскаешь в своем сознании такие камни»¹. Конец китайского отступления.

Вернемся к «Малковичу». Наш герой-кукольник в своем офисе на 7½ этаже случайно обнаруживает дверцу с тоннелем (этакую нору Алисы), ведущим в сознание и тело актера Джона Малковича. Зритель уже подготовлен к развитию сюжета, подготовлен к тому, что сюжет будет абсурдным. Но на самом деле, так не получается. Абсурдными оказываются перипетии сюжета, сам же сюжет выстроен глубоко логично, разумно и рационально. В одном исследовании мы читаем об этом фильме:

Необычное качество этажа принимается без сомнения другими работниками. И главный герой, и зрители также привыкли к необычной обстановке, и собеседники героя принимают как абсурдное открытие волшебного портала за шкафом в мозг актера Джона Малковича. Этот портал можно описать как вымышленное изобретение в терминах научной фантастики, но это не умаляет магический реалистический элемент фильма. Магический реализм фильма безупречен невозмутимым принятием магии большинством персонажей. Это подтверждается реалистичными деталями обстановки².

Так же и в одной из рецензий в блоге «MovieBear» подчеркивается, что фильм, судя по завязке, обещающий зрителю быть абсурдистским, «выделяется стройностью и точностью: даже доходя до точки кипения, лента продолжает держаться сюжетной линии, ограничиваясь заданными рамками, будто боясь ненароком выбраться за пределы разумного: герои совершают крайне логичные поступки, последствия

¹ См.: 101 дзэнская история – сборник коанов. URL: <http://fight.uazone.net/history/d6.html> (дата обращения: 18.04.2025).

² Bowers M. A. Magic(al) realism. London; New York, 2005. P. 109. Перевод наш.

которых оказываются опять же логично-предсказуемыми, между строк явно проглядывает едва ли не морализаторский подтекст»¹.

Итак, кукольник, после 15-минутного посещения тела и сознания Малковича (потом его выбрасывает на обочину трассы), пребывает в восторге и, захлебываясь, выдает набор штампов («это сверхъестественно... это философский вопрос о месте человека в мире... здесь метафизический смысл...» – и проч.).

Его жена Лотта, побывав в Малковиче, в отличие от мужа, ощутившего «духовность», обретает «телесность» и заявляет, что она – «транссексуал» и хочет «реализоваться как мужчина». Все это усугубляется тем, что оба они влюбляются в коллегу героя, девицу-вамп Максин (ее играет Кэтрин Кинер), организующую бизнес: теперь за 200 долларов всякий может побывать в теле Джона Малковича.

Образуется не совсем традиционный, но все же реалистичный «любовный треугольник», правда с элементом абсурда: муж и жена попеременно проникают в тело Малковича, которое (тело) имеет сексуальную связь с Максин. Максин же с супругами общаться желает только опосредованно телом Малковича. Разумеется, у супругов возникает жуткая конкуренция, закончившаяся тем, что кукольник запирает жену дома в клетку с шимпанзе, а сам бежит в тело Малковича на свидание к Максин, как Абельяр к своей Элоизе. Фраза «через час встретимся в Малковиче» для этой троицы становится дежурной.

Про шимпанзе нам уже на протяжении половины фильма напоминают, что у него язва желудка вследствие детской травмы, и потому жена героя водит его к психоаналитику – это производит комический эффект. Однако обратим внимание, на примере истории о шимпанзе, что каждая даже незначительная абсурдная ситуация в этом фильме доведена до логического конца: результатом психоаналитических сеансов является прозрение шимпанзе о травматическом событии детства (когда его семейство поймали охотники, он пытался развязать руки родителей). И в нужный для сюжета момент шимпанзе развязывает скрученные веревкой руки жены героя.

¹ URL: <http://moviebear.ru/byt-dzhonom-malkovichem/> (дата обращения: 18.04.2025). См. там же: ««Вполне возможно, что вся лента – на удивление крепко скроенная и не распадающаяся на несвязные фрагменты даже в критические моменты – и задумывалась нарочито фарсовой, лишенной показной морали и задумки как таковой, и абсурд и был сам по себе самоцелью – к сожалению, лишь до известного предела».

Фильм «Быть Джоном Малковичем» стал дебютом для режиссера и сценариста, до этого они подвизались в клипмейкерстве – и весьма успешно. «Клиповое мышление» чувствуется и в их полнометражном художественном фильме: отдельные сюжетные линии и эпизоды ладно и логично скреплены в один логичный сюжет, имеющий все классические составляющие сюжета.

Один из самых эффектных клипов: Джон Малкович находит контору, торгующую входом в тоннель его сознания, и проникает по нему в свое сознание. Эта эксцентричная сценка (вполне сюжетная) может трактоваться как абсурдистская, а может трактоваться и как метафора сознания эгоцентрика, которому весь мир представляется воплощением и реализацией собственного «я».

Многочисленные перипетии сюжета (кукольник полностью завладевает телом и сознанием Малковича, в результате чего последний бросает актерскую карьеру и становится прославленным кукольником; кукольник-Малкович женится на Максин, которая забеременела от него в тот момент, когда в теле Малковича находилась Лотта, жена кукольника и проч.) сводятся к финальной развязке с традиционным для классического представления о сюжете разрешением конфликта. Кукольник покидает тело Малковича, в которое тут же вселяется целая толпа стариков, уже давно ждущих этого момента; Максин и Лотта воспитывают дочку... телом и сознанием которой уже благополучно овладел наш герой-кукольник. Он по-прежнему влюблен в Максин, которая теперь уже его мама, и, которой, разумеется, он по-прежнему (подобно оскотенному Абельяру) не может обладать.

Понятно, что на основе поверхностного анализа только одного постмодернистского текста некорректно делать обобщения. Но все же, кажется (поскольку абсурд алогичен, а сюжет подчинен законам логики) будет справедливым утверждение, что постмодернистский текст, в котором есть сюжет, не может считаться абсурдным.

Вообще в постмодернистском пространстве невозможно создание чистого абсурдистского текста (как в свое время у С. Беккета или Э. Ионеску). Возможно только использование абсурдистских приемов, создание абсурдных ситуаций, опять же разрешаемых логически. С другой стороны, сейчас можно говорить и об изменении рецепции текстов «классического абсурда». Зритель (читатель) сейчас вовлечен в постмодернистскую «игру». То, что раньше казалось абсурдным,

сейчас воспринимается как реальное, даже если оно не подчинено логике. Поскольку мир и наше сознание становится все более и более алогичным.

Federico García Lorca
«Claro del reloj»

Me senté
en un claro del tiempo.
Era un remanso
de silencio,
de un blanco silencio,
anillo formidable
donde los luceros
chocaban con los doce flotantes
números negros.

Федерико Гарсиа Лорка
Безвремяе

Я присел
В просвете безврестья.
Тишина,
белая тишина,
устрашающий круг,
где звезды сталкиваются
с плывущими нумерами,
с двенадцатью
нумерами черными.

