



*А. И. Журавлёва в июне 1964 г.
(поездка семинара В. И. Турбина в Казань)*

**РУССКАЯ ДРАМА
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:
к 75-летию А. И. Журавлёвой**

Москва
Издательство «Совпадение»
2013

УДК
ББК

Составители: Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская

Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А. И. Журавлёвой. — М.: Совпадение. 2013. — 440 с. — ISBN 978-5-903060-81-8.

В сборник вошли ранее не публиковавшиеся тексты историка русской литературы А. И. Журавлёвой и ее мужа, поэта Вс. Н. Некрасова, в частности, о постановках классики, написанные по заказу Всероссийского театрального общества; статьи о театре их друга, М. Е. Соковнина; материалы конференции, посвященной памяти А. И. Журавлёвой (март 2012, филологический факультет МГУ), среди них — работы об Островском, Сухово-Кобылине, Ап. Григорьеве, Писемском — любимых авторах А. И. Журавлёвой, про которых много писала она сама.

Название отсылает к книге А. И. Журавлёвой «Русская драма и литературный процесс XIX века» (М., 1988).

УДК
ББК

ISBN 978-5-903060-81-8

© А. И. Журавлёва, В. Н. Некрасов наследники, 2013
© М. Е. Соковнин, 2013
© Коллектив авторов, 2013
© Издательство «Совпадение», 2013

А. И. Журавлёва

Русская литература XIX века

Статья была заказана для Большой Российской энциклопедии, написана в 2004 г.; не опубликована. Конечно, в этом итоговом тексте Анна Ивановна не только повторяет свои ранее уже высказанные мысли о русской литературе, но иногда использует и готовые куски текста (особенно из статьи «Герой времени в русской литературе XIX века», напечатанной только в малотиражном «Пакете»), однако как целостное рассуждение эта работа представляет самостоятельный интерес.

Понятие «литература Нового времени» в общеевропейской традиции применяется к литературе общества, вышедшего из средневековья. Соответственно, для России это XVIII век. У нас укоренилось и другое словоупотребление, когда новой русской литературой называют литературу XIX века, ставшую национальной классикой. Это связано с особыми историческими обстоятельствами, с резкой культурной ломкой, предпринятой Петром I, когда стремительная европеизация русской жизни радикальным образом переориентировала молодую светскую литературу, только начавшую оформляться в XVII веке, на европейские образцы. В результате в исторической перспективе едва ли не весь XVIII век стал восприниматься как грандиозная лаборатория, как серия культурных прививок. Становление самобытной личностной литературы происходит у нас в эпоху романтизма.

Каждое поколение каждой эпохи стремится увидеть себя в зеркале искусства. Но тогда, в начальные десятилетия XIX века, все происходило впервые: герой обретал сначала

язык, а затем уже плоть и облик. Русская литература начинала давать форму мыслям и чувствам целых поколений. Обретение личного характера поэзией начала XIX века позволило ей стать почвой всей последующей нашей литературы. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни», — утверждал Белинский. Лирика Жуковского — «опыты сердца». Поэзия Пушкина идёт дальше, включая в мир лирических переживаний едва ли не все области жизни.

Не умаляя значения великих писателей XVIII века и «Колумба романтизма» Жуковского (недаром историческая роль Пушкина нередко интерпретируется как роль *завершителя*), все же приходится принять устойчивую культурную мифологему: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», т. е. литературы, эстетически живой сегодня.

Ап. Григорьев полагал, что Пушкин потому занимает столь важное и неповторимо значительное место в нашей культуре, что он был первым, кто выразил новое состояние нашей духовной жизни. В его поэзии воплотилось сознание русского человека, ставшего европейцем, а не только стремившегося стать им, как было в предшествующую эпоху. Вместо компромиссного смешения исконных и заимствованных, чужеземных начал родился органический синтез самобытного и европейского, понятого как выражение общечеловеческого. Отсюда — чувство освобождения и раскованности, великолепно переданное Пушкиным. Это было одновременно освобождение от подражательности, ученичества, но вместе с тем — и свободы от ожесточенного, отчаянного цепляния за косные стороны старинного уклада. «Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, *типовых* физиономий, — обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это — наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, — но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность»¹.

¹ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 167.

Пушкин постоянно соотносит все жизненные явления, попавшие в сферу его жизни, с опытом мировой культуры: картинка обыденной усадебной жизни — «фламандской школы пестрый сор»; описание статуи русского скульптора самой формой стиха и его отчетливой жанровой традицией возводится к античности; анекдот из поместного быта сопоставляется с хрестоматийным эпизодом античной истории («Граф Нулин»). Постоянные сравнения и культурные ассоциации, имеющие то шуточный, то серьезный характер, но всегда глубокие по смыслу, переполняют произведения Пушкина. Стилизации, переводы и подражания, оригинальные создания, берущие материалом европейскую жизнь, — всё это и своеобразное культуртрегерство, и одновременно — полемический прием, необходимый для эстетизации национальной жизни, доказательство принципиальной пригодности для литературы любого жизненного материала, равноправия всего перед лицом поэтического искусства.

Уже к концу 1820-х гг. складывается представление о существовании некоего открытого Пушкиным типа лирического высказывания, которому одновременно свойственна и условность, и бесконечная свобода. Поэзия Пушкина — это овладение, обживание стихом речи, говорения. Всё сделалось достойно поэзии и доступно ей. Пушкинская поэзия — мощный речевой поток, стремительное завоевание и подчинение стиху всё новых сфер жизни. Гениальная у Пушкина, утвержденная им техническая легкость в дальнейшем не могла не провоцировать интенсивного стихописания, не приводить к девальвации стиха. Отсюда и нападки москвичей на *лёгкость и прозрачность* возобладавшего направления поэзии. Острая потребность в поисках альтернативных путей определялась тем, что открытия Пушкина массой рядовых литераторов очень скоро начали восприниматься как некое общепоэтическое достояние, якобы автоматически обеспечивающее «поэтичность».

Можно сказать, что почвой нового направления в поэзии оказывается Москва и московский университет, московский тип образованности. Для XIX века можно говорить о разных типах организации культурного пространства Москвы и Петербурга. В столице в его центре был двор и, соответственно, светский салон. В Москве — университет и театр, «второй университет», как говорили современники. Сообразно

этому различался и тип ценимой образованности. Широко известен высокий статус Царскосельского лицея, достаточно разностороннее образование давал и Пажеский корпус и столичные военные училища. В Москве ценилось университетское образование (в том числе в родовитых дворянских семьях), даже учившиеся дома приглашали университетских профессоров, как Киреевские, сдавали экзамены в университете, как Хомяков. Для московского типа образованности характерно преобладание интереса к философскому знанию над социально-политической проблематикой, философской эстетики над, так сказать, практической критикой, журналы, издаваемые профессорами и вообще учеными людьми, а не литераторами, отстаивание приоритетной значимости для русской современности немецкой философии и вытеснение французского влияния. Известная несовместимость умственных укладов двух соперничающих в нашей истории городов то и дело проявляется в переписке той эпохи, выплескивается на страницы книг и периодики. Пик знаменитого спора о Москве и Петербурге приходится на 1830–1840-е гг. Становление «московской школы» — это прежде всего её самоопределение по отношению к пушкинскому канону.

Несмотря на многочисленные попытки теоретического обоснования нового направления в середине 1820-х гг. и на более или менее удачные опыты в духе этих теорий (творчество любомудров), по-настоящему адекватный ответ триумфальным достижениям пушкинской стиховой традиции последует чуть позже — это будет поэзия Тютчева и Лермонтова, вырастающая на почве московской культуры. Вот с этого момента возникновения альтернативы оппозиция «московской» и «петербургской» поэтической культуры живет в русской литературе, потому что за некими стереотипами московской и петербургской поэзии стоят архетипы, основополагающие начала, принципы порождения поэтической речи.

