

homme, et de le copier dans les angoisses» («И когда Микеланджело хотел натурально изобразить Христа, он не посовестился распять какого-то молодого человека и воспроизвести его мучения» — La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu. En Hollande, 1797. Т. I. P. 319–320; Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 217). Эти слова у де Сада произносит врач Роден, который ссылается на пример Микеланджело, чтобы объяснить свое намерение заживо анатомировать собственную дочь (ср. «Музыку я разъял, как труп»). Фанатик науки, считающий себя великим человеком, Роден, как пушкинский Сальери, верит в истинность легенды о Микеланджело и оправдывает убийство, если оно совершается ради высокой цели: «Aussi, le meurtre est un plaisir. — Je dis plus: il est un devoir» («Следовательно, убийство — это удовольствие. Скажу больше: это долг» — Ibid. P. 322; ср. слова Сальери в финале пьесы: «...и больно, и приятно, / Как будто тяжкий совершил я долг, / Как будто нож целебный мне отсек / Страдавший член!»). Очевидные параллели между аргументами врача-убийцы в «Жюстине» (подробнее о них см.: Michel Delon. Portrait de l'artiste en assassin. Note sur Sade et Michel-Ange // Lendemains. Etudes comparées sur la France / Vergleichende Frankreichforschung. № 63. 1991. P. 57–60), с одной стороны, и музыканта-убийцы в «Моцарте и Сальери», с другой, как кажется, намекают на связь пушкинского героя с монструозным, психопатологическим изводом европейского Просвещения.

Алексей Балакин
(Санкт-Петербург)

«Литературный» водевиль 1830–1840-х годов: водевиль как средство журнальной и литературной полемики¹

1

Конец 1830-х–начало 1840-х гг. — очень динамичный период в истории русской литературы. Как отмечал в 1841 г. В. Г. Белинский, «пять лет в русской литературе — <...> это все равно, что пятьдесят в жизни иного человека!»². И действительно, за очень короткое время русский литературный ландшафт изменяется весьма значительно. Реорганизуются старые журналы и основываются новые, подвергаются пересмотру репутации известных литераторов и на первый план выдвигаются литераторы доселе малоизвестные или только что вступившие в литературу, резко меняются пристрастия читательской аудитории. С возникновением журнала «Библиотека для чтения» (1834) завершается процесс профессионализации литературы и резко повышается роль журналов. П. А. Вяземский позднее писал, что «в это <...> время литература переродилась в журналистику»³, что в свою очередь привело в поляризации литературных мнений и резкому обострению полемики.

В те же годы подлинным королем театральных подмостков становится водевиль. По свидетельству В. Г. Белинского, «водевиль завладел современной сценою и исключительным вниманием театральной публики»⁴. Количество водевилей, написанных на рубеже 1830–40-х гг., было огромным. Создавались и ставились они, как правило, очень быстро, что разумеется отрицательно сказывалось на их художественных достоинствах, но зато эта быстрота позволяла своевременно откликаться на недавние события, вводить в куплеты актуальные намеки, в том числе и на известные зрителям факты журнальных полемики. Как отмечает И. С. Чистова, «жанровые возможности водевиля как спектакля, в первую очередь злободневного, позволили ему запечатлеть особенно острые моменты литературно-журнальной борьбы той поры»⁵.

Количество зрителей, посетивших несколько представлений в Александринском театре, было сопоставимо с количеством читателей тех изданий, на страницах которых велась активная полемика друг с другом. Таким образом, водевиль был серьезным полемическим орудием, и со-

временники в полной мере осознавали это. Свидетельство тому оставил нам Н. А. Некрасов: главный герой его неоконченного романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843–1848), молодой поэт, сборник которого разругали рецензенты, думает, «какое бы средство избрать, чтоб отомстить журналистам», и его приятель, актер, предлагает следующее: «...напиши, братец, водевиль: выведи всех этих философов, отделай их хорошенько»⁶. Поэт пишет водевиль, где выводит «страшного негодяя и бездельника, который торгует своими мнениями, обманывает публику, обирает портных и сапожников, пишет за деньги похвалы кондитерам и сигарочным фабрикантам, гонит талант, поощряет бездарность»⁷. Перед самой премьерой журналист, послуживший прототипом этого персонажа, приходит к поэту, льстит ему, уговаривает убрать эту роль из водевиля, боясь увидеть себя на сцене, а когда тот отказывается, грозит ему «сильными мерами»: и в итоге при постановке роль исчезает⁸.

Этот эпизод некрасовского романа интересен еще и тем, что в нем рассказывается о персонажах написанного поэтом водевиля и отмечено то, что публика безошибочно узнает их прототипы (Белинского и Межевича) и соответствующим образом выказывает к ним свое отношение. «Особенный хохот возбуждали нелепые и высокопарные тирады, набранные из употреблявшихся тогда в одном журнале терминов и оборотов, которых я не понимал. Человек, в уста которого были вложены такие тирады, — критик того журнала, — представлен был раздушенным франтом, ловким и пошлым любезником, беспрестанно толкующим о Европе и философии. Из других лиц более других насмешил сотрудник почтеннейшего <т. е. Булгарина — А. Б.>, беспрестанно перебегавший из журнала в журнал, писавший за деньги статьи не только против чужих мнений, которые прежде разделял, но даже против самого себя»⁹.