Пер. С. Денисенко



УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АРХИВЫ

ГДМЧ – Государственный дом-музей П. И. Чайковского (Клин)

ОРИРК СПбГТб – Отдел рукописей и редкой книги Санкт-петербургской государственной Театральной библиотеки

ПД – фонд А. С. Пушкина (ф. 244, оп. 1) в РО ИРЛИ

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

РО ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург)

ЦГАЛИ СПб.– Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

БЛАГОДАРНОСТИ

В первую очередь хочу поблагодарить за ценные советы в процессе составления книги моих друзей и коллег – Светлану Анатольевну Васильеву, Марину Викторовну Загидуллину и Светлану Богдановну Федотову. Без вашего участия книга приняла бы несколько другие очертания и имела бы иное название.

Особая признательность Надежде Викторовне Калининой, Ольге Энгелевне Карпеевой и Алле Сергеевне Степановой за редакторские консультации.

За библиографическую помощь благодарю заведующую Пушкинским кабинетом Любовь Анатольевну Тимофееву и библиографа Гончаровской группы Александру Владимировну Романову (ИРЛИ РАН).

Пользуюсь случаем выразить глубокую признательность сотрудникам Санкт-петербургской государственной Театральной библиотеки, Национальной российской библиотеки, Библиотеки ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

Всегда с благодарностью вспоминаю Владимира Марковича Марковича (светлая ему память), проводившего в 2000-х гг. в Пушкинских Горах междисциплинарные научные конференции. Участие в них повлияло на мое научное мышление.

Во многом эта книга (в особенности, раздел «Время») обязана своим появлением научным конференциям «Время как сюжет» (г. Тверь; продолжаются с 2012 г.) под руководством Александра Юрьевича Сорочана. Автор этих строк является постоянным их участником и соорганизатором. Междисциплинарные конференции научного проекта «Неканоническая эстетика» (г. Санкт-Петербург; продолжаются с 2014 г.; авторы проекта С. В. Денисенко, А. Ю. Сорочан) оказали влияние на концепцию этой книги.

За советы и замечания, высказанные на различных стадиях моей работы, благодарю многих коллег и друзей: и тех, которых уже нет, и тех, которые далеке, и тех, которые, к счастью, рядом.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 64, 162
Абрамкин В. М. 101
Абрамовских Е. В. 34
Авдеев М. В. 264
Авранек Ю. И. 127
Агатов В. Г. 397
Адоньева С. Б. 330
Азаричева Н. А. 76
Аксаков С. Т. 75, 374
Алгаров Ю. 145
Александровский Г. В. 391
Алексеев А. Д. 263, 276
Алексеев М. П. 159
Алексеев-Яковлев А. Я. 60, 61, 110, 115, 120
Альтани И. К. 150, 181
Альтшуллер А. Я. 207, 208
Алябьев А. А. 122
Анджапаридзе З. И.
Андреев И. П. 149
Андреев Л. Н. 209
Анитова А. М. 101
Анненков П. В. 93, 123, 247, 264, 267
Анненский И. Ф. 388
Аншаков Б. Я. 155
Аполлонский Р. Б. 204
Арабажин К. И. 205
Арапов П. Н. 68, 69, 84
Аристотель 274
Аристофан 65
Архангельский А. А. 144, 203, 205
Асафьев Б. В. 153, 342
Асмия В. Ф. 195
Аттенгофер Г. Л. 53, 318, 319
Ауслендер С. А. 206
Ахмадулина Б. А. 388
Ахматова А. А. 167, 200, 201, 212, 383, 388, 390
Ахшарумов Н. Д. 247, 250

Бабель И. Э. 43
Баженов А. Н. 197
Балиев Н. Ф. 144
Бантышев А. О. 96
Баратынский Е. А. 388
Барто А. Л. 305
Бартов Л. В. 152
Барток Б. 402
Басё М. 10, 222, 324, 325, 326, 329
Батюшков К. Н. 162, 163, 272, 388
Бахтин М. М. 9, 10, 390
Башилов М. С. 197
Башлачев А. Н. 389
Башуцкий А. П. 314, 316, 317, 319
Бейсов П. С. 272
Беккет С. 406
Белинский В. Г. 83, 95, 194, 386, 387
Белый А. 201, 387
Беляев Ю. Д. 198–212
Бёмиг М. 392
Бенкендорф А. Х. 50
Бенуа А. Н. 151
Бёрвелл К. 402
Берия Л. П. 310

Берлиоз Г. (Berlioz H.) 157, 158
Берлянд-Черная Е. С. 132, 155
Бертман Д. А. 153
Бершова Е. В. 250
Бескин Э. М. 199
Бестужев-Марлинский А. А. 83
Бизе Ж. 98, 159
Бин О. 403
Бирюков П. А. 170
Бихтер М. А. 150
Блок А. А. 43, 201, 205, 216,
387, 390
Блудов Д. Н. 63, 64
Блэквуд А. 283
Блюм А. В. 209, 210, 211
Блюменфельд В. М. 39
Боборыкин П. Д. 196
Боброва Е. И. 143
Бобышев М. П. 152
Богданов-Березовский В. М.
148, 154
Богро 161
Бодрова А. С. 23
Боккаччо Дж. 272–277
Бонди С. М. 22, 218, 239
Бонфельд М. Ш. 156
Бонч-Бруевич В. Д. 308
Боровский Д. Л. 153
Бортнянский Д. С. 172
Боярчиков Н. Н. 145
Брайер Ж., де 183
Бродский И. А. 4, 5, 7, 384, 388
Брокгауз Ф. А. 34, 374, 385
Бронте Э. 374
Брюно А. 133
Брюсов В. Я. 203
Брянский Я. Г. 96

Буданова Н. Ф. 267, 323
Будяковский А. Е. 154
Булгаков С. Н. 209
Булгарин Ф. В. 75, 78, 80,
158, 240
Булич С. К. 123
Бунин В. 172
Бунин И. А. 300
Бунюэль Л. 346–349
Бурдильон Ф. У. 264
Буццати Д. 350–360
Бьорк Г. 402
Бюргер Г. А. 209

Вайдман П. Е. 147
Вайнберг Р. (Weinberg R.) 282
Валертинский В. 400
Валуев П. А. 21, 256, 257, 258,
259, 272
Вальц К. Ф. 150
Ван Сичжи 220
Варнеке Б. В. 71, 82
Васильев А. И. 163
Васильев (Флеров) С. В. 141
Васильев, декоратор 149
Васильева С. А. 2, 248, 268, 412
Ватто Ж.-А. 280
Ведринская М. А. 202
Вейемюллер К. 299
Величкин М. В. 102
Величкина В. М. 102
Венгеров С. А. 34
Венгерова З. А. 210
Верди Дж. 132
Верстовский А. Н. 42, 94, 96,
97, 136