Тютчев, выступая на фоне уже сложившейся «пушкинской традиции», находит в литературе путь, во многом противоположный пушкинскому. Поэзия Тютчева, несомненно, масштабная и в то же время обладающая замкнутостью, свойством, которое делало Тютчева хоть и великим поэтом, но явно не для всякого близким. Неизменный максимализм, рационалистическая драматизация (при неизменном подчеркивании

иррациональной природы космической, вселенской драмы, хаоса), абсолютно статичная постановка проблемы, взятой в какой-то наиболее конфликтной точке и в ней запечатленной, то, что иногда называют метафизикой в стихах. Сила метафизичности, всепоглощающей философичности тютчевской лирики усугубляется тем, что это поэзия, где человек — категория тоже философская, всеобщая: человек как сознание, противостоящее природе, второй полюс вселенской драмы Космос — Человек. Но человеческое Я, конкретно-личностное начало здесь отсутствует, что особенно очевидно было на фоне свежих завоеваний пушкинской лирики, которые и состояли в конечном счёте в невиданно естественном, непосредственном и подробном раскрытии личности, в разработке естественной человеческой интонации, условном уподоблении стиха устной, обыденной речи.

Лермонтов преодолевает теоретизм «университетской», «ученой» поэзии, органично переработав свойственный ей интерес к философии и поэтическому эксперименту. Философическая риторика и аллегоризм у Лермонтова перерастали постепенно в ёмкую философскую символику. Если для «поэзии мысли» любомудров характерно прямое риторическое развёртывание этой мысли, то лирику Лермонтова можно скорее назвать «поэзией мышления». Мысль связана с внебиографическим Я, мышление — процесс внебиографически невозможный. Поэзия мышления — это, собственно, синоним поэтической духовной биографии. Мысль связана с личностью пространственно, мышление предполагает связь временную. Категория становления необходима в поэзии мышления, т. е. в философской лирике, связывающей интеллектуальный план с личным. Лермонтовская рефлексия из сферы чисто идеологической распространяется и на художественную. Лермонтов отказывается от понимания поэзии как потока, затягивающего в себя весь окружающий мир, и утверждает поэзию скорей как серию вспышек, как фиксацию поэтического события, переживания.

«Пушкинский канон», пушкинский голос в русской поэзии — это прежде всего ямб. Стремление создать возможно более широкий и многообразный мир мы находим в неямбических стихах Пушкина, в его многочисленных стилизациях, имитациях, подлинных и мнимых переводах. Ямб — это «Я»

пушкинской поэзии, лирическое сознание и его среда (историческая, социальная, культурная, бытовая); «не ямб» — это окружающий мир, лежащий вне сферы жизни и действия этого «Я». «Не ямбы» — экзотика, её пафос и поэзия («На Испанию родную», «Три у Будрысы сына...», «Воевода», «Песни западных славян»). Лермонтов в самом стихе, в выработке собственной поэтической интонации проходит путь ученичества и преодоления власти пушкинского канона. С одной стороны, он выработывает собственные ямбические интонации, а с другой — в его поэзии по сравнению с пушкинской системой центр тяжести как бы перемещается с двусложных на трёхсложные размеры. Трёхсложники оказываются очень важными не по количеству стихов (у Лермонтова тоже больше ямбов — ведь это преобладающий размер его поэм, в том числе ученических), а по их «удельному весу», по концентрации в них «лермонтовского элемента».

Если до Пушкина (а во многом ещё и для него) новая литература — как бы орган освоения мирового культурного наследия, вообще культуры — к этому она обращена и этим обогащает национальную жизнь, — то с Лермонтова поэзия обращена непосредственно к переработке жизненных впечатлений, нет посредничества между душой и жизнью. В этом отношении Лермонтов демократичнее своих предшественников и приближается к разночинцам. На фоне большой общности с Пушкиным (см. впечатление от лермонтовской поэзии литераторов пушкинского круга) отсутствие у Лермонтова этих, условно говоря, «переводческих», культурнических красок заметно и содержательно важно.

Если в известном смысле можно говорить о том, что поэзия Пушкина в своём историческом свершении могла опереться на открытия русского XVIII века и старших современников самого Пушкина — Жуковского, Батюшкова и Крылова, то проза Пушкина в национальной традиции могла ориентироваться главным образом на его собственные поэтические открытия. Бытописательная проза XVIII века, отразившая самые ранние, ещё очень простые, даже грубые формы становящегося личностного сознания, не могла послужить почвой для прозаического повествования о личностном герое с развитым самосознанием и духовным миром, какой уже успел высказаться в лирической поэзии начала XIX века. В пушкинскую эпоху новая русская

проза создавалась с опорой на европейскую литературную традицию.

Основной корпус пушкинских прозаических текстов задумывался и создавался в последнее десятилетие жизни, в то время, когда в главных чертах сложился замысел и был в значительной мере написан «Евгений Онегин», большая часть поэм и «Борис Годунов». Психологический облик, круг умственных интересов современного человека, его представления о жизни, отношение к истории и современности — всё это к тому моменту уже сложилось в поэзии Пушкина. Это позволило ему широко опереться на самые разнообразные опыты европейской прозы, не утрачивая национально-самобытного содержания.

Именно в творчестве Пушкина-прозаика русская литература как бы ощутила себя вполне равноправно европейской. Если попытаться поставить завершённую прозу Пушкина в круг европейской прозы, то можно увидеть, что она практически одновременно с произведениями европейских писателей решает сходные художественные задачи.

Две незаконченные работы, предшествующие появлению «Повестей Белкина», — «Арап Петра Великого» и «Роман в письмах» — как бы намечают две области пушкинской прозы: исторический роман и повествование из современной жизни. В завершённом виде эти линии будут реализованы в «Пиковой даме» и «Капитанской дочке», но их появлению предшествует создание цикла повестей новеллистического характера, ставших своеобразной энциклопедией общеевропейских литературных фабульных схем и мотивов.

Бросающейся в глаза особенностью пушкинской прозы признан её исключительный лаконизм и в сюжетном построении, и в описательных элементах текста, продуманный, почти жесткий отбор деталей, смысловая ёмкость которых обратно пропорциональна их немногочисленности. Добавим, что лаконизм этот во многом стал возможен благодаря богатству интертекстуальных связей, как бы раздвигающих словесно выраженное пространство повествования для читателя, имеющего достаточно близкий к авторскому культурный кругозор.

Не вызывает сомнения, что большинство этих свойств целенаправленно формировалось Пушкиным, стремившимся резко очертить суверенную эстетику прозы, защитив её от стилевой

экспансии поэтической речи, понимаемой как речь метафорическая, *украшенная*. Здесь явно чувствуется отталкивание как от западных поздних романтиков, так и от большинства русских современников.

Если у Пушкина главная задача в области стиля — всесторонняя эмансипация от поэзии, то в лермонтовском романе крайне важна глубинная и многое определяющая связь с поэтической традицией. Единственное, что сближает со стилем пушкинской прозы, это отказ от метафоричности и украшенности речи. Однако, отказавшись от стилизованных излишеств «поэтической прозы», Лермонтов пользуется и поэтической символикой, и другими открытиями романтической лирики, но «дозированно», в «ударные» моменты повествования или с характерологической целью.

Создав свою прозу, Пушкин выступил как завершитель большого исторического дела. Благодаря Пушкину отпала необходимость в оглядке на устойчивые общеевропейские литературные формы как обязательное посредующее звено между литературой и жизнью. Позднее именно это было отмечено в пушкинской речи Островского, сказавшего о поэте, что он дал каждому «смелость быть самим собой». И прозаики, литературные наследники Пушкина, немедленно воспользовались этой дарованной свободой. Их проза не похожа на пушкинскую. На русский классический роман Пушкин повлиял не своей прозой, а открытиями лирики и романа в стихах: образом героя времени, одним из создателей которого (наряду с Грибоедовым и Лермонтовым) он был, и свободной повествовательной манерой, позволяющей читателю отождествить авторский голос со своим.