Современники неоднозначно оценивали использование водевилей в качестве средства полемики или сведения литературных счетов. Так, в рецензии на постановку водевиля «Сей и оный» (о котором речь пойдет впереди) Ф. А. Кони писал, что «обиженный журналистами автор, если чувствует свою правоту, должен смело выступить на поле полемики, с пером в руках, и в честном бою показать свое преимущество и обличить несправедливость своих зоилов. Но всякая ретирада, закулисная или какая другая, доказывает слабость, вымалывающую себе помощь публики, всегда великодушной к беззащитному, хотя и виновному. <...> Насмешка — холостой заряд; ею не отстреляешься от метких стрел критики. <...> Если критика поражает судом своим автора,

актера или другого художника, то это делается не для возбуждения мелких самолюбий, не для составления целых армий куплетов, коллестей и тому подобного»¹⁰. Другого мнения придерживался анонимный рецензент «Сына отечества» (возможно, Н. А. Полевой) уверявший, что «на водевильные шалости нет суда и сердиться на них не должно. <...> Скажут, что водевиль может употребить свое право насмешки во зло: нимало! Что не похоже, то и останется не похоже, а когда вашу забавную рожицу узнают в зеркале водевильном — ерго, она похожа; тогда вините ее, а не водевильное зеркало»¹¹.

Задача настоящей статьи — очертить круг водевилей и комедий, появившихся на рубеже 1830–1840-х гг., которые несли в себе определенный полемический заряд, выявить содержащиеся в них намеки и «личности», собрать и сгруппировать отклики современников. При этом мы остановимся лишь на наиболее характерных и вызвавших в свое время значительный резонанс произведениях, рассматривая их в хронологической последовательности.

2

18 января 1839 г. в Александринском театре состоялась премьера комедии в одном действии В. А. Каратыгина «Семейный суд, или Свои собаки грызутся, чужая не приставай». Успеха она не имела и быстро сошла со сцены. «Сию гнусную пьесу ошिकाжи», — свидетельствовал современник, побывавший на втором (и последнем) ее представлении¹². «Русская галиматья, переделанная с французского вздора», — отзывался о комедии анонимный рецензент «Репертуара русского театра»¹³. Для нас же эта пьеса интересна тем, что это фактически первый драматический пасквиль на Белинского, выведенного здесь под именем Виссариона Григорьевича Глупинского. Одна из героинь пьесы так характеризует его: «Глупинский, выгнанный студент, полуученый романтик, пьянюшкин, конкретный дурак с его объективностью, субъективностью и призрачностью»¹⁴. Основное правило Глупинского, по его словам, «идти против общего мнения; когда все так, — я не так, когда все не так, — я так». Характерен монолог Глупинского, произносимый им на семейном суде, из которого приведем следующий отрывок: «Все бесконечное отличается от конечного своею неуловимостью и не передаваемостью с математическою точностью и ясностью. Причина этого заключается в том, что все бесконечное запечатлено печатью таинственности, которая составляет одну из основных потребностей духа, и без которой погибло бы всякое наслаждение содержанием

жизни. <...> До сих пор отвлеченность, призрачность и отсутствие всякой действительности были тождественны; прекраснотушный человек необходимо простился с действительностью и бродит в этом болезненном отчуждении от всякой естественной и духовной действительности в каких-то фантастических, произвольных, небывалых мирах или вооружается против действительного мира и мнит, что своими призрачными силами он может разрушить его могущее существование, мнит, что в осуществлении конечных положений его конечного произвола и конечных целей его конечного рассудка <...> заключается все благо, и не знает, что самые страдания в действительной жизни необходимы как очищение духа, как переход от тьмы к свету, к конечному просветлению». Между тем эту бессмыслицу вполне можно сопоставить со статьями Белинского тех лет. Вот, к примеру, фрагмент из статьи «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838): «Чтобы постигнуть беспредельность, красоту и гармонию создания в его целом, должно, отрешившись от всего частного и конечного, слиться с вечным духом, которым живет это тело без границ пространства и времени, и ощутить, сознать себя в нем: только тогда исчезнет многообразие, уничтожится всякая частность, всякая конечность и явится, для просветленного и свободного духа, одно великое целое...»¹⁵ Схожие с монологом Глупинского сентенции можно найти и в статье Белинского о книге Алексея Дроздова «Опыт системы нравственной философии». Каратыгин умело использует туманную лексику Белинского и конструирует ложно-многозначительный, но на деле пародийный текст.

Характерно то, что, по свидетельству Ф. А. Кони, из всей комедии публике понравились именно речи Глупинского. ««Семейный суд», самый бесконечный и бестолковый суд, какой когда либо встречался, — писал он в рецензии на спектакль, опубликованной в «Северной пчеле». — Муж с женой ссорятся, сами не зная за что; родные их судят, сами не зная зачем, и пьеса тянется, идет, спотыкается и падает так же, вероятно, не зная, зачем и для чего. Но тут есть лицо весьма забавное, Виссарион Григорьевич Глупинский, который, точно журнал, беспрестанно толкует о Гегелевой философии, о прекраснотушности, о объективной индивидуальности, о просветлении, любезномудрии — и морит этим всю публику со смеху»¹⁶. Любопытно отметить, что имя Гегеля в пьесе не упоминается, его домыслил сам Кони, исходя из своих представлений о Глупинском. Отметим также, что через три месяца «Северная пчела» изменила свое мнение о пьесе и о ее оценке зрителями в худшую сторону. «Публика не любит вмешиваться в семейные дела посторонних

людей, — писалось в анонимный заметке, — и в таком публичном суде присутствовала с явным неудовольствием»¹⁷.