Вертинский А. Н. 42, 46, 280, 395–402
 Веселовский А. Н. 272, 273
 Виардо П. 160
 Вигель Ф. Ф. 57, 63, 75
 Визевский Т.
 (Теодор де Визева) 183
 Вильде Н. Е. 211
 Вишневский В. Е. 132, 133, 159, 160, 161
 Воейков А. Ф. 71
 Военский К. А. 21, 257
 Вознесенский А. А. 388–389
 Волошинов В. Н. 299
 Вольмар (Хавкин В. А.) 211
 Вольперт Л. И. 99, 100
 Вольтер Ф.-М. 272, 387
 Вольф А. И. 96, 105, 137, 191
 Воскресенская З. И. 303–310
 Воскресенский М. И. 83
 Всеволожский И. А. 102, 145, 149
 Вульф А. Н. 228
 Выготский Л. С. 212
 Высоцкий В. С. 279, 333, 378, 389
 Вяземская Е. Н. 163
 Вяземский А. А. 163
 Вяземский П. А. 123, 162, 383
 Вязмитинов С. К. 315

 Гайдук В. Л. 200
 Галеви Ж.-Ф. 143, 157, 158, 159, 169
 Галич А. А. 375, 389, 401
 Гамсун К. 203
 Гарбо Г. 309

Гаршин В. М. 328, 329
 Гаршин Е. М. 71
 Гассман В. 351
 Ге Г. Г. 202
 Гейченко С. С. 237
 Герасимова Н. М. 330
 Гессен С. И. 238
 Гёте В., фон 159, 160
 Гёте И. В., фон 132, 159
 Глаголева В. В. 178
 Гладков Ф. В. 388
 Гладыш И. А. 91
 Гликман И. Д. 151
 Глумов А. Н. 138–139
 Глушковский А. П. 59, 112, 116, 342
 Гоголева Е. Н. 172
 Гоголь Н. В. 44, 47, 53, 83, 115, 196, 249, 272, 315, 321, 392
 Гозенпуд А. А. 127, 130, 140, 141, 151, 181–182, 183
 Головин А. Я. 199–200, 201, 202, 206, 207, 208, 211
 Голсуорси Дж. 374
 Гомер 189, 226, 247, 378, 387
 Гончаров А. Н. 369, 370
 Гончаров И. А. 4, 9, 19–26, 27–33, 34–41, 190–198, 246–255, 256–261, 262–277, 319–323, 360–372, 373, 376, 386, 387, 391–395, 426–430
 Гончаров Н. А. 29
 Гончарова Н. Н.
 (см. Пушкина Н. Н.)
 Гораций 378
 Горбунов Н. П. 254
 Городинский И. И. 16

- Горчаков А. М. 380
 Горшков А.
 (Протопопов М. А.) 261
 Горький М. 44, 374, 377
 Готорн Н. 374
 Готье Т. 158
 Гранвиль Е. 161
 Грачев П. В. 132
 Грачева А. М. 2
 Гребенщиков Б. Б. 389
 Гретри А. Э. М. 156, 167
 Грибоедов А. С. 68, 78, 79, 80,
 190, 193, 194–198, 356, 379
 Григорьева А. П. 150
 Грим Х. 351
 Гринберг М. А. 154
 Грицай Ю. Ф. 38
 Громов А. И. 59, 60, 144
 Гроссман Л. П. 55
 Грот Я. К. 162, 163, 167
 Гуно Ш. Ф. 132
 Гусятникова Г. Г. 151
- Давыдов В. Н. 202
 Давыдова М. 145
 Даев Б. А. 397
 Дали С. 348
 Даль В. И. 247, 373
 Данте А. 384
 Даргомыжский А. С. 101,
 120, 122–127
 Дарский Д. С. 199
 Дашков Д. В. 63
 Дашков П. П. 227
 Двин Ф. М. 350
 Дейша-Сионицкая М. А. 150
 Деккер-Шенк И. Ф. 112, 161
- Дельвиг А. А. 23
 Дембровский К. И. 78
 Демидова А. С. 172, 175
 Дёмин А. О. 209, 268, 273
 Демиховская О. А. 276
 Денисенко С. В. 2, 3–4, 10, 24,
 40, 59, 69, 70, 163, 164, 165,
 166, 168, 169, 175, 180, 198,
 201, 226, 228, 231, 232, 233,
 234, 236, 240, 242, 281, 292,
 294, 342, 409, 412
 Державин Г. Р. 72, 162–167,
 379, 382
 Джемма Д. 351
 Джонз С. 402
 Джордано У. 158
 Дзурлини В. 351, 357
 Диас К. 403
 Дидло Ш.-Л. Ф. 59, 112, 116
 Дикинсон Т. 171, 172
 Дингельштет Н. Ф. 117
 Дитрих М. 287–291
 Дмитриев В. В. 152
 Дмитриев П. В. 205
 Дмитриев Ю. А. 113
 Дмитриева Н. Л. 157, 268
 Дмитриевский И. А. 99
 Дойл А. К. 284
 Долгоруков В. В. 68
 Долматов В. П. 204
 Домбаев Г. С. 139, 163, 164,
 165, 168
 Достоевский М. М. 387
 Достоевский Ф. М. 128, 139,
 155, 216, 279, 386. 387
 Дранишников В. А. 152
 Дризен Н. В. 51

Дружинин А. В. 246
Друшаут М. 241
Дубельт Л. В. 50
Дуван Т. И. 144
Дудышкин С. С. 91
Дуроп А. Х. 331
Дурылин С. Н. 94
Дюр М. Д. 76

Евтушенко Е. А. 388
Ежова Е. И. 69, 70
Екатерина II, имп. 82, 148, 162,
163, 164, 165, 167, 385, 386
Елизавета Петровна, имп. 384
Ермолаева Н. Л. 269, 275
Ерышев О. П. 292
Есаулов А. П. 123
Есипович А. П. 202
Ефремова Ю. Д. 20, 27
Ефрон И. А. 34, 374, 385

Живокини В. И. 135, 142
Жихарев С. П. 63, 65, 71, 72, 75
Жорж (Веймер М. Ж.) 51
Жуйкова Р. Г. 241
Жук А. А. 149, 155
Жуковский В. А. 63, 64, 65,
162, 163, 234, 236, 244, 388
Жюльвенкур П., де 143

Загидуллина М. В. 2, 3–4, 238,
412, 431
Загорский М. Д. 128
Загоскин М. Н. 42, 65, 96, 97
Зайц Дж., фон 112, 161
Заурвейд А. И. 236

Золброд Л. М.
(Zolbrod L. M.) 325
Золотницкий А. В. 42
Зотов Р. М. 57, 58, 68, 69,
72, 75
Зошенко М. М. 294, 306
Зуппе Ф., фон 143, 159

Иванов Д. А. 70
Иванов И. А. 153
Иванов К. М. 149
Иванченко Г. И. 155
Ильинская Т. Б. 392, 393
Ионеску Э. 406
Ипполитов-Иванов М. М. 149
Истомин К. 381
Истомина А. И. 52

Кавос К. А. 142
Казасси А. 49
Калам А. 29
Калинина Н. В. 268, 412
Каменская М. Ф. 47
Капнист В. В. 387
Капр А. 220
Карабанов П. М. 163, 164, 167
Карагичева Л. В. 156
Карамзин В. М. 229, 230
Карамзин Н. М. 33, 36, 38, 156,
157, 179–189, 229, 230, 387
Каратыгин В. А. 75, 76, 91,
94, 96, 97, 98
Каратыгин П. А. 50, 52, 57,
69, 70, 73–90
Каратыгин П. П. 74, 84
Каратыгины 78
Карлова Э. Ф. 232