Классический роман второй половины XIX в. в своих вершинных образцах более непосредственно наследует лермонтовскому «Герою нашего времени» во всем, что в нем национально-специфично.

Родовые черты лирики — обобщенность, отсутствие сюжета повествовательного типа, сосредоточенность на переживании и размышлении в ущерб изображению действия и связей между людьми — всё это ограничивало её возможности конкретизировать целостный облик современного человека, сделать его зримым. Предстояло ещё познать человека социального, человека в кругу его отношений с современниками, с обществом. Эту

задачу выполнила драматургия — в гениальной грибоедовской комедии «Горе от ума». Тип героя времени был в ней создан благодаря слиянию лиризма и драматического действия, проявлению этой лирической стихии вовне, в контактах и столкновениях с другими людьми.

Сознание современного человека, которое обрело язык в лирике первых десятилетий XIX века, в драме *воплотилось* в буквальном значении этого слова. Чацкий — первый герой времени в русской литературе. Но общее её движение было устремлено к созданию полномерной «второй реальности», творимой искусством по законам жизни. Впереди был реализм и роман. В этой второй реальности герою предстояло жить и действовать в многообразном мире, не ограниченном противостоящим ему герою-антагонистом, как в драме. Даже если этот герой-антагонист коллективный (например, фамусовская Москва в «Горе от ума»), структурно перед нами всё же бинарное противостояние антиподов, такова сущность драматического рода: конфликт классического типа неизбежно объединяет действующих лиц в жестко противостоящие группы. Не случайно применительно к реалистической драматургии второй половины XIX века мы нередко говорим об эпизации драмы, о влиянии на неё повествовательных жанров. Задачу создания «второй реальности» предстояло выполнить эпическому роду, но обретение героя-современника в драматургии подготовило почву для прозаического романа. Влияние «Горя от ума» на классическую литературу в большей мере ощутимо не в драматургии, а именно в повествовательной прозе.

В русской литературе XIX века, особенно первой её половины, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определённый, характерный облик. Облик этот обладает заразительностью, он врезался в национальную культурную память. Вероятно, это явление шире, чем собственно историко-литературное, потому что для его уловления необходимо учитывать и восприятие. Независимость — этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния высокого дворянского героя. Чацкий стал некоей точкой отсчёта, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты,

в период преддекабрьского подъёма, когда действительно было *делом слово* героя, впервые предъявляющего счёт современному обществу с позиций высокого идеала и осуждения рабства. Этот образ «героя во фраке» как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу классического периода: им как бы все меряется, хотя и с самым разным отношением к этому образцу — от восхищения до развенчания и борьбы. Даже тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения — всё это ещё долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явного, «материализованного» в тексте. По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в её отношении с другими «личностями» же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с внеличными нравственными ценностями — этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом «героя времени», оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо определяла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личного достоинства. Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Подобно русской литературе в целом, Лермонтов двигался от лирики к драме, не порывая в ней, однако, теснейшей связи с лирической стихией своей поэзии. От драмы Лермонтов, как и вся наша литература, пришел к роману. «Герою нашего времени» предстояло начать линию психологического романа, принесшего русской литературе мировую славу.

Грибоедов в «Горе от ума» и Пушкин в своём стихотворном романе создали тип героя времени. Грибоедовский

герой — это как бы «герой изнутри», автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для авторского обсуждения, комментирования Чацкого. У Пушкина слиты оба момента: и процесс создания героя, и комментарий к нему, но душевная жизнь Онегина приоткрывается лишь в отдельные моменты. Лермонтов пишет свои драмы, стремясь объективировать героя, включить его в социум, сохранив одновременно его лирическую суть, и в известной мере это удаётся сделать лишь в стихотворной драме «Маскарад» (1835) за счёт наполнения реально-бытовых сцен философско-символическим подтекстом. Следующий этап — роман Лермонтова. Философский подтекст реально-бытового, местами даже бытописательного пласта одухотворяет повествование в «Герое нашего времени», спаяв цепочку разножанровых повестей в единство философско-психологического романа.

Герой времени уже создан предшественниками Лермонтова, и главным становится рефлексия по поводу героя, его критика и обсуждение при общей несомненной положительной оценке его. Внешний облик Печорина предстает как оболочка и даже маска, встающая, однако, в сложные (и далеко не только контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление — и, несомненно, хочет этого сам — человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу «*comme il faut*», но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью.

В романе есть и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия «лиризм» и «поэтичность» в применении к роману Лермонтова — не метафора. В «Герое нашего времени» рассказ об интеллектуальных исканиях и душевной жизни героя гармонически уравновешен в сжатом и насыщенном повествовании, пронизанном образной символикой лермонтовской лирики.

Можно сказать, что в творчестве Лермонтова сложилось «национальное я» русской прозы, т.е. тот голос повествователя, который вызывает наибольшее доверие и наиболее способен отождествиться с читателем. Гоголевский голос с его

гротеском, патетикой и вспышками сарказма, с переходами от добродушной насмешки к интонациям Пророка и Учителя, с буйством метафор и обличений вызывал восхищение, но и опаску. Достоевский с исключительной тонкостью ощутил гоголевскую специфику в знаменитом литературно-критическом рассуждении Макара Девушкина. Можно добавить, что не один живой Акакий Акакиевич, но и Максим Максимыч охотнее себя узнает не только в пушкинском, но и в лермонтовском повествователе. В этом отношении Лермонтов и наследовал, и развивал пушкинскую традицию. У взрослого Лермонтова, однако, нет утверждения себя в сословном мире, и существенным представляется, что о своём герое Красинском он не скажет, как Пушкин о Евгении из «Медного всадника», что «мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег». Как ни мало знаем мы о Красинском, подобная самохарактеристика с ним совершенно не вяжется. Если этот герой у Лермонтова и исследуется, то взят он всерьёз, на равных с автором (и читателем), и если он обделён, то вовсе не природой. Иначе говоря, глубокая демократизация (в гуманистическом, а не агрессивно-социальном смысле) не только героя, но и, что важнее, авторского голоса — вот дальнейший шаг Лермонтова в русской литературе.

В последней повести Лермонтова — «Штосс» (1840) с наибольшей ясностью проявляется значение фантастики и эстетики таинственного для создания «второй реальности». Молодая литература тянется к фантастике как сильнейшему средству открытия новых горизонтов в моменты крутых культурных переломов. Освоение эстетики тайны и фантастического элемента в русской литературе было генетически связано с романтической балладой. В основе её эстетического эффекта, как заметили ещё современники появления жанра, лежит сильнейшее эмоциональное потрясение, переживаемое читателем. Собственно, уже и в балладе фантастическое работает прежде всего постольку, поскольку читатель забывает, что оно — фантастическое. Но тем более сильно будет его действие, когда оно будет максимально жизнеподобно. Именно фантастика рождает большую полноту переживания реальности. И в русской литературе никто не сумел это сделать так полноценно, как Лермонтов. С Лермонтова и начинается в нашей литературе «вторая реальность», максимально переживаемая. Лермонтову первому удалось добиться эмоциональной

наполненности прозы, сильнейшего её воздействия через поэзию, через весь накопленный ею арсенал переживаний сопряжения реальности и тайны. Итак, в лермонтовской прозе в единстве существуют две задачи реализма: выражение «лирического», т. е. авторского, личностного начала, взгляда, воплощенного в повествовании, и создание «второй реальности», максимально полномерной картины мира (по крайней мере того, в котором живет или с которым приходит в соприкосновение герой).

В конце 1850 — начале 1860-х годов эти задачи разделятся и сформируют два варианта русского романа классической формы: тургеневский и гончаровский.