С большой долей уверенности можно предположить, что пером Каратыгина водила обида на Белинского за то, что тот находил в нем «недостаток истинного таланта»¹⁸. Вероятно, сведение личных счетов будет и в дальнейшем являться одной из основных причин появления на сцене и в печати пьес, содержащих выпады против литературных «обидчиков». И если «Семейный суд» прошел почти незаметно, то следующая пьеса, исполненная «личностей», имела едва ли не скандальный резонанс. Мы имеем в виду шутку-экспромт в одном действии «Сей и оный».

3

Премьера этой пьесы на Александринском театре состоялась 7 июля 1839 г.; в том же году она вышла отдельным изданием. Вместо имени сочинителя на театральной афише было указано: «бар... Брамб...», на титульном листе отдельного издания стояли звездочки. По свидетельству Ф. А. Кони, пьеса сочинена была «целою компаниею... <...> Лучшие куплеты принадлежат драматическому писателю, который, кроме того, известен по весьма удачной пародии «Смальгольского барона»»¹⁹. Кони имеет в виду К. А. Бахтурина и его пародийную балладу «Барон Брамбеус», направленную против О. И. Сенковского. Комментируя «Барона Брамбеуса», В. С. Киселев-Сергенин высказывает предположение, что «поводом к ее написанию послужила разгромная рецензия Сенковского на сборник Б. <бахтурина> 1837 г.»²⁰ Можно предположить, что эта рецензия явилась и толчком для создания «Сего и оного».

Вот как пересказывает содержание пьесы анонимный рецензент «Отечественных записок»: «...К какому-то безграмотному издателю книг Буквину, у которого есть племянница Олинька, приходит сочинитель Лунский, влюбленный в Олиньку, и предлагает купить написанные им повести. Буквин, заметив, что в эти повестях много «сих» и «оных», не покупает их. Лунский продал их другому, и повести принесли барыш издателю. Буквин в отчаянии, отрекается навсегда от «этих», пристает к «сим» и выдает свою племянницу за Лунского. Вот и все»²¹. В пьесе появляется также «какая-то странная фигура, Юяевич, молодой человек, тоже влюбленный в Олиньку, выдающий повести Лунского за свои сочинения, просящий у Буквина за эти сочинения денег на извозчика и говорящий такие пошлости, что уши вянут»²². Какие же «пошлости»

говорит Юевич и почему от них «уши вянут» у рецензента журнала Краевского? Приведем фрагмент первого разговора Буквина с Юевичем²³:

Буквин: Давно изволите заниматься?

Юевич: О! давно, давно!... Вот уж четвертый год, как я живу на Козьем болоте, а начал писать еще на *Петербургской стороне*...

Буквин: Позвольте... я не дослышал... где?

Юевич: *На Петербургской*.

Буквин (в сторону):... *ржской!*... тотчас виден человек с дарованием.

Современники сразу увидели в здесь полемический выпад в сторону А. А. Краевского, который, как свидетельствовал И. И. Панаев, «пытался сделать некоторые грамматические перевороты и, между прочим, дать большую самостоятельность букве *ж*» и за это был прозван «*Краевским, петербургским журналистом*»²⁴. В «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» рубрики назывались «Петербургские театры», «Петербургская хроника», что подвергалось неоднократным насмешкам²⁵. Кроме слова «Петербургской» Юевич также произносит «сигарный», «всемогущего», «исторжские» и пр. Колкости эти были подхвачены «Северной пчелой», которая в рецензии на отдельное издание пьесы сделала вид, что не понимает, в чью сторону направлен выпад: «Говорят, что эта шутка выходит из границ умеренности. Может быть! Но нам кажется, что в ней вовсе нет никаких *личностей*, что это просто фантазия или, пожалуй, мистерия веселого водевилиста и более ничего! Скажите, ради Бога, неужели у нас есть литераторы, которые говорят и пишут: *Петербургская сторона*; <...> на Петербургском проспекте; *всемогущею силою* <...>? Неужели, в самом деле, у нас так пишут? Быть не может! По крайней мере, мы не знаем ни одного *литератора*, который бы писал таким Киргиз-Кайсацким наречием»²⁶. Выделение здесь слова «литератор» было особенно обидно для Краевского, противники которого видели в нем лишь удачливого чиновника, случайно попавшего в литературу.

Сенковский в «Сем и оном» был задет дважды: как писатель и как редактор «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара. Редактором «Лексикона» Сенковский стал в 1838 г. и вышедший тогда же 14-й том, по свидетельству А. В. Никитенко, «изумил публику своей несостоятельностью»²⁷, а по словам Н. И. Греча, «доказал всю лживость, бессовестность и небрежность Сенковского. Он был составлен без всякого рачения и наполнен бесчисленными недомолвками, ошибками»²⁸. Намек на последнее содержится в следующих словах Буквина: «Книги товар

не съедобный, кроме мышей да крыс никто его не станет есть, да и те, проклятые, стали разборчивы. Вон Лексикон, толст кажется... так начальные томы ни одна не понюхала: сухо — сала мало, а от последнего одни обертки остались». Более открыто высмеивается Сенковский как писатель:

Как сноровливый писака,
Не хватило своего,
То потреплет у Бальзака,
То у Виктора Гюго.
Жюль-Жанену также место, —
И потом, без дальних дум,
В Фантастическое тесто
Запечет Французский ум.
<...>
Все боятся, все лакейски
Имя гения дают.
Он напишет по-халдейски...
Чистым, Русским назовут.