- Кармалина Л. И. 124, 125
Карпеева О. Э. 412
Картер Л. (Carter L.) 281, 282, 283
Катенин П. А. 78
Кашин Д. Н. 101
Кёрай М. 220
Керцелли Л. Ф. 232, 234, 236, 237
Керцелли Ю. Л. 232
Кинер К. 405
Кирмалова А. А. 28, 30, 369
Киселев П. Д. 54
Киселева Л. Н. 72
Китаенко Д. Г. 152
Кищук А. А. 16
Клара А. 236
Клеман М. К. 267
Кленовский Н. С. 146
Климовицкий А. И. 149, 156
Княжнин Я. Б. 162
Коган Л. Е. 143
Козаков М. М. 145
Козин В. А. 44
Козловский О. А. 164
Колар И.-Ю. 161
Колбе В. 111
Колосова Н. В. 22
Комиссаржевская В. Ф. 138, 202, 203
Комиссаржевский Ф. Ф. 198, 199
Компаниец В. Г. 303
Кондратьев Г. П. 149, 169, 181
Кондратьев Б. С. 34
Кони А. Ф. 321, 372
Кони Ф. А. 106, 130
Кононов А. Т. 308
Корабельникова Л. З. 152
Корганов В. Д. 133
Корнилова А. В. 223
Корнуэлл Б. 242
Корнфельд М. Г. 198
Коробков С. Н. 151
Коробова А. Г. 166
Коровкин Н. А. 102, 105, 110
Королева Н. В. 81
Корсаков Н. А. 144
Корсов Б. В. 150
Кортенко М. В. 335
Котляревский Н. А. 199, 200
Коттен (Коттень) С. 272
Кочеткова Н. Д. 163
Кошелев В. А. 238, 243, 244, 245, 426
Краваль Л. А. 228, 232
Краевский А. А. 369
Краснобородько Т. И. 21, 236, 238, 239, 241, 268, 428
Краснова Г. В. 288
Краснощекова Е. А. 361, 363, 364, 366, 370, 372–373
Красовский А. И. 88
Красовский Л. А. 248, 253, 255
Кристи А. 283, 284, 289, 290, 376
Кроль Ю. Л. 221
Кронеберг А. И. 390
Кропачев Н. А. 59, 60
Крупская Н. К. 308
Крутикова А. П. 150
Кугель А. Р. 211
Кугушев Г. В. 135, 136, 138, 139

- Кузмин М. А. 200–202,
 205–206, 208, 212
 Кузнецов Е. М. 110, 115
 Куинн С. Г. (Quinn S. G.)
 281–287
 Кулиш А. П. 89
 Купер Э. А. 151
 Купер Э. Э. 19
 Курочкин В. Н. 145
 Куфман Ч. 402
 Кьюсак Дж. 403
 Кюи Ц. А. 122, 125, 127,
 128, 182
- Лавкрафт Г. Ф. 376
 Лавренев Б. А. 33, 39–41,
 292–297
 Лавровская Е. А. 139
 Лавровский М. Л. 172
 Лагин Л. И. 378
 Лазарев А. Н. 152
 Лангер Э. Л. 147
 Лапицкий И. М. 150, 151
 Лапшин И. И. 123
 Ларин С. А. 34
 Ларионов И. П. 107, 109
 Ларош Г. А. 93, 141, 178
 Латышев М. 269
 Лафатер Ж.-Г. 219
 Лафермьер Ф. Г. 16
 Лафонтен Ж., де 274
 Лебедев П. Ф. 150
 Левот Г. 149
 Легран А. 233
 Лейкин Н. А. 86
 Лейферт А. В. 61
 Ленин В. И. 303–310
- Лёнирот Э. 18, 226
 Ленский А. П. 142
 Ленский Д. Т. 83, 197
 Леонидов О. Л. 144
 Лермонтов М. Ю. 91–99,
 115, 330, 331, 379, 386, 388
 Лесков Н. С. 43, 44, 45
 Лифарь С. 145
 Лихачев Д. С. 15, 16, 392,
 393, 394
 Лобакова И. А. 332
 Лобанов Д. И. 123, 143,
 145, 169
 Лозинский М. Л. 384
 Лондон Д. 298
 Лорка Ф. Г. 2, 409
 Лоррен К. 29
 Лотман Л. М. 185
 Лотман Ю. М. 64, 65, 216, 316
 Лоутон Ч. 289
 Лукьяненко С. В. 376
 Луначарский А. В. 203
 Лунгин П. С. 178
 Львов А. Ф. 136
 Львов Н. А. 232, 234
 Львов Як. (Розенштейн Я. Л.)
 199
 Львова-Синецкая М. Д. 94, 196
 Льховский И. И. 19, 28
 Любимов А. М. 204
 Любимов Ю. П. 152
 Ляпушкина Е. И. 392
 Ляцкий Е. А. 257, 258
- Мазон А. 369
 Мазурин Г. А. 255
 Макаров И. И. 43

- Макаров П. С. 130
 Малафеев В. М. 116
 Малкович Дж. 402–406
 Малявин В. В. 327
 Мандельштам О. Э. 337, 339, 340, 383, 388
 Манн Т. 374
 Маресьев А. П. 298, 299
 Мариво П., де 99–100
 Маркевич Н. А. 56
 Маркес Гарсиа Г. 9–10, 374
 Маркова В. Н. 223, 325, 326
 Маркович В. М. 412
 Мартынов В. 106, 135
 Мартынов И. Ф. 273
 Марэ Ж. 357
 Масленников И. Ф. 172
 Масснэ Ж. 132
 Матвеева Н. Н. 43
 Медведев М. Е. 150
 Мейерхольд Вс. Э. 129, 151, 199–212
 Мекк Н. Ф. 140, 146
 Мелик-Пашаев А. Ш. 152
 Меликян О. 148
 Мельник В. И. 34, 269–275
 Мельников И. А. 148
 Мельц М. Я. 101
 Мельяк А. 159
 Мендельсон М. А. 298
 Мерзляков А. Ф. 93
 Мериме П. 48, 98, 143, 157, 158, 159, 357
 Мерклинг А. П. 147
 Местр, де 161
 Мехур (Мекур) Л. Э. 161
 Мещерский А. И. 382
 Мещерский В. П. 262
 Минаев Д. Д. 122, 278
 Минц З. Г. 216
 Михайлов Л. Д. 152
 Михайлова Н. В. 331
 Мицкевич А. Б. 214
 Мозжухин И. И. 144, 170
 Молчанов К. В. 172
 Мольер Ж.-Б. 9, 64, 82, 387
 Монахов И. И. 190, 191–194
 Монруа М. Ф. 76
 Мотяшов И. П. 304
 Мочалов П. С. 94, 96, 196, 197, 198
 Мундт Н. П. 76, 79, 80
 Мунштейн Л. Г.
 (псевд. Лоло) 202, 203
 Муравьева О. С. 35
 Мусоргский М. П. 116, 128, 129, 131, 157, 179–189
 Мушинский Н. 116