Тургеневский роман строится на развёртывании повествования, при этом субъект повествования по сути близок к лирическому герою — независимо от того, существует ли он имплицитно (т. е. рассказ ведётся формально безлично) или эксплицитно (как рассказчик, некое «я»). Пластические моменты, создание «второй реальности», реализация миметической функции литературы у Тургенева дискретны. Повествование внезапно уступает место пластически яркой, незабываемой картине или сцене (вроде знаменитых тургеневских пейзажей или сцены встречи Лаврецкого с Лизой-монахиней).

В гончаровском романе (в полной мере в самом совершенном из них — «Обломове») повествование делается абсолютно условно, его как бы «не существует», голос автора неразличим. Читателю словно без всякого посредничества представлена картина мира, «вторая реальность». Это, между прочим, почувствовали как новизну современники противоположных идейно-эстетических ориентаций (например, Добролюбов и Дружинин) и назвали «объективностью» манеры. Со словом можно и примириться, если только признать, что ценностная ориентация в романе Гончарова весьма определена — только она достигается не повествовательным рядом, не суждением, а соположением пластических картин и самодвижением характеров. Гончаров в «Обломове» художник отнюдь не бесстрастный, но не лирический. В творчестве Тургенева и Гончарова завершился путь русской литературы к роману созданием своего рода *канона*, так сказать, «прогресс» прекратился, к дальнейшим явлениям романной прозы это понятие уже неприменимо. Вершинные достижения романа последующих десятилетий —

прежде всего «пятикнижие» Достоевского и романы Толстого — уже создаются с ориентацией на канон, во многом с отталкиванием от него, но и с твердым представлением о классическом национальном варианте жанра, у истоков которого именно лермонтовская проза.

Интересный аспект в отношении к дворянскому герою, «герою во фраке», даёт нам творчество Гоголя. То, что для Лермонтова оказывается содержанием образа, то для Гоголя совершенно отсутствует. Гоголь как бы ничего не знает об Онегине с его лирической стихией. В «Ревизоре» с веселым лукавством мимоходом спародирована ситуация «Горя от ума». Столичный Хлестаков приезжает к провинциальным невеждам и рисует перед ними своей столичностью и культурой: он и романы пишет, и с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаков — гоголевский «герой во фраке» — оказывается «фитюлькой».

Сложнее и глубже стоит вопрос о фактуре «героя во фраке» в «Мертвых душах». Герой Гоголя не личностный феномен, а феномен «общественной психологии». Загадка личности героя писателя не интересует. Зато ему интересно другое: механизм восприятия загадочности, психология толпы. Загадка героя — это, по Гоголю, порождение воображения толпы, публики, и это-то воображение Гоголь и исследует. То, что описание Чичикова даётся преимущественно через отрицание — как в прямом, языковом проявлении («не толст, не тонок»), так и в более широком — в смысле отсутствия всяких крайностей в его облике и поведении, всего выходящего из ряда — имеет глубокий художественный смысл. Следует добавить сюда же ещё и своеобразную «зеркальность» Чичикова, его прием «отражать» облик собеседника и в соответствии с ним строить линию своего поведения (хотя и не всегда путём простого уподобления). Наконец, интереснейший момент — туалет Чичикова, буквально создающего свой облик на наших глазах.

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу «героя времени» молодого человека из дворянской интеллигенции — художники из петербургских повестей, Платонов и Тентетников из второго тома «Мертвых душ». Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над «героем времени» — он органически не может создать образ загадочного Тентетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключают серьезное отношение к подобной загадочности.

Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи, начисто, почвенно-национально выключенный из байронизма. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, «личностном» понимании. Вместе с тем в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через сознание облика загадочного, нового героя, «странного человека», а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием. Показательно, что и романтизм Гоголя — особый, «фольклорный», даже этнографический.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики в том и состоит, что художественный смысл текста у него «многослоен», «многомерен». Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями «реальный», житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно их символическое значение, может быть, точнее сказать — их условность. В сюжете «Мертвых душ» явно ощущается и некий экзистенциальный элемент. Однако и бытийные основы человеческого существования в творчестве Гоголя, тесно связанного с архаическими пластами сознания, глубоко укорененного в христианской проблематике, освещаются Гоголем вне зависимости от философских концепций его времени. Его мысль непосредственно обращена к традиционному религиозному истолкованию мира, что в целом не характерно для русской литературы его времени.

Вместе с тем современники восприняли творчество Гоголя прежде всего как новый шаг в художественном освоении «действительности», их поразило пристальное внимание Гоголя к окружающему человека миру, к быту, вещам, которые призваны были объяснить рядового человека эпохи. Современникам важнее всего оказалось то, что Гоголь перенес внимание с героя на среду, формирующую человека. Писателя прежде всего интересовали типы русской жизни, а не индивидуальные характеры.

В сороковые годы очень большое влияние на развитие прозы оказывает литературно-критическая деятельность Белинского, увлеченного в этот период идеями утопического

социализма. Гоголь был истолкован им прежде всего как сатирик и именно в этом качестве назван предшественником писателей т. н. «натуральной школы».

Внутренний мир «высокого героя», человека незаурядного, был в сознании современников областью «поэтического». Но уже в тридцатых годах, а к началу сороковых со всей определенностью, в обществе начинает ощущаться некоторая усталость от стихов и, можно сказать, назревает бунт против засилья поэзии и поэтического. Наступившая прозаизация литературы состояла не только в торжестве прозаических жанров, но и в перемещении интереса от возвышенного, поэтического к рядовому, заурядному, ничем не отличающемуся от других, «пошлому», как это тогда называлось. Имя Гоголя и знаменовало этот новый поворот литературы.

Конечно, в самом Гоголе было много другого, что отличало его от писателей нового поколения, именовавшихся гоголевской школой. Его напряженное стремление к идеалу, страстные религиозные искания, фантастика, гротеск, символический потенциал его сатирической образности – всё это оказалось не востребовано русской прозой 1840-х годов, при том что её авторы считали себя учениками и последователями Гоголя. Враждебная критика попыталась заклеить их словечком «натуральная школа», но они полемически приняли это имя, отказавшись видеть в нем что-либо обидное или унижающее литературу. Писатели натуральной школы демонстративно интересовались не идеальными устремлениями человека и сложностями его душевной жизни, а натурой, т. е. природой, так сказать, наличным бытием во всей его конкретности, материальной плотности. Они подчеркивали близость своего метода научному, недаром «боевой» жанр натуральной школы – физиологический очерк.

Физиологический очерк стремился подробно и «научно» описать разнообразнейшие социальные, профессиональные, сословные типы, интересуясь в таких зарисовках не индивидуальным, а именно характерным для всех определенного рода людей. Задача натуральной школы – представить как можно шире картину разнообразных областей русской жизни, как она в этих типах запечатлелась. Герои очерков представлены в своих профессиональных и бытовых проявлениях, в окружении обиходных вещей и орудий профессии. Автора занимают

действия и поведение этих персонажей, но не их внутренний мир, который остается закрытым, и вообще вопрос о нем как бы не ставится. Физиологический очерк, бесспорно, много сделал для русской литературы в том отношении, что научил писателей следующих поколений, в том числе и классиков, видеть и описывать материально-бытовую среду, в которую в реальности погружен каждый человек.

И все-таки натуральная школа, так сказать, не выдержала этого самоограничения, отказа от личностного героя, что выразилось в смене жанров. Постепенно физиологический очерк вытесняется новой повестью, а завершается история натуральной школы созданием трёх знаменитых романов: «Обыкновенной истории» Гончарова, «Кто виноват?» Герцена и «Бедных людей» Достоевского. И если роман Герцена как бы соединяет цепочку физиологических очерков с повествованием об интеллектуальном герое, соединяет иной раз и механически, то Достоевский совершает необычайно важный и принципиальный шаг: он показывает душевную сложность «маленького человека», мелкого чиновника. Герой этот, введенный в литературу Пушкиным и Гоголем, многократно описан в физиологических очерках, но до романа Достоевского воспринимался исключительно как тип и никого не интересовала его неповторимость.

Пути русской прозы первой половины XIX в. в конечном итоге вели к роману, расцвет которого приходится уже на следующую эпоху.