Были у Бахтурина и другие «обидчики». 20 мая 1839 г. в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду» появилась саркастическая рецензия на его трагедию «Батый в Рязани». Автором рецензии был В. С. Межевич, и подписана она была его обычным псевдонимом Л. Л. Месь Бахтурина выразилась во фразе, следующей за приведенными выше куплетами: «А еще того лучше записаться в журнальный цех рецензентом, и там у меня был приятель, сам догадался, что плохо знает грамоте, так вместо фамилии, бывало, поставит четыре Л».

Мнения рецензентов о пьесе резко разделились. Лица, не задетые в «Сем и оном», были достаточно снисходительны. «...Содержание водевиля неправдоподобно и невероятно, но — как хотите, а он, право, презабавная шутка, несмотря на все его недостатки», — отмечалось в «Сыне отечества»²⁹. «Пьеса нашла свою публику и своих противников; ей аплодируют и шикают», — писал в «Северной пчеле» Ф. А. Кони и высказывал мнение, что «эта пьеса принадлежит более современным обстоятельствам и местности, а не искусству и литературе»³⁰. Изданиями же Краевского, что вполне естественно, «Сей и оный» был оценен резко отрицательно. «...Эта шутка принадлежит к тем произведениям письменности человеческой, которые не подлежат ни литературной, ни художественной критике», — утверждалось в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду»³¹, а «Отечественные записки» высказались о пьесе как о «пустой, вялой, пошлой шутке»³².

«Библиотека для чтения» вообще обошла отдельное издание пьесы презрительным молчанием. Однако, мнение Сенковского о ней дошло до нас: оно сохранилось в его письме к жене, написанном сразу после посещения театра: «Вчера вечером, против обыкновения, я побывал в русском театре, чтобы посмотреть очень глупый водевиль “Сей и оный”, который в афише имели бесстыдство обозначить как сочинение барона Брамбеуса. Мне было там ужасно скучно, но кажется, что имя бедного барона приносит хороший доход, потому что театр был заполнен как никогда. Придя в 7 часов, я уже не нашел ни одного билета и с большим трудом секретарь дирекции театров достал для меня не знаю у кого место в ложе на третьем ярусе, <...> потому что я нарочно хотел там показаться для того, чтобы все увидели меня в тот момент, когда актер, как меня предупредили, при криках “автора! автора!” выйдет объявить публике, что автора нет в театре. Я был оскорблен этой пьесой, которая была от начала и до конца поставлена в пику г-ну Краевскому и в пику одному из его сотрудников, и притом в самой неприличной манере. Этот русский театр — настоящий *кабак*. Я не пойду туда больше никогда». Далее он называет пьесу «позорной» и характеризует ее как «недостойную спекуляцию человека, чуждого всякому чувству благопристойности»³³. Характерно, что Сенковский не хотел признаться, что водевиль направлен и против него, указав только на Краевского и Межевича.

И в дальнейшем реакция на пьесы с журнально-полемическим подтекстом будет похожа на ту, что мы видели в случае с «Сим и оним». Как правило, высмеянные журналисты поспешат отозваться о таких пьесах резко отрицательно, а не втянутые в полемику — более или менее снисходительно.

4

Заметным явлением литературной борьбы на театральной сцене стала постановка водевиля Ф. А. Кони «Петербургские квартиры» (премьера 3 сентября 1840 г.). Об этой пьесе сказано много, и останавливаться на ней мы не будем. Отметим лишь одну деталь. По нашему мнению, «Петербургские квартиры», а точнее, четвертый акт — «Квартира журналиста на Козьем болоте» — написаны не только против Булгарина-Задарина, но также с целью оправдать свое сотрудничество в «Северной пчеле» и показать, в какие условия был поставлен сам Кони-Семячко, вынужденный полностью подчинять свое мнение вкусам и оценкам редактора газеты. И хотя, благодаря интригам Булгарина,

этот акт пьесы был при ее постановке опущен, нет сомнения, что стал известен в литературных кругах.

И вот, месяц спустя в Александринке проходит премьера водевиля «Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства», переделанного из водевиля Э. Скриба и Э. Мазера «La charlatanisme» В. С. Межевичем и П. И. Григорьевым, и во многом полемичного по отношению к «Петербургским квартирам». В. Г. Белинский в рецензии на спектакль так пересказывал сюжет пьесы: «...ловкий журналист, думая помочь своему приятелю, ученому, искусному, но чересчур скромному и добросовестному молодому врачу, создает ему, через свою газету, ужасную славу, так что все зовут его к себе и требуют, — приглашениям нет конца. Разумеется, врачу слава нужна больше всего для того, чтоб жениться на своей возлюбленной — дочери богатого помещика, который помешан на авторской славе и слышать не хочет, чтоб дочь его вышла не за знаменитого сочинителя. Любский (юный и скромный врач) издал когда-то книжонку, которая не разошлась, и Загвоскин (журналист) посылает своих людей скупить все экземпляры в книжных лавках; Тверской (помещик) ищет книги и узнает, к неизреченному восторгу своему, что она вся раскуплена в один день. Потом как-то с Любским сталкивается (по претензии на одну и ту же невесту) Шариков, сотрудник Загвоскина; но дело, однако ж, улаживается, и Любский женится на Софье»³⁴. Сам сюжет, казалось бы, далек от пьесы Кони; полемика же заключается в расстановке и характеристике персонажей.