Н. Р-з-ъ 93
 Нагибин Ю. М. 237
 Наполеон I, имп. 176, 380
 Направник Э. Ф. 124, 148, 181
 Нарышкин А. Л. 68, 70
 Нащокин П. В. 240
 Неверов Я. М. 160
 Недзвецкий В. А. 269
 Незлобин К. Н. 198, 199
 Некрасов Н. А. 115, 262
 Немирович-Данченко В. И. 151, 152
 Нерон К. Ц. А. Г. 77, 380
 Никитенко С. А. 21, 28, 31, 319, 372

Николаев О. Р. 111
Николаева Н. С. 221
Николаи Л.-Г. 16, 17, 18
Николаи П. Л. 16, 17, 18
Николай I, имп. 57, 80, 81, 89
Нильский А. А. 192
Новожилов Г. Д. 252
Нуаре Ф. 351

Одоевский В. Ф. 160
Озаровский Ю. Э. 199, 200
Озеров В. А. 71, 72
Озон Ф. 346, 348–349,
Окуджава Б. Ш. 378, 388
Ольдекоп Е. И. 101, 142
Орлов А. С. 173, 178
Орлов И. В. 197
Орлов Л. Ф. 54
Орлова В. Г. 144
Орлова Е. М. 154
Орнатская Т. И. 19, 256
Осипов И. (Осипович А. И.)
200, 201, 203, 207
Оссиан 15
Островский А. Н. 85, 86,
190, 196, 387, 392
Отрадин М. В. 392, 393, 394

Павел Петрович, вел. кн. 16
Павлов П. А. 144
Панов Н. В. 144
Панченко А. М. 243
Парни Э. Д. 272
Пауэр Т. 289
Пелевин В. О. 298, 303, 388
Перрен Ж. 351
Петр I, имп. 29, 60, 237

Петр III, имп. 143
Петровский А. П. 199
Печковский Н. К. 151
Писарев Д. И. 247, 392
Писемский А. Ф. 263
Платонова Ю. Ф. 181
Плетнев П. А. 21, 23
Плеханов Г. В. 309
По Э. А. 284
Погодин М. П. 23
Погожев В. П. 70, 191
Пожарская А. 170
Покровский В. И. 391
Полевой Б. Н. 298–303
Полевой Н. А. 75, 80
Полонский Я. П. 45, 263,
264, 265, 266
Полоцкий С. 381
Пономарев Е. П. 149
Поплавский Б. Ю. 396
Порудоминский В. И. 22
Преображенская С. П. 171
Прибик И. В. 150
Пригожий Я. Ф. 278
Прилежаева М. П. 305
Прокопович Ф. 387
Прокофьев С. С. 145, 298, 301
Пропп В. Я. 335
Проскурин В. А. 172
Протазанов Я. А. 144, 170, 176
Протопопов М. А. 261
Пукирев В. В. 332
Пушкарев И. И. 313
Пушкин А. С. 4, 19–26, 33–41,
42–46, 47–48, 53–56, 57, 59–62,
65, 78, 79, 85, 91, 93–189, 192,
194, 195, 212–246, 273, 278,

292–297, 307, 313, 316, 321,
324, 331, 334, 340–345, 356,
360, 367, 373, 377, 378, 379–
381, 383, 385, 386, 388, 399, 411

Пушкин В. Л. 66–67

Пушкин С. Л. 374

Пушкина (Гончарова) Н. Н. 22

Пушин И. И. 54

Пчельников П. М. 146

Пырков И. В. 269

Р. М. 100

Рабаль Ф. 351

Радищев А. Н. 382, 387

Радлова А. Д. 380

Радюкин Н.

(Шелгунов Н. В.) 266

Раевский Б. М. 306

Разлогов К. Э. 287

Разсохин С. Ф. 117

Рамм С. Я. 280

Распе Р. Э. 209

Рафаэль С. 95

Рахманинов С. В. 150

Ребель Г. М. 248

Рей Ф. 351

Реймерс А. И. 60

Ремизов А. М. 218, 385

Репина Н. В. 94, 95, 96, 102

Риман Г. 161

Римский-Корсаков А. Н. 126

Римский-Корсаков Н. А.

116, 122, 125, 126, 127,

130, 157, 181, 189

Риттер Н. А. 333

Рождественский Г. Н. 145

Розенбаум А. Я. 279

Романова А. В. 249, 412

Романовская, актриса 120

Ромер С. (Уорд А. Г.) 283

Роппольт А.-Ж. 84

Роули Дж. 223

Рудницкий К. Л. 201, 395,
398, 401

Рукавишников Н. 139

Рупин И. А. 102

Ручьевская Е. А. 124–125,
126, 127

Рыбасов А. П. 361, 371

Рыбкин Б. А. 310

Рыкалова Е. В. 76

Сабуров А. М. 196, 197

Сабуров М. И. 93, 196

Савина М. Г. 138

Савояров М. Н. 400

Сакки В. 160

Сакулин П. Н. 32

Салтыков-Щедрин М. Е. 33,
38, 247, 374, 386, 387, 391

Самосуд С. А. 151, 152

Саути Р. 236

Сварожич К. Г. 144

Светланов Е. Ф. 177

Северцев Г. Т. 315, 317, 318

Семенова Ек. С. 51, 72

Сен-Санс К. 183

Сервантес М. 83

Сивцов В. 330

Сико К. 222

Синайский В. С. 152, 157,
158, 159, 169

Скриб Э. 143

Славина М. А. 148, 149, 150

Смирнов И. П. 216, 217
 Смирнов К. В. 248
 Смирнова-Россет А. О. 236
 Смоктуновский И. М. 172
 Смолицкий В. Г. 331
 Смолич Н. В. 152
 Соколов А. А. (псевд.
 Театральный нигилист)
 87, 109, 193
 Соколов А. А. 145
 Соколов П. С. 60
 Соколов С. А. 246
 Соколов-
 Ремизов (Соколов) С. Н.
 219, 220, 222
 Сокольский М. М. 154
 Сократ 282
 Соловьев В. С. 392
 Соловьев Н. Ф. 60
 Соловьев С. П. 94
 Солодовников Г. С. 127
 Соломин Ю. М. 83
 Сомбер К. 145
 Сорочан А. Ю. 412
 Сосницкий И. И. 52
 Спиноза Б. 272
 Спотниц Ф. 283
 Сталин И. В. 299, 305, 309
 Станюта С. М. 173
 Старк Э. А. 140, 148, 208, 209
 Стасюлевич М. М. 266,
 276, 369
 Стендаль М.-А. 357
 Степанова А. С. 412
 Стефан (Арнау С.) 83
 Столпянский П. Н. 142
 Стонг Ф. 282

Страхов Н. Н. 128, 263
 Стриженов О. А. 171, 177
 Строганов М. В. 269, 387
 Струве Н. А. 212
 Суворин А. С. 114, 192,
 193, 197
 Сук В. И. 150
 Сумароков А. П. 163, 381
 Сун Лян 219
 Суперанский М. Ф. 262,
 323, 368, 369, 371
 Сухова Л. В. 126
 Сюдов М., фон 351