Образ героя времени как смысловой центр новой литературы и освоение принципов изображения среды, формирующей человека, – основные итоги развития литературы к концу сороковых годов. Но именно соположение этих двух важнейших идей со всей остротой и поставило вопрос о соотношении детерминизма и свободы воли, нравственной ответственности человека за своё поведение в мире. Это и будет едва ли не основной идейной антиномией русского реализма.

В пятидесятые и шестидесятые годы происходит решительная демократизация русского общества. Роль организационных центров литературного процесса от салонов (первая четверть XIX в.) и кружков (тридцатые годы) всё более переходит к журналу. Процесс профессионализации русской литературы, начавшийся ранее, можно считать завершившимся.

Всё большую роль в культурной жизни России начинает играть разночинство, представляющее собой совершенно новый социокультурный тип. Как раз в эти годы формируется интеллигенция как духовно влиятельный общественный слой. Литературная борьба в этот период отражает идеологический раскол в русском обществе, что закреплено в формировании журнально-литературных партий. В этом отношении продолжателем линии позднего Белинского оказывается Некрасов, один из ведущих организаторов литературного процесса, сделавший выбор в пользу левых радикалов.

Центральной проблемой, стоящей за «литературными» спорами, становится вопрос об эволюционном или революционном пути исторического развития России. Главным врагом леворадикальной критики, весьма авторитетной в этот период в читательской среде, становятся не консерваторы, а реформисты. Характерная особенность этой эпохи – стремление критики завоевать приоритет перед художественной литературой. Радикальной критике удалось достичь успеха в формировании утилитаристских читательских установок, что впоследствии обернется общим культурным кризисом в восьмидесятые годы. «Эстетическая критика» (А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. В. Анненков) и «органическая критика» А. А. Григорьева как разные попытки отстоять самоценность искусства не имели общественного успеха. Однако влияние критики на литературно-художественную жизнь не может отменить глубинного единства процессов, происходящих в самой художественной литературе. Суть литературного движения эпохи – окончательное формирование и расцвет поэтики реализма.

В литературном смысле эпоха шестидесятых годов поражает разнообразием художественных исканий. В сознании читателей, да и критики, ещё не сложилась жесткая иерархия жанров, в которой роман является главным, подавляющим всё другое. Для этого времени характерна новая волна интереса к очеркам и очерковым книгам, часто граничащим с документальной прозой.

Одновременно завершается формирование классического русского романа в творчестве Тургенева и Гончарова, по отношению к которому остро ощущается новизна «Войны и мира» Толстого и первых великих романов Достоевского.

Проблема героя в период расцвета романной прозы становится главной, структурирующей. К концу сороковых годов и особенно в пятидесятые и первую половину шестидесятых активно обсуждается высокий герой-идеолог, именно в это время получивший название «лишнего человека». Собственно, вопрос о правомерности словесной критики несовершенств современного социума оказывается центральным в повестях и ранних романах Тургенева, у Писемского и получает своё классическое завершение в гончаровском «Обломове», который занимает особое место в отношении к традиции пушкинско-грибоедовского героя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности, и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные оценки расплываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. Но несмотря на то что критику ведёт день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. С другой стороны, патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой сомнительный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочесть описание «чудного края», «благословенного уголка» в начале сна Обломова – и перед нами не мнимый, а настоящий рай – страна «без печали и вздыхания». И всё же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя. Обломов сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной активности, направленной «вовне», то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то – настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь. Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемики, образ его жизни определяется исключительно

тем, что герой подчиняется своей «натуре», но не стремлением, скажем, «мысль доказать». Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность «натуры» Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своём поведении. И это «свободное» следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, «героя во фраке», — одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе шестидесятых годов вызвана глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением новой исторической эпохи.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева «Отцы и дети» — одно из первых, если не первое, изображение героя-разночинца в качестве главной фигуры романа. Совершенно очевидно, что Базаров последовательно полемичен по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества. Не меньшее значение придаётся в романе и облику героя, Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть — в отношении тургеневского героя эти вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа — сознательная «организация» героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом «героя во фраке», и в своей борьбе с этим образом Базаров в известном смысле попадает в отрицательную зависимость от него. Отношение Тургенева к герою было намеренно неопределённым. Весь его роман — попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Но сам принцип создания героя, сюжетная схема «пришествия» классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется: высокий герой абсолютно противопоставлен обществу. Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому. Мотив разрушения фактуры очень важен для Достоевского, и с наибольшей очевидностью он проявляется в знаменитых «скандалах», поскольку это не что иное, как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это

демонстрация «потери лица», разрушение образа на глазах у читателя. Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского, имеет напряженно-личностный оттенок, что связано с общим характером проблематики, с катастрофизмом мироощущения писателя. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома, «неустроенности». Интерес к неустоявшимся явлениям, к «случайному семейству», к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, дворянского интеллигента («человека высшего культурного слоя») писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своего социального статуса. Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры «благородного героя», интеллигента, видим в «Записках из подполья». Классическое сопоставление героя и среды, нового и косного, стихии героического и житейского, обыденного, достигло у Достоевского вершины в спорах Раскольникова и Порфирия Петровича («Преступление и наказание»), здесь оно предельно заострено сюжетно. Эти две стихии — некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отталкивается Достоевский, развёртывая их столкновение и приходя к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. В конце концов рушится великолепная цельность Раскольникова, потому что все ужимки, усмешки, колебания между «знаю» и «не знаю» Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова — от позиции абсолютной правоты до осознания величайшей вины. Наиболее прямо связан с традицией «байронической личности» Ставрогин, герой «Бесов», наиболее публицистичного из романов Достоевского. Счет, который предъявляет здесь Достоевский высокому герою, истине грандиозен. В Ставригине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской «бывалости», всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и привлекательных черт героя. Он появлялся из большого мира, заведомо зная много такого, чего не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость, тотальная опытность Ставригина имеет не столько пространственно-географический характер,

сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Но Достоевский, однако, воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискусенности — идея механическая, количественная и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно.

Понятие «герой времени», выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романистики Тургенева, перестает вмещать «проблемы века» в позднейшем развитом реализме. Так, оно размывается в романе Толстого. Ни один из персонажей «Войны и мира» не может претендовать на эту роль. И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда «герой времени» формировался. Вместе с тем фактура, облик дворянского героя не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес. Для Толстого характерно ощущение исконного несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно. Во всяком случае, именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни наиболее подозрительны для Толстого. Очень важным, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к фактуре дворянского героя произведением оказывается, конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны — страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установленному канону, представление о подлинно достойном облике дворянина, порядочного человека. «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*», — признается герой. При этом Толстой нарочито понимает этот канон исключительно внешним образом, исчерпывает понятием *comme il faut*. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся таким же мундиром, неким перевернутым «*comme il faut*». Очень существенной особенностью художественного мира Толстого оказывается духовный автобиографизм. Не только самоанализ, но и духовная самокритика — нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда — специфически толстовский способ

разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя: это словно разоблачение изнутри. Достоевский и Толстой — в отношении к типу героя времени оба — оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне существуют в «Герое нашего времени». Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой — метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего — от духовного самоанализа. «Родство» Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого — это феномен изживаемый или даже уже изжитый. Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создаётся новый загадочный герой — Платон Каратаев. Теперь не дворянин образованный оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а, напротив, загадкой оказывается и подлежит рассмотрению тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем. Платон Каратаев — толстовская попытка создать нового героя с фактурой, противоположной фактуре героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент отлично удался внутри романа, однако удача эта не вышла за его рамки. В общем, мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу «героя времени», при всей ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы, по существу, не находим прямых — пускай полемических — попыток создать свой вариант такого образа. Хотя проблема героя и была структурной основой романа, на долю этого жанра выпало и решение другой задачи — создание образа «второй реальности», предполагающей не только героев и вершинные моменты их бытия, воплощенные в сюжете, но и образ мира в целом. И в этом отношении проза Толстого — признанная вершина мировой литературы.