С большой долей вероятности можно предположить, что прототип главного героя, «сочинителя романов и журналиста» Загвоздкина — Булгарин. Но если в пьесе Кони Задарин рекламирует в своей газете тех, кто дает ему взятки, то Загвоздкин делает рекламу подчеркнуто бескорыстно, из дружеских чувств. Да и в целом облик Загвоздкина, несмотря на ряд его проделок, не вызывает отрицательных эмоций. И все же сотрудник Булгарина, Межевич, в рецензии на постановку счел нужным подчеркнуть лояльность к своему шефу, объявив, что «все лучшее в этой пиесе принадлежит г. Григорьеву 1-му», и что сам он считает долгом принести <ему> свою благодарность за ту готовность, с какою взялся он докончить перевод этого водевиля, начатый Л. Л. и оставленный им за недосугом»³⁵. А далее Межевич делает весьма важное признание, косвенно подтверждающее наше предположение о полемической направленности «Друзей-журналистов», без всякого на первый взгляд основания соотнеся их с «Петербургскими квартирами»: «Разыграна пьеса была очень недурно... <...> Но, не смотря на все это, публика приняла ее довольно холодно: она ожидала найти в ней

некоторые черты, в роде тех, какими преисполнены “Петербургские квартиры” г. Кони, и ошиблась в своем ожидании».

На самом деле в пьесе содержались эти «некоторые черты». Мы имеем в виду фигуру Ивана Ивановича Шарикова, водевилиста и сотрудника изданий Загвоздкина. По нашему мнению, в образе Шарикова изображен Ф. А. Кони. Прямой намек на это имеется в реплике Загвоздкина, приветствующего входящего Шарикова: «Здравствуй, мой журналист, куплетист, водевист — и что еще?», которая прямо соотносится с названием одного из водевилей Кони — «Студент, артист, хорист и аферист», поставленного в 1838 г. Отношения Шариков–Загвоздкин в «Друзьях-журналистах» прямо противоположны отношениями Семячко–Задарин в «Петербургских квартирах», если Семячко горд, независим, то Шариков раболепен и подл. Он пишет хвалебные рецензии на свои собственные водевили, узнав, что актер отказался от его пьесы, меняет свое мнение о его таланте на прямо противоположное и т. п.

В рецензии на пьесу Белинский воспользовался ее содержанием, чтобы сделать выпад в сторону «Северной пчелы», используя прием «иронического недоумения», подобный тому, что использовала «Северная пчела» в рецензии на «Сей и оный» для удара по Краевскому. «...Известно, что в Париже журнал и газета — всемогущие средства для известности всякого рода, — писал он, — но, скажите ради здравого смысла, какая газета может у нас в один год, не только в один день, дать известность неизвестному молодому врачу?... Много ей чести, если иногда удастся ей дать дневную известность плохому водевилю своего сотрудника, водоочистительному машинисту или сигарочной лавочке, если владелец этой лавочки неопровержимыми доказательствами уверит газетчиков в превосходстве своего товара»³⁶. В качестве комментария к последней фразе отметим, что восторженная по тону статья о водоочистительных машинах г. Дронсара появилась в «Северной пчеле» за две недели до премьеры «Друзей-журналистов» (№ 215, 24 сент.), а реклама Булгариным табачных лавок стала притчей во языцех, что нашло отражение и в «Петербургских квартирах».

Конец 1840 г. был удивительно богат на водевили из литературной жизни. Ровно через месяц после премьеры «Друзей-журналистов» перед зрителями предстала еще одна подобная пьеса — водевиль П. А. Каратыгина «Авось, или Сцены в книжной лавке»³⁷. Содержание его в целом было проанализировано И. С. Чистовой, мы же хотим акцентировать внимание на проблеме прототипов этой пьесы. Напомним ее сюжет, используя для этого рецензию В. С. Межевича из «Северной пчелы»:

«В лавку молодого книгопродавца, который только что завел типографию, приходит актер Маскин, встречается с *опытным литератором*, водевилистом Пустевичем. Маскина скоро должен быть бенефис; он просит Пустевича написать для него водевиль; тот отговаривается, но Маскин не выпускает его из рук, сажает за стол, кладет перед ним бумагу, дает в руки карандаш, и бедный водевист <...> должен писать водевиль из сцен, какие он увидит в книжной лавке.

Приходит журналист Барбосов и нахально требует, чтобы книгопродавец взялся печатать в своей типографии его журнал, обещается рекомендовать его публике и идет в особую комнату писать об нем статью; в это время является другой журналист, Зажигин, заклятый враг Барбосова: сцена в том же роде и такого же содержания; слышен стук кареты — приезжает третий журналист, Крапивин, от которого Зажигин прячется в особенную комнату; Крапивин — франт, который важничает непомерно, знается с аристократами и говорит беспрестанно пошлости; он начинает ругать Барбосова и Зажигина; те слушают, но когда книгопродавец обещает ему взять на себя печатание его журнала, те выходят из терпения, выбегают из засады, и тут начинается у них потасовка, чуть не за волосы. Вот главные сцены, которыми бенефициант-автор угостил своих посетителей»³⁸.