 Таборисская Е. М. 392
 Теляковский В. А. 199
 Темирканов Ю. Х. 153
 Теолон М. 83
 Терзиефф Л. 351
 Тиблен Н. Л. 196
 Тиме Е. И. 202
 Тимофеева Л. А. 412
 Тимофеева Н. В. 172
 Тихвинская Л. И. 399
 Тихомиров Р. И. 171
 Тихонов В. В. 357
 Тихонов К. К. 153
 Толстая Е. В. 32
 Толстой А. К. 85, 375, 387, 388
 Толстой Л. Н. 10, 141, 198, 263,
 305, 307, 357, 377
 Тома Р. 348
 Томич И.-Е. 112, 161
 Тредьяковский В. К. 378
 Трейгут Е. К. 276, 277
 Трентиньян Ж.-Л. 351
 Трепов (Попов) А. 60

Трифаженкова И. А. 387
Троицкий П. И. 400
Труффи И. А. 127
Тулубьева Т. Г. 153
Туниманов В. А. 320
Тургенев А. И. 63
Тургенев И. С. 28, 86, 141, 160,
194, 200, 262–268, 269, 270,
276, 320–323, 376, 386, 387
Тэтам Ч. Г. 17
Тютчев Ф. И. 194, 258, 388
Тюфякин П. И. 68

Уайлдер Б. 288, 289, 290
Уваров С. С. 66
Уолбрук А. 171
Урусова Е. С. 163
Усольцев В. С. 333
Ушаков Д. Н. 30
Ушакова Е. Н. 228
Ушакова Ек. Н. 227
Уэллс О. 288, 290–291

Фасмер М. Р. 381
Фаустов А. А. 269, 272
Федерико Дж.-А. 99
Федотова С. Б. 21, 238, 268, 412
Федянина Т. В. 2
Феклистов А. В. 173, 178
Ферретто А. 161
Фет А. А. 263, 388, 393
Фет-али-Шах 79
Фигнер Н. Н. 148, 149, 150, 169
Фигнер М. И. 148, 149
Филип Ж. 357
Фомичев С. А. 22, 24, 79, 185,
226, 236, 238, 240, 242, 245

Фонвизин Д. И. 68, 162
Форш О. Д. 294
Франкль, доктор 19
Фрейд З. 299, 301, 303
Фридкин В. М. 143
Фурнье Н. 83

Хейер С. 376
Хичкок А. 288, 289, 290
Хлодовский Р. И. 350, 351, 359
Ходасевич В. Ф. 215
Ходжсон У. Х. 283
Ходотов Н. Н. 202, 206
Хозров-Мирза 79
Хохлов П. А. 150
Хржановский А. Ю. 26
Хрущев Н. С. 380

Цветаева М. И. 201, 383, 388
Цейтлин А. Г. 269, 272
Цой В. Р. 389
Цявловская Т. Г. 226, 239, 241

Чайковский А. И. 150
Чайковский М. И. 60, 132, 133,
139, 146, 147, 148, 151, 153,
163, 175
Чайковский Н. И. 147, 168
Чайковский П. И. 59, 60, 61, 93,
116, 120, 131, 132, 133, 138,
139, 140, 141, 144–157, 158,
162–178, 344, 411
Чардынин П. И. 170, 176
Черепанов А. А. 119
Черепнин А. А. 399
Чернов А. Ю. 236
Чернышев А. И. 54

Чернышевский Н. Г. 256, 258
Чернявский Н. И. 86
Чехов А. П. 200, 295
Чешихин В. Е. 123, 124, 125,
127, 130, 132, 140, 181
Чистова И. С. 93

Шавердян А. И. 149, 154
Шагинян М. С. 310
Шаляпин Ф. И. 181
Шамиссо А., фон 278
Шаховской А. А. 57, 59, 60,
63–67, 68–73, 90, 142, 168, 175
Шварц Е. Л. 378
Шебуева Е. П. 144, 170
Шевляков М. В. 85, 88
Шевырев С. П. 98
Шекспир У. (Shakespear W.)
82, 132, 183, 186, 241, 242,
243, 374, 380, 384, 390
Шелехова А. С. 95, 96
Шенрок В. И. 78, 82
Шенье А. 383
Шепель С. Г. 34
Шиллер И. К. Ф., фон 47,
132, 140
Шиловский К. С. 138, 139
Шишков А. С. 65
Шкилева Л. Ф. 102, 105
Шкловский В. Б. 399
Шнитке А. Г. 26, 152
Шодерло де Лакло П. 277
Шостакович Д. Д. 151
Шредер Ф. А. 313
Шрейдер Н. С. 159
Штарбанов П. П. 152
Штейнпресс Б. С. 160

Штёкль Э. (Stöckl E.)
159, 160, 161
Штернберг Дж., фон 287, 288
Шукшин В. М. 377
Шумин, актер 120, 161
Шутке 112

Щеглов А. 299
Щеглов И. Л. 121
Щеглов Н. В. 251
Щенников Г. К. 34
Щепкин М. С. 75, 95,
196, 197, 198
Щербакова М. Н. 105

Эггерт К. В. 144
Эйдельман Н. Я. 22
Энгельгардт Б. М. 194, 269,
270, 276, 323
Эре М. (Ehre M.) 392
Эркман-Шатриан 258
Эфрос А. М. 23, 226–227, 228,
230, 232, 238, 240–241, 242,
245, 246

Юдина Г. С. 392
Юдина М. Б. 268
Юнг К. Г. 4, 221
Юргенсон П. Е. 140, 147
Юркун Ю. И. 212
Юрский С. Ю. 26
Юрьев Е. Д. 332
Юрьев Ю. М. 202

Яковлев А. С. 51
Яковлев В. В. 146
Яковлев Л. Г. 148

Яковлевский Н. Я. 60

Яннингс Э. 288

Янов А. С. 149

Янте (Santhe) 160

Ян-Цзы 225

Ярустовский Б. М.

131, 133, 153

Ярцев А. А. 68, 73

Atwood A. 222

Berlioz H. – см. Берлиоз Г.

Bowers M. A. 404

Carter L. – см. Картер Л.

Ehre M. – см. Эре М.

Ferrazzi M. 209

French C. L. 222

Henky H. 143

Koschmal W. 269

Mingati A. 209

Očadlik M. 161

Peregrinus Thyss

(Левинсон А. Я.) 158

Quinn S. G. – см. Куинн С. Г.

Reuber P. 287

Shakespear W. – см. Шекспир У.

Stöckl E. – см. Штёкль Э.

Weinberg R. – см. Вайнберг Р.

Wrzos J. 287

Zolbrod L. M. – см. Золброд Л. М.

СВЕДЕНИЯ О ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ, ВКЛЮЧЕННЫХ В КНИГУ

Время без пространства, или Пространство без времени // Горизонты цивилизации. Челябинск, 2022. Т. 13. Вып. 1. С. 50–56.

«Конец света»: Семантика парка Монрепо в Выборге // Сад в городе: Будни и праздники: Сб. материалов конф. в Пскове 6 мая 2016 г. Псков, 2018. С. 23–27.

О тревожной замкнутости: «Болдинская осень» А. С. Пушкина и «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова // Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2023. С. 34–40. (Неканоническая эстетика. Вып. 10).