Русский социально-философский и социально-психологический роман, высшими проявлениями которого было творчество Толстого и Достоевского, — важнейший вклад России в мировую культуру, получивший признание уже в XIX в.

Несмотря на доминирующее положение романа в литературе второй половины XIX в. и характерную для него широту охвата национально-исторической и экзистенциальной проблематики, целые области русской жизни остались бы не воплощенными в литературе, если бы не Лесков и Островский. В центре русского романа всегда стоял герой, представлявший интеллектуальную элиту нации, человек «высшего культурного слоя» (выражение Тургенева). Лесков, обладавший уникальным жизненным опытом, знавший народ изнутри и потому при всей любви не склонный мифологизировать это понятие, с исключительной полнотой воспроизвел галерею неповторимых народных характеров. Быть может, он и Островский единственные из великих русских писателей не вкладывали в понятие «народ» только социальный смысл, предметом их внимания были коренные основы национального характера, в какой бы среде они ни проявлялись. Важным свойством Лескова, позволившим ему существенно дополнить картину русского мира, созданную нашим романом, был интерес к положительным сторонам национального быта и характера. Цикл «Русские праведники» активно утверждал в сознании читателей безусловную ценность практического добра. В своём интересе к положительным основам национальной жизни, проявившемся уже в пятидесятые годы, Лесков не был одинок: в этом отношении его единомышленниками оказывались С. Т. Аксаков и Островский.

Благодаря творчеству Островского, его целенаправленным усилиям создаётся само понятие серьёзного национального репертуара, включающего наряду с его собственными произведениями пьесы его предшественников и современников. В XIX в. театр осознал себя как наиболее демократическая, обращенная к обществу в целом и доступная низшим сословиям форма искусства, в отличие от литературы, более «элитарной», требующей известного уровня развития читателя. Поэтому именно театру принадлежала роль того преобразующего зеркала искусства, в которое глядится поколение за поколением. Островскому удалось создать свой театр как целостный художественный организм, воплотивший модель национального мира. Именно поэтому ему и принадлежит титул основоположника национального театра. Театр в современном понимании поздно вошел в русскую культуру, а как

один из её регулярных институтов закрепился в ней лишь в послепетровскую эпоху. Драма создавалась у нас, следовательно, уже в рамках новой, европеизированной литературы. Слагавшиеся веками формы европейской драмы постепенно обживались, наполнялись русским национально-историческим (трагедии) и национально-бытовым (комедии) содержанием на протяжении XVIII в. Несмотря на более высокий статус трагедии, самое ценное в национальном классическом каноне XVIII в. — комедии, прежде всего Фонвизина. Быт европеизированного русского дворянства (от поместного до чиновничьего), ориентированный на европейский уклад, несмотря на всю социально-историческую конкретику, проникавшую постепенно в новую русскую литературу, давал почву прежде всего для отражения в ней индивидуально-личностного, а не патриархально-родового сознания. Отсюда и особенности художественного обобщения и типизации. Высшие достижения русской драматургии, которые застал Островский, входя в литературу, «Горе от ума» и «Ревизор», — общественные комедии, где в центре — современный личностный герой у Грибоедова и карикатура на него у Гоголя. Но каждый из этих персонажей — крайнее выражение, один из полюсов европеизированного привилегированного сословия. Островский входил в литературу на волне широкой демократизации русской жизни, и пафос его литературно-театральной деятельности — стремление к созданию общенародного несословного театра. Естественно поэтому поиск общей почвы, на которой вырастает вся современная русская жизнь в целом. Эта задача потребовала от Островского резкой смены материала драмы: от европеизированного быта дворянства — к быту тех слоев, которые сохранили национальный культурно-бытовой уклад. Он словно возвращается к той точке, откуда пошло разделение русской культуры на простонародную и культуру образованных сословий. Островский срастил русский театр с национальными корнями, положив в его основу свою народную комедию, которая освоила типажи и маски, существовавшие в обиходе, культуре и жизни тех слоев, где сохранялись национальные формы быта. И уже на этой основе был создан репертуар, включивший все авторитетные жанры эпохи, прежде всего разнообразные виды комедии, и психологическую драму, которая постепенно вырастает у Островского из «серьезной» комедии. Театр

Островского создавался постепенно — до самой смерти его творца. И моделью национального мира театр Островского может быть назван именно потому, что в нем прослежено, как введенные им в литературу коренные типы национальной жизни взаимодействовали с движущейся реальной жизнью современной России — безусловно, уже не патриархально-родовой, а основанной на индивидуально-личностном начале. Пореформенная жизнь рождала новые коллизии, и театр Островского встраивал их в свою модель национальной жизни. Расширение тематическое вело к жанровым преобразованиям, без отказа, однако, от базовой основы театра — народной комедии, театра типажей и показа. При всей своей несомненной новаторской сущности и кровной связи с русским критическим реализмом театр Островского опирается на многовековую традицию, характеризуется специфическим способом освоения жизни, весьма отличным от способов познания мира в повествовательных жанрах. Сквозь привычный для нового времени театр действия, подобного действию романа, в пьесах Островского явственно проступают черты театра древнего — театра показа, зрелища, обрядового действия. Драматургия Островского тяготеет к каноничности, кустойчивым формам и жанрам, к амплу, к типажности и неразрывно связана с фольклором: не только старинным народным театром с его насмешкой и назидательностью, но и песней, сказкой, пословицей. Говоря шире — с устойчивыми формами национального уклада (прежде всего — речевого), с эпическим началом фольклора, со всеми пластами долитературной русской культуры и сознания. Полностью это относится к народным комедиям, «Грозе» и «Снегурочке», но в той или иной степени всё созданное Островским вписывается в эту органичную и целостную художественную систему, представляющую национальный мир как движущийся, живой организм. В сущности, Островский создал последний в европейской литературе целостный театр классической формы, восходящей ещё ко временам античности. И для русской литературы он сделал то, что для своих национальных литератур сделали Шекспир, Мольер и Гольдони.

Несмотря на общую тенденцию критики отодвинуть поэзию на периферию литературы, в шестидесятые годы продолжается обновление и развитие поэзии как в основных её формах и жанрах (поэма, лирика), связанное с достижениями

и активно-традиционалистской (Тютчев), и особенно новаторской (Некрасов, Фет) поэзии, так и в формах, которые принято называть маргинальными (различные типы пародий и сатирических стихотворений (от Козьмы Пруткова и А. К. Толстого до поэтов специальных сатирических журналов — «Свистка», «Искры»).

Некрасов вступает в литературу тогда, когда поэзия Жуковского, Пушкина, Лермонтова уже осознала как абсолютная классика, как нечто цельное и завершённое. У Некрасова есть стихи, представляющие собой прямое следование классической традиции, — это прежде всего его патетическая гражданская лирика. Разработанный декабристами поэтический канон «высокого» стихотворения на гражданскую тему едва ли не на протяжении ста лет оставался своеобразным эталоном: через всю русскую поэзию тянется цепочка патетических стихотворений, как правило имевших громкий успех. В них выразились разные убеждения, разные события были причинами их возникновения, но все-таки стихи эти устойчивы в своих общих очертаниях, подобны по своей интонации: «Гражданин» Рылеева, «Вольность» и «Деревня» Пушкина, «Дума» и «Поэт» Лермонтова, «Как дочь родную на закланье» Тютчева, «Скифы» Блока, гражданские стихи Некрасова. Но повседневность ждала нового поэта. Меняется авторская позиция: поэт Некрасова — не избранник, стоящий над толпой, а сам человек толпы, такой же, как его читатели. Это проявляется и в отношении к классической традиции. У Некрасова до конца остается интонация не соперничества, а читательская, как бы сохраняющая дистанцию между сегодняшней литературой и той классической, которая при всем блеске и недостижимом совершенстве отделена непроходимым рубежом времени. Такова пародийная «Колыбельная песня», написанная в 1845 г., такова же и «современная повесть» «Суд» 1867 г. (уже самой формой стиха пародийно напоминающая «Шильонского узника» в переводе Жуковского и «Мцыри» Лермонтова). Эта интонация, манера куплетиста, приспособляющегося к злобе дня недостижимые образцы поэзии, — интонация очень демократическая в широком смысле слова, разночинская. В стихи проникает деловая, чиновничья, газетная речь, которая в некрасовскую эпоху на фоне поэтической традиции начинает восприниматься как бытовая, несмотря на свою