При первом знакомстве с пьесой может показаться, что прототипы персонажей водевиля достаточно прозрачны. И. С. Чистова предлагает следующую расшифровку: Межевич–Пустевич, Барбосов–Сенковский, Зажигин–Греч, Крапивин–Белинский. Первая пара действительно не вызывает сомнений, что же касается остальных, то, по нашему мнению, они не могут быть столь однозначны. Правда, современники увидели в Крапивине Белинского, и М. С. Щепкин отказался исполнять направленные против него куплеты. Но манера поведения Крапивина слишком не соответствует манере поведения Белинского: он говорит по-французски, носит лорнет, завтракает в ресторане Кулона, живет на даче и не посещает русский театр. Все это скорее можно отнести к Сенковскому. В образе Барбосова видны многие черты Полевого: его журнал очень опаздывает с выходом и получается тоньше обещанного. Однако, в журнале Барбосова (что было нехарактерно для «Сына отечества») печатаются театральные фельетоны и статьи о театре, которые раньше ему писал Ф. А. Кони (в пьесе имеется прозрачный намек на это), а сейчас он пишет их сам. В издателе «чахотной газеты» Зажигине легко увидеть Булгарина (в скобках стоит отметить ряд Задарин–Загвоздкин–Зажигин; к тому же фамилия Зажигин может ассоциироваться с фамилией главного героя самого известного романа Булгарина «Иван Выжигин»), его

словам «признайтесь по совести, где, кроме нашей газеты, найдете вы здравый смысл и справедливость» можно подыскать аналогии в ряде статей «Северной пчелы». Однако он «немного близорук», что скорее является отличительной чертой облика Н. И. Греча.

Подобные примеры можно умножить, и это наводит на мысль, что целью Каратыгина было не пасквильное изображение популярных журналистов на сцене, подобно тому, как это делали упомянутые выше драматурги; скорее, он старался сгладить слишком характерные черты. Его главная задача — не выставить «личности», а показать методы и приемы журналистской борьбы, борьбы за влияние на книготорговца, на типографию, на подписчика. И, как нам кажется, именно поэтому пьеса не была слишком уж разругана рецензентами. «Все это довольно остро и замысловато и как *сцены* — имеет большое достоинство, — отмечалось в “Литературной газете”, — но *водевиля* без интриги нет, да и не могло быть... Куплеты большею частью хорошо просолены»³⁹. «Куплеты в этом водевиле, все без исключения, забавны и умны; но завязка и характер слабы, неправдоподобны, как нельзя более, — писал в цитируемой выше рецензии В. С. Межевич. — <...> Вообще пьеса, за исключением куплетов, очень скучна, а натянутыми, на каждом шагу попадающимися каламбурами наводит тоску на зрителя».

5

Наконец, мы подходим к последней пьесе нашего обзора. Она не была поставлена на сцене, но выход ее из печати вызвал взрыв негодования и весьма пространственные рецензии ведущих журналов, настолько она нарушала даже тогдашние, весьма условные нормы полемического приличия. Мы имеем в виду комедию в пяти действиях в стихах В. Невского «Демон стихотворства», опубликованную в Санкт-Петербурге в конце 1843 г.

К этому времени имя Невского уже было известно в литературе. В 1839 г. он выпустил сборник «Вечерние рассказы», который вызвал отрицательный отклик Белинского и ироничный — Сенковского⁴⁰, а в 1840 г. осуществил одну из самых громких литературных спекуляций первой половины XIX в.: под именем барона Брамуса опубликовал «Фантастические повести и рассказы» в надежде на то, что публика не обратит внимание на пропуск одной буквы в фамилии барона и примет их за сочинения Сенковского. Мистификация удалась, причем настолько успешно, что в нее уже в наше время поверил составитель указателя содержания к «Отечественным запискам» В. Э. Боград: от-

метив появившуюся в журнале анонимную рецензию на сборник, он безоговорочно приписал саму книгу Сенковскому.

Как выясняется из сохранившегося договора на издание «Фантастических повестей и рассказов»⁴¹, под псевдонимом В. Невский скрывался Василий Васильевич Черников, отставной подпоручик артиллерии, в 1839–1840-х гг. гувернер императорского Царскосельского лицея⁴².

Таким образом, мы видим, что автор «Демона стихотворства» к 1843 г. уже был «обижен» ведущими журналистами, очевидно, был в курсе литературных полемик, а его заявление в предисловии к пьесе, что он весь свой век прожил в 900 верстах от Петербурга и 700 верстах от Москвы и не имел случая видеть в лицо ни одного из журналистов и литераторов, является мистификацией.