Особенности словоупотребления лексемы «болото» у И. А. Гончарова // Материалы Международной научной конференции «Русское болото: Между природой и культурой», 27–30 апреля 2010 г. Тверь, 2010. С. 82–87.

Хреновино: [Рассказ Б. А. Лавренева «Происшествие»] // *Commentarii litterarum: Ad honorem viri doctissimi V. Golovin.* СПб., 2020. С. 471–477.

«Летопись села Горохина» и история Обломовки // «Чужое: мое сокровище!»: Сб. статей памяти В. А. Кошелева. В. Новгород, 2022. С. 36–42.

«Что за ветер в степи молдаванской!»: (Молдавская степь как окказиональный синоним «цыганской свободы») // Степь широкая: Пространственные образы русской культуры. Курск, 2009. С. 104–109.

Спектакли драматические; Театр // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического. словаря: [В 2 т.]. СПб., 2005. [Т. 2]: Л–Я. С. 267–274; 301–309.

Петербургские мифологемы Пушкина // А. С. Пушкин и мировая культура: Материалы Междунар. конф. М., 1999. С. 59–60.

Театр и театральность в Арзамасе // Литературное общество «Арзамас». Арзамас, 2005. С. 69–74.

Князь А. А. Шаховской на службе театральной // Чины и музы. СПб.; Тверь, 2017. С. 108–115.

Записки театрального человека // Каратыгин П. А. Записки. СПб., 2011. С. 5–22.

О лермонтовском замысле оперного либретто по поэме А. С. Пушкина «Цыганы» // Лермонтов и история: Сб. науч. ст. В. Новгород; Тверь, 2014. С. 119–126.

Бланманже синее, красное и полосатое, или Водевильный Пушкин: (Переделки пушкинской «Барышни-крестьянки» для сцены в XIX веке) // Время и текст: Ист.-лит. сб. / СПб., 2002. С. 121–130.

«Затеи, по счастью, нам все удались...»: Пушкин на сцене народных театров // Пушкин и мировая культура. СПб.; Арзамас; Б. Болдино, 2008. С. 264–274.

Оперное либретто XIX века и драматургия Пушкина // Литература и человек: (Писатели, читатели, филологи). Тверь, 2007. С. 50–57.

«Евгений Онегин» на русской сцене в XIX веке: (К истории театрального текста) // О женщине, женщинах и прочем: Сборник, посвященный юбилею проф. Е. Н. Строгановой. Тверь, 2007. С. 39–46.

Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы» // Русская литература. 1999. № 2. С. 205–214.

Пушкин на мировой сцене: (Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.) // Пушкин и мировая культура: Материалы 6-й Междунар. конф. СПб.; Симферополь, 2003. С. 185–191.

Тексты Г. Р. Державина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Новгородский державинский сборник: К 200-летию со дня смерти поэта. В. Новгород, 2016. С. 142–146.

«Пиковая дама» в кинематографе // Все страхи мира: Нотог в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 226–232. (Неканоническая эстетика. Вып. 1).

Экстатичные кадры в кинематографической «Пиковой даме» // Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 217–225. (Неканоническая эстетика. Вып. 2).

«Борис Годунов»: Карамзин – Пушкин – Мусоргский // Прошлое как сюжет: Материалы Междунар. науч. конф. Тверь, 2012. С. 127–136. (Время как сюжет. Вып. 1).

«Милльон терзаний» И. А. Гончарова и театрально-сценическое искусство его времени // А. С. Грибоедов: русская и национальные литературы. Ереван, 2015. С. 186–194.

Барон Мюнхгаузен на русской сцене: «Красный кабачок» (1911) // Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве СПб.; Тверь, 2019. С. 210–223. (Неканоническая эстетика. Вып. 6).

«Метельное пространство» и композиция рукописного листа // Пушкин рисует: Графика Пушкина / Совм. с С. А. Фомичевым. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 170–191.

Рисунки Пушкина и автографы японских поэтов // Рисунки писателей: Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 99–108.

Рисунки Пушкина: мифологемы и реалии // «...И не кончается строка»: Сб. в честь М. Н. Виролайнен. СПб., 2004. С. 84–97.

Обложка к рукописям «маленьких трагедий»: Опыт графических изучений «опыта драматических изучений» // Временник Пушкинской комиссии: Спец. вып. в честь Т. И. Краснобородько. СПб., 2023. С. 102–109.

Агрессивный персонаж в сюжетном поле «спокойного» текста: (Тарантьев в «Обломове» И. А. Гончарова) // Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2021. С. 74–83. (Неканоническая эстетика. Вып. 8).

О персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова // Сборник научных статей по материалам «VII Майминских чтений». Псков, 2012. Т. 1. С. 119–124.

О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова: (Из заметок комментатора к первоначальным и печатным текстам) // Русская литература. 2012. № 2. С. 90–97.

Гончаров и Тургенев в сборнике «Складчина» и в «Необыкновенной истории» // Гончаров после «Обломова»: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 223–229.

Псевдо-катарсис после псевдо-анагноризиса: «Уха» И. А. Гончарова // Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2022. С. 86–96. (Неканоническая эстетика. Вып. 9).

Ревность в русском романсе // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманит. науки. 2019. Вып. 9. С. 112–115.

Стратегия разоблачения тайн: Оккультный разум против ужаса и экстаза: (Сибари Куинн и его Жюль де Гранден) // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь, 2017. С. 105–115. (Неканоническая эстетика. Вып. 4).

Феномен Марлен Дитрих: Псевдо-рацию в псевдоромантическом мире кинематографа // Все истины мира: Разум в литературе и

искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2016. С. 213–217. (Неканоническая эстетика. Вып. 3).

Кастрационные сны настоящего мужчины: Психоанализ З. Фрейда и один из сакральных текстов соцреализма («Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого) // Пушкин и сны: Сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека: Материалы Междунар. конф. 3–7 июля 2003 г. СПб., 2004. С. 291–295.

Борис Лавренев и Александр Пушкин // *Carpe diem*: профессору А. А. Карпову ко дню семидесятилетия. СПб., 2021. С. 89–97.

«Родной и близкий»: Образ В. И. Ленина в творчестве З. И. Воскресенской // Мир детства и литература: Сб. ст. и материалов. Тверь, 2008. С. 28–35.

Население; Распорядок дня // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического. словаря: [В 2 т.]. СПб., 2005. [Т. 2]: Л–Я. С. 85–88; 234–237.

Прошлое и будущее в сюжете о настоящем: «Необыкновенная история» И. А. Гончарова // Настоящее как сюжет: Материалы Междунар. науч. конф. Тверь, 2013. С. 290–293. (Время как сюжет. Вып. 2).

Лягушки-путешественники из Осака и Киото, или Сюжеты о будущем без будущего // Будущее как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2014. С. 238–243. (Время как сюжет. Вып. 3).

«Я опоздал. Вы вышли за другого». Опоздание в балладно-романной традиции // Опоздание как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2025. С. (Время как сюжет. Вып. 14). (В печати.)

Японская кумулятивная сказка в аспекте вечности // Вечность как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2015. С. 109–114. (Время как сюжет. Вып. 4).