«книжную» родословную. Одна из кардинальнейших черт некрасовской поэтики — своеобразная многоголосость. Авторский голос как бы сплетен из множества других и в каких-то случаях склонен дробиться и вливать в себя голоса героев. Это особое свойство авторского голоса тоже связано с фельетонным началом в поэзии Некрасова, с его опытом водевилиста. Именно этим объясняется нередко присущий стихам Некрасова сарказм, граничащий с юродством, в чем-то близкий интонациям некоторых романов Достоевского. А быстрая смена водевильных ролей, масок, голосов вообще напоминает театр и близка к растворению авторского идеала в голосах персонажей у Островского. Эта новизна некрасовского голоса обеспечивается и чисто формально. Если риторические ямбы продолжали традицию, основательно разработанную предшественниками, то с многочисленными у Некрасова трёхсложными размерами дело обстояло иначе. Типично «некрасовская» интонация — анапест с дактилическим окончанием: дактилические окончания стиха в анапесте дают дикую, щемящую ноту, нечто близкое к фольклорным «воплям» и «голошениям». С именем Некрасова связано представление о развитии повествовательного начала в поэзии и сильном влиянии на неё прозаических жанров — свойство, о ценности которого горячо спорили его современники. Однако в исторической перспективе стало ясно, что Некрасов предложил новый тип поэтичности, расширивший возможности лирического освоения реальности. В его поэзии равноправно существуют гражданская риторика, народно-песенная лирика и саркастическое, фельетонное начало, также пронизанное своеобразным лиризмом.

Демократизация материала литературы в творчестве писателей натуральной школы, так ошеломившая современников, состояла прежде всего в обращении к быту городского простонародья. «Маленький человек», открытый Пушкиным и Гоголем, — мелкий чиновник, «крепостное сословие» государственной бюрократии. Но Россия была крестьянской страной, и, пока литература не обращалась к крестьянину, неполнота создаваемой ею картины национальной жизни оставалась несомненной. Поэтому понятно, что появление в сороковых годах первых рассказов «Записок охотника» и «деревенских историй» Григоровича стало большим литературным событием.

Народ становился не идеей, не только почвой для возрастания нравственных и эстетических идеалов национальной литературы, но непосредственным предметом изображения. При этом уже пионеры темы Григорович и Тургенев, для которых, казалось бы, естественной должна быть форма очерка и интерес к типам народной жизни, обращаются к жанрам рассказа и небольшой повести. У Тургенева переориентация от очерка к рассказу происходит в пределах знаменитого цикла. Если «Хорь и Калиныч» — очерк, то чем дальше, тем более усиливается чисто художественное начало, с развитой фабулой и углублением интереса к индивидуальному, а не типовому.

У Григоровича формируется жанр рассказа с романским потенциалом, т. е. небольшая повествовательная форма, тем не менее охватывающая всю жизнь героя в её существенных моментах и в таком повороте, который позволяет судить не только о герое, но даёт общую картину действительности. Недаром Белинский сказал: «„Антон Горемыка“ — больше, чем повесть: это роман». С не меньшим правом можно назвать такими романами «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Эта жанровая форма имела большой потенциал и через несколько десятилетий будет использована Чеховым («Июныч»). Сам же Григорович от неё попытался перейти к роману в собственном смысле и создал первые у нас романы из народной жизни «Рыбаки» (1853) и «Переселенцы» (1855—1856 гг.), но как романы — вещи второго ряда, наиболее яркие в них очерковые страницы.

В пятидесятые годы начинается активное развитие так называемого «народознания», что даёт новый импульс развитию очерка, но вместе с тем очень осложняет определение границы между художественной литературой и очерком как её жанром, с одной стороны, и документально-публицистическим очерком, иногда книгой очерков — с другой. Грань между «Владимиркой и Клязьмой» Слепцова и книгой Максимова «Год на Севере» с точки зрения их жанровой принадлежности проводится нелегко. Несомненно, документальный очерк питал художественную литературу, и в этом отношении можно сказать, что звездным часом становится творчество Лескова.

Взгляд Тургенева и Григоровича — это благожелательный, но именно изучающий взгляд извне, взгляд образованного человека на достаточно экзотический для него мир, значение

которого он, однако, осознает в полной мере. Очень скоро такая позиция автора перестанет удовлетворять критику — как леворадикальную, так и выражающую взгляды формирующейся «третьесословной» литературы, не связанной с идеями утопического социализма.

Эта «третьесословная литература» сплывается вокруг журнала «Москвитянин» периода молодой редакции, руководимой Ап. Григорьевым и Островским. Для москвитянинцев характерна эстетизация народного быта, но в основе этого лежат прежде всего этические мотивы, стремление разъединению и враждебности в современном обществе противопоставить идеалы народной нравственности, сложившиеся ещё в патриархальном мире. В правильно живущей патриархальной семье хотят видеть модель идеального общества, в котором иерархия основывалась бы на старшинстве и опыте, а человеческие отношения строились на взаимной любви. Эта патриархальная утопия (в точном, не оценочном значении слова) художественно ярко выразилась в москвитянинских пьесах Островского. Трагическое прощание с этими всё ещё высокими идеалами — «Гроза». Еще раз, уже после смерти Григорьева, Островский в философском аспекте поставит проблему в «Снегурочке», где в неразрешимом столкновении предстанет индивидуальная страсть, признак просыпающейся личности, и «растительная» гармония патриархальной жизни.

Писатели-этнографисты круга «Москвитянина» стремятся встать на позицию героев, как бы увидеть мир их глазами, во всяком случае, это позиция знатока, бывалого человека. Она ощутима и у Писемского в его рассказах о крестьянах. Но, конечно, гораздо радикальнее в этом отношении оказались писатели-разночинцы, которых постепенно сплывают вокруг «Современника» Некрасов и Чернышевский.

Важно, что у писателей круга «Современника» подчеркнуто и даже форсировано социальное родство повествователя и героев. Пафос демократов — пафос причастности, и речь идёт, разумеется, о социальной причастности, поскольку образовательная пропасть остается, но она выносится за скобки, в иных случаях — маскируется, как у Н. Успенского, художественно очень яркого, театрализованного писателя. Его очерки «Из простонародного быта», как известно, стали поводом для революционно-демократического манифеста

о задачах современной литературы в области изображения крестьянства — статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861). Эта статья — социальный заказ идеологов революционной демократии русской литературе. Но литература не послушалась, и даже писатели круга «Современника» не вполне ортодоксально этот заказ выполнили. Главные же достижения в изображении народного характера были не на пути «обличительно-натуралистического» изображения мужика, а в поэтизации народного характера — в трагедии «Гроза» Островского и в поэзии Некрасова. Даже весьма чуткий к социальному аспекту Добролюбов понял: Катерина не «купецкая жена», а «русский сильный народный характер». Это сильный национальный характер на историческом переломе от патриархального мира к современности, с её крушением авторитарных нравственных норм и мучительной выработкой морали, основанной на индивидуальном и ответственном нравственном выборе.

Поэтизация — не приукрашивание, но максимальная полнота и разносторонность изображения, «синтетизм». Особенно это относится к Некрасову, который, вопреки распространенному мнению, нарисовал не только страдания, но и счастье крестьянина.