Взглянем на содержание пьесы глазами рецензента журнала «Москвитянин»: «Зорский, молодой человек, мечтатель, поэт, бросивший все, службу, почести, богатство, чтобы посвятить безраздельно всего себя поэзии, влюбляется в молодую богатую девушку, Ольгу Львовну. Она платит ему взаимностию. Но дядя и опекун ее <...> не иначе соглашается соединить их узами брака, как если комедия Зорского, которая <...> в первый раз идет на сцене, будет благосклонно принята публикою, и похвалена журналами. <...> И вот для достижения этой цели Ольга Львовна просит Князя Болтунова, отъявленного дурака, который волочится за ее приданым, поддержать с друзьями своими пьесу его соперника, не объявляя ему имени Автора, скрывающегося под скромным псевдонимом. Князь соглашается, раздает билеты приятелям, нанимает хлопальщиков и т. п. — Зорский же отправляется к известному книгопродавцу с предложением купить его комедию; но тот объявляет ему, что он не может дать ему решительного ответа, покамест журналы не объявят своего мнения о пьесе. В тот же день он дает обед всем литераторам... <...> После этого обеда журналисты каждый поодиночке подличают перед Зорским; стараются завербовать его в сотрудники своего журнала, бессовестно хвалят себя и ругают своих собратий по ремеслу. Подобная низость выводит благородного, непорочного душою и сердцем Зорского из себя. — Он обращается ко всем журналистам, говорит им грозную и наставительную речь <...>; они называют его сумасшедшим и отправляются в театр освистать его пьесу. — Но несмотря на их усилие <...> партия Болтунова торжествует: автор вызван и Добряков <опекун — А. Б. > по окончании пьесы <...> объявляет его женихом своей племянницы»⁴³.

В предисловии, будто бы пытаясь отвести от себя возможные обвинения в «личностях», Невский объяснял, что «желал изобразить три

главные направления, которым следует наша литература: *Остроловский* изображает собою дух французской словесности, остроумной, легкой, антипоэтической; *Туманин* должен быть выражением немецкой философии, которая всегда почти изъясняется языком туманным, неопределенным, надутым; *Пристрастьеву* назначено быть представителем английской литературы, которая составляет нечто среднее между двумя первыми» и что «будь эта комедия переведена на иностранные языки, верно, нашлись бы в Германии и во Франции добрые люди, которые сейчас узнали бы в Пристрастьеве, Остроловском и Туманине своих знакомых литераторов»⁴⁴. Уже из этого объяснения современники безошибочно могли угадать в Остроловском — Сенковского, в Туманине — Белинского, а в Пристрастьеве — Булгарина. Если сравнить «Демона стихотворства» с рассмотренным выше Каратыгинским «Семейным судом», можно заметить следующее: если Каратыгин пародирует словоупотребление и стиль статей Белинского, то Невский вкладывает в уста персонажей рифмованные цитаты из статей их прообразов и прямо намекает на эпизоды из их биографий. Вот, к примеру, фрагмент из монолога Остроловского:

Нет! мой журнал известен всей земле...
<...>
Кто в нем печатает, тому большая честь,
И автор нам приносит благодарность;
Зато у нас волшебный ларчик есть,
Где превращается в талант его бездарность;
Всё принимает в нем опрятный, новый вид:
Ум вялый, неуклюжий, грязный,
По нашей милости причесан и умыт,
Предстанет в публику и ловкий и развязный!

Сравним приведенные слова с рецензией Сенковского на «Рассказы дяди Прокопья» А. И. Емичева, вышедшие в 1836 г.: «Есть писатели, которые пишут прекрасно в одной только “Б<иблитеке для чтения>” <...>. У “Б<иблитеки для чтения>” есть ящик — что уж таиться с этим! — *есть* такой ящик, с пречудным механизмом внутри, работы одного чародея, в который стоит только положить подобный рассказ, чтобы, повернув несколько раз рукоятку, рассказ этот перемололся весь, выгладился, выправился и вышел из ящика довольно приятным и блестящим...»⁴⁵ Что же касается биографических намеков, то Пристрастьев говорит о себе, что он в молодости был корнетом, что прямо отсылает к биографии Булгарина. Прямые переключки со статьями Белинского есть и в монологах Туманина.

Послушаем теперь речь Зорского, которую он адресует журналистам:

Над истиной смеясь, пускаете вы в свет
Под именем ее, свои кривые мнения,
Так истину нагую, без прикрас,
Должны услышать вы хоть раз.
Словесность, говорят, есть зеркало народа,
И отражаться в ней должна его природа.
Да! было чистое сперва у нас стекло!
Но с той поры, как в руки вам далось,
Какое-то пятно его вдруг облекло,
И зеркало теперь неверно, грязно, косо:
Одно уродует, другому нагло льстит, —
И публика проходит мимо,
С презреньем отвращая взор, —
Но видно ей уж стало нестерпимо
Родной словесности упадок и позор.

Разумеется, подобной речью задеты были не только персонажи комедии, но и их прототипы. Отзыв не втянутого в полемику «Москвитянина» был еще более или менее сдержанным: «...автор говорит, что он желал олицетворить три главные направления, которым следует наша литература <...>, но ни одно из этих лиц кроме подлости, низкого самохвальства и грубых ругательств, ничего не представляет и не олицетворяет. Это просто, как остроумно выразился сам автор, мифы, и мифы безобразные и безобразные». И ниже утверждается, что в комедии «нет мысли в основании, нет ни завязки, ни развязки разумной, нет характеров, нет жизни»⁴⁶. Сенковский же и Белинский в рецензиях на «Демона...» дали полную волю своему сарказму. «Не имея понятия ни о людях, ни о обществе, ни об его языке, нравах, понятиях, приличиях, писать комедию, предпринимать критику лиц и вещей себе вовсе неизвестных, насмехаться над неизвестным, острить палкою по морю, ловить летучих мышей в совершенной темноте... Автор называет мифом! В медицине оно... того... имеет совсем другое название», — писал прототип Остроловского⁴⁷. Прототип же Туманина язвительно заметил, что «в русской литературе очень часто появляются произведения, которые далеко хуже еще и “Демона стихотворства”»: стало быть, эта комедия не может быть образцом возможной бездарности и нелепости»⁴⁸.