«Незапный мрак или что-нибудь такое...»: Роковой миг в сюжетике Пушкина // Мгновенье как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2017. С. 23–29. (Время как сюжет. Вып. 5).

Идеальное безвремье: «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля и «8 женщин» Франсуа Озона // Безвремье как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2017. С. 317–322. (Время как сюжет. Вып. 6).

Асексуальность воинственной юности, или Стремление к подвигу в романе Дино Буццати «Татарская пустыня» («Il deserto dei Tartari») //

Юность как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2019. С. 327–334. (Время как сюжет. Вып. 7).

Возраст автора и возраст его героев: На примере И. А. Гончарова и его творчества // Зрелость как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2019. С. 66–73. (Время как сюжет. Вып. 8).

«Старость» у И. А. Гончарова: биологическая, социальная и моральная // Старость как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2020. С. 301–307. (Время как сюжет. Вып. 9).

«Сменить коня... Здесь я один»: Проблема наследования в литературных сюжетах // Поколение как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2022. С. 9–16. (Время как сюжет. Вып. 11).

«Ужасный век, ужасные сердца!» // Век как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2023. С. 8–14. (Время как сюжет. Вып. 12).

Что такое «эпоха» в русской литературе? // Эпоха как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2024. С. 7–14. (Время как сюжет. Вып. 13).

«Распалась связь времен»: Невозможное время и «вечные типы» // Время как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2021. С. 20–25. (Время как сюжет. Вып. 10).

Иллюзорность» и «миражность» в «грустных песенках» А. Н. Вертинского // Неканоническая эстетика. Вып. 12: Все миражи мира: иллюзия в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; М., 2025. (В печати.)

Игра в абсурд: фильм «Быть Джоном Малковичем» // Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 215–221. (Неканоническая эстетика. Вып. 5).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. В. Загидуллина</i> <Предисловие>	3
От автора	7
Время без пространства, или Пространство без времени	9

Раздел I. ПРОСТРАНСТВО

ЛОКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

«Конец света»: Семантика парка Монрепо в Выборге	15
Замкнутое пространство: «Болдинская осень» А. С. Пушкина и «Мариенбадское чудо» И. А. Гончарова	19
Лексема «болото» у И. А. Гончарова	27
Провинциальный локус: Горюхино, Обломовка, Хреновино	33
Молдавская степь как окказиональный синоним «цыганской свободы»	41

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Театральное пространство пушкинского Петербурга	47
Петербургские мифологемы и реалии на сцене	59
Театр и театральность в «Арзамасе»	63
Князь А. А. Шаховской и театр	68
П. А. Каратыгин и его театральные «Записки»	73

О лермонтовском замысле либретто оперы по поэме Пушкина «Цыганы»	91
Водевильный Пушкин: «Барышня-крестьянка» на сцене	99
Пушкин на сцене народных театров	112
Оперное либретто XIX в. и драматургия Пушкина	121
«Евгений Онегин» на русской сцене в XIX в.	134
Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы»	142
Пушкинские сюжеты на мировой оперной сцене	157
Тексты Г. Р. Державина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»	162
«Пиковая дама» в кинематографе	167
«Борис Годунов»: Карамзин – Пушкин – Мусоргский	179
«Милльон терзаний» И. А. Гончарова и театрально-сценическое искусство его времени	190
Барон Мюнхгаузен на русской сцене	198

ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

«Метельное пространство» у Пушкина	212
Пространство пушкинских рукописей	218
Мифологемы и реалии в рисунках Пушкина	226
Пушкинская обложка к рукописям «Маленьких трагедий»	238

Агрессивный персонаж в сюжетном поле «спокойного» текста (Тарантьев в «Обломове» И. А. Гончарова)	246
О персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова	256
Гончаров и Тургенев в сборнике «Складчина» и в «Необыкновенной истории»	262
Псевдо-катарсис после псевдо-анагноризиса: «Уха» И. А. Гончарова	268
Ревность в русском романе	277
Стратегия разоблачения тайн: Сибири Куинн и его Жюль де Гранден	281
Феномен Марлен Дитрих: Псевдо-рацио в псевдоромантическом мире	287
А. С. Пушкин и А. С. Пушкин	292
Психоаналитическое пространство текста («Повесть о настоящем человеке» Б. Н. Полевого)	298
Ленин и З. И. Воскресенская: Взаимодействие в мифе	303

Раздел II. ВРЕМЯ

Распорядок дня петербуржцев пушкинской поры	313
---	-----

ОТ ПРОШЛОГО К БУДУЩЕМУ

Прошлое и будущее в сюжете о настоящем: «Необыкновенная история» И. А. Гончарова	319
---	-----

Лягушки-путешественники из Осака и Киото, или Сюжеты о будущем без будущего	324
--	-----

«Я опоздал. Вы вышли за другого»: Опоздание в балладно-романной традиции	330
---	-----

ОТ ВЕЧНОСТИ К БЕЗВРЕМЕНЬЮ

Японская кумулятивная сказка в аспекте Вечности	335
---	-----

«Незапный мрак иль что-нибудь такое...»: Роковой миг в сюжете Пушкина	340
--	-----

Идеальное безвременье: «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля и «Семь женщин» Франсуа Озона	346
--	-----

ОТ ЮНОСТИ К СТАРОСТИ

Асексуальность воинственной юности, или Стремление к подвигу в романе Дино Буццати «Татарская пустыня» («Il deserto dei Tartari»)	350
---	-----

Зрелость: возраст автора и возраст его героев (На примере И. А. Гончарова и его творчества)	360
--	-----

«Старость» у И. А. Гончарова: биологическая, социальная и моральная	367
--	-----

ОТ ПОКОЛЕНИЯ К ЭПОХЕ

«Сменить коня... Здесь я один» (Проблема наследования в литературных сюжетах)	373
--	-----

«Ужасный век, ужасные сердца!»	379
--------------------------------------	-----

Что такое «эпоха» в русской литературе?	384
---	-----

Невозможное время и «вечные типы»	390
---	-----

Преодоление разорванной связи времен: «Грустные песенки» А. Н. Вертинского	395
---	-----

ВНЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Игра в абсурд	402
---------------------	-----

Условные сокращения	411
---------------------------	-----

Благодарности	412
---------------------	-----

Указатель имен	413
----------------------	-----

Сведения о первых публикациях, включенных в книгу	427
---	-----

Содержание	432
------------------	-----

*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и
развитию», «книга предназначена для детей старше 14 лет»*

Научное издание

Сергей Викторович Денисенко

**В зеркалах времени и пространства:
Литературные отражения**

Монография

Редактор: И. В. Волкова
Корректор: М. С. Федорова
Верстка: В. С. Храмцова

Дизайн обложки: Танка Федянина

Утверждено к печати на заседании Ученого совета
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
15.09.2025 г.; протокол № 08

Подписано в печать 23.09.2025. Бумага
типографская. Печать цифровая.
Формат 60х90 1/16. Усл. п. л. 27,375.
Заказ № 56852. Тираж 350 экз.

Издательство «Onebook.ru».
Отпечатано в типографии ООО «Сам Полиграфист».
129090 г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, кор. 5.
E-mail: info@onebook.ru
Сайт: www.onebook.ru