Таким образом, в изображении народного героя вершиной оказался не роман, а трагедия, где в центре патриархальный человек с просыпающимся чувством личности, а также лирика и поэма — где в любом случае личное начало представлено гололом поэта (сама стиховая форма уже не безлична).

На пути, к которому звал Чернышевский, был очерк, что связано с типом героя. Для романа нужен личностный герой, а его не давал патриархальный крестьянский мир.

У Достоевского и Толстого в шестидесятые годы подход к проблеме народа принципиально иной, чем у демократов. Оба они несколько не маскируют, хотя драматически переживают пропасть между народом и образованным сословием, к которому принадлежит повествователь. «Записки из Мертвого дома» Достоевского — это, как и у Тургенева, тоже взгляд на народный мир человека, ввергнутого в эту жизнь извне, силой драматических обстоятельств. Иноприродность повествователя народному миру каторги — принципиальнейшая, всё определяющая черта книги.

Ситуация, перед которой уже в исходе сороковых годов в преддверии падения крепостного права встало русское общество и его сознание — литература: понять мужика или погибнуть в водовороте социальных катаклизмов — эта ситуация в книге Достоевского обострена до предела. Интеллигент оказывается лицом к лицу не просто с крестьянином, не с мужиком Мареем (о нем ещё только предстоит вспомнить Достоевскому), а с самым «решительным, отчаянным народом». При этом — крайнее сгущение социальности. Человек в толпе, как ему держать себя, чтобы защититься и уцелеть? Эта проблема у Достоевского готовилась ещё в 40-е годы в «Двойнике», до каторги. А тут человек в толпе дни и ночи, много лет подряд. «Миф народа», уже созданный литературой и усвоенный интеллигентским сознанием, явно неприложим к тому, что окружает героя «Записок из Мертвого дома». «Загадка народа» продолжает передаваться как загадка, но уже без всякой мистифицирующей мифологизации: от того, разгадаешь ли ты её, буквально зависит жизнь и смерть. Понять, понять — вот пафос «Записок из Мертвого дома», определивший их аналитический характер. И это уже не «этнографический» анализ внешних обстоятельств. Репортаж из самого страшного угла, в который загнан этот «народ», оказывается и репортажем из внутреннего мира. Психологизм здесь не художественный изыск, а необходимейший инструмент спасения.

«Казачки» Толстого, при всей разнице фактуры описываемой жизни, ставят близкую проблему: интеллигент, стремящийся понять народный мир, в который его бросает судьба. «Казачки», несомненно, не сатира на совестливого барина, а трагедия взаимного непонимания. Жесткая, хотя и цельная позиция Лукашки — вовсе не идеал. Любуется Толстой скорее Ерошкой, но он ведь в казачьем мире тоже по-своему отверженный. Он руссоистский естественный человек, и в социуме, каковым, несомненно, является казачья станица, ему тоже нет места, хотя, конечно, и совсем по-другому, чем Оленину.

Таким образом, народная тема у Толстого и Достоевского входит в структуру романного типа не непосредственно, а через мир дворянского героя, вокруг которого строится сюжет. В следующие десятилетия проблема народа именно так и будет решаться в классическом романе: как проблема, идея-оселок для испытания героев, не принадлежащих к народу в этом специфическом для России объёме понятия.

Совершенно особое место занимает в русской литературе великий сатирик Салтыков-Щедрин. Его творчество традиционно воспринималось как квинтэссенция критицизма русской литературы XIX в. С конца шестидесятых годов Щедрин наряду с Некрасовым делается признанным лидером левой журналистики. Несмотря на то что некоторые его произведения в исторической перспективе стали восприниматься как особые сатирические романы («История одного города», «Господа Головлевы», «Современная идиллия»), генетически они возникли в недрах журналистики как циклы сатирической публицистики. Щедрин — один из немногих русских классиков, сознательно отказавшийся от героя-идеолога как организующего центра своей прозы. Разделяя идеи утопического социализма и леворадикальную идеологию в целом, Щедрин вместе с тем на редкость лишен иллюзий, свойственных его единомышленникам. Так, последовательно высмеивая высокого дворянского героя, он в целом не стремится противопоставить ему сколько-нибудь разработанный идеальный образ «нового человека» (во всем обширном наследии Щедрина такого рода персонажей буквально можно перечислить по пальцам, притом это скорее «вечные страдалцы за правду», чем реальные разночинцы шестидесятых годов или крестьянские бунтари). Сатира Щедрина обладает чертами своеобразного лиризма, она не лишена рефлексии и покаянных нот, характерных для «людей сороковых годов», к которым Щедрин явно ощущал свою причастность. Будучи высокопоставленным чиновником, он вел себя скорее как либерал, стремясь приносить конкретную пользу людям на своих постах, чем как последовательный радикал, исповедующий тезис «чем хуже, тем лучше» (выразительный пример такого радикализма — роман Чернышевского «Пролог»). Свообразным «высоким героем» в прозе Щедрина выступает автор-повествователь, однако его голос (как и голос в некрасовской поэзии) лишен монолитности, для него характерны внезапные вкрапления «чужого» сознания, притом как раз такого, которое является объектом сатиры. Будучи в высшей степени актуальной и публицистичной, казалось бы, тесно связанной с историческими реалиями своего времени, сатира Щедрина тем не менее уловила такие стороны национального сознания и характера, сформированные веками авторитарного политического уклада, которые

узнаваемы и поныне. Сатирическому анализу подверглись не только конкретно-исторические проявления определенных форм существования общества и человеческой природы, но и экзистенциальная суть, что придаёт общечеловеческий смысл многим сатирическим образам Щедрина (город Глупов, Иудушка и др.).

В восьмидесятые годы мощь классического романа иссякает. Великие романисты либо умирают (Тургенев, Достоевский), либо отходят от активной литературной деятельности (Гончаров, Толстой, переживающий идейный перелом и отказывающийся от литературы «для привилегированного сословия»). В читательском сознании роман превращается в некий «статусный жанр» и именно поэтому становится уделом литераторов второго ряда, нередко талантливых, но уже не претендующих на принципиальные эстетические открытия, а лишь тематически расширяющих картину русской жизни (Мамин-Сибиряк, Станюкович, Боборыкин и др.). Наряду с этим множатся романы, представляющие массовую литературу. Такие «идейные» романы, адресованные читателю, воспитанному утилитарной критикой, ищущему в них «вопросов» и рецептов, вскоре высмеет Чехов («Ионыч», «Дом с мезонином»). Происходит дальнейшее расширение читательской аудитории, её потребности всё больше начинают удовлетворять периодика — тонкие и толстые журналы и газеты, формируется юмористика как самостоятельный вид литературы, не всегда подчиненный целям сатиры. Именно это развитие периодики и демократизация аудитории делают актуальными малые жанры прозы. С одной стороны, это рассказы и очерки, затрагивающие острые общественные проблемы, идейные и нравственные искания интеллигенции (Г. Успенский, Короленко, Гаршин), с другой — массовая развлекательная беллетристика. Именно так незаметно входит в литературу последний великий классик XIX в., во многом предваривший искания XX в., — Чехов.

Связи творчества Чехова с образом «героя времени» ещё более скрыты, подспудны, рассредоточены, чем у Толстого. Это не значит, что они несущественны. Благородный дворянский герой интересен писателю, в частности, как материал для юмористики. У Чехова есть произведения, где обсуждается идеология этого типа людей (например, «Дуэль», «Иванов»). Но всякая претензия героя на фактурную яркость воспринимается

Чеховым именно как претензия и позерство. Само понятие «герой» как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках, герой не интересен, а интересничает. Это — Солёный, отчетливая пародия на Печорина. Если Толстой с увлечением занимался срыванием масок, большое внимание уделяя моменту высвобождения из-под некоего очарования, трактуя это как обретение истины и разрешение проблемы, то для Чехова, в общем, тут проблемы нет и не было с самого начала. В определенном смысле Чехов прямо наследует Толстому, непосредственно