«Демону стихотворства» было суждено стать одним из последних «литературных водевилей» николаевского времени; уже к середине 1840-х гг. этот своеобразный жанр фактически угасает. Немалую роль в этом процессе сыграла и цензура, строго следившая за недопущением

на сцену «личностей», а после событий 1848 г. появление водевилей подобного рода стало попросту немислимым. Но на рубеже 1830–40-х гг. «литературному водевилю» суждено было сыграть заметную роль как в истории русской сцены, так и в истории русской журналистики. В этой статье мы, конечно, не могли упомянуть все созданные на рубеже 1830–1840-х гг. «литературные» пьесы, как предназначенные, так и не предназначенные для постановок. Подробный же их анализ мог бы многое прояснить в журнальной борьбе того времени.

Примечания

- ¹ Эта статья представляет собой расширенный вариант доклада на конференции, посвященной русскому водевилю (Росток, 1996); впервые опубликована по-немецки в «*Zeitschrift für Slawistik*» (1998. Bd. 43. № 1; перевод Каролы Дюрр).
- ² *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 491.
- ³ *Вяземский П. А.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 205.
- ⁴ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 360.
- ⁵ История русской драматургии. XVIII–первая половина XIX века. Л., 1982. С. 415.
- ⁶ *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. В 15 т. Л., 1984. Т. 8. С. 160.
- ⁷ Там же. С. 177 (имеется в виду Ф. В. Булгарин).
- ⁸ О реальных случаях подобного рода см.: *Мельгунов Б. В.* Журнальный контекст водевиля Н. А. Некрасова и Ф. А. Кони «Утро в редакции» // Н. А. Некрасов в контексте русской культуры: Мат-лы конференции. Ярославль, 2006. С. 3–10.
- ⁹ *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 190.
- ¹⁰ Северная пчела. 1839. № 152. 11 июня.
- ¹¹ Сын отечества. 1839. Т. 10. Отд. IV. С. 61–62.
- ¹² *Храповицкий А. И.* Дневник // Русская старина. 1879. № 2. С. 355.
- ¹³ Репертуар русского театра. 1839. Т. 1. Отчет... С. 3.
- ¹⁴ Здесь и далее пьеса цитируется по цензурной рукописи (СПбТБ, I, XVIII, 3, 58).
- ¹⁵ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 2. С. 38.
- ¹⁶ Северная пчела. 1839. № 26. 1 февр.
- ¹⁷ Там же. № 86. 20 апр.
- ¹⁸ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 131.
- ¹⁹ Северная пчела. 1839. № 152. 11 июля.
- ²⁰ Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 719.
- ²¹ Отечественные записки. 1839. № 8. Отд. VII. С. 21.
- ²² Там же. С. 22.
- ²³ Здесь и далее пьеса цитируется по отдельному изданию (СПб., 1839).
- ²⁴ *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 71.
- ²⁵ См.: *Ямпольский И. Г.* Примечания // Панаев И. И. Литературные воспоминания. С. 371–372.
- ²⁶ Северная пчела. 1839. № 179. 11 авг. Без подписи.

- ²⁷ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 204.
- ²⁸ *Греч Н. И.* История первого Энциклопедического Лексикона в России // Русский архив. 1870. Стлб. 1270.
- ²⁹ Сын отечества. 1839. Т. 10. Отд. IV. С. 62.
- ³⁰ Северная пчела. 1839. № 152. 11 июня.
- ³¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. № 24. 17 июня.
- ³² Отечественные записки. 1839. № 8. Отд. VIII. С. 20.
- ³³ РНБ. Ф. 391. Ед. хр. 925. Подлинник по-французски.
- ³⁴ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 457.
- ³⁵ Северная пчела. 1840. № 239. 22 окт.
- ³⁶ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 457–458.
- ³⁷ Опубл.: Репертуар русского театра. 1841. Кн. 1.
- ³⁸ Северная пчела. 1840. № 264. 20 нояб. Подпись: Л. Л.
- ³⁹ Литературная газета. 1840. № 92. 16 нояб. Без подписи.
- ⁴⁰ См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 3. С. 165; Библиотека для чтения. 1839. Т. 34. Отд. VI. С. 8–9.
- ⁴¹ РНБ. Ф. 605. Ед. хр. 97. Без указания на источник псевдоним Черникова раскрыт в книге В. Г. Дмитриева «Скрывшие свое имя» (2-е изд. М., 1980. С. 138).
- ⁴² См.: *Селезнев И.* Исторический очерк Императорского, бывшего Царскосельского, ныне Александровского лицея... СПб., 1861.
- ⁴³ Москвитянин. 1844. № 4. С. 102–103; 2-я паг. Подпись: Владимир Тиунский.
- ⁴⁴ Цит. по.: *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 5. С. 499. Далее комедия цитируется по отдельному изданию (СПб., 1843).
- ⁴⁵ Библиотека для чтения. 1836. Т. 17. №5. Отд. VI. С. 16.
- ⁴⁶ Москвитянин. 1844. № 2; 2-я паг. С. 104, 105.
- ⁴⁷ Библиотека для чтения. 1844. Т. 62. №1. Отд. VI. С. 13.
- ⁴⁸ *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 5. С. 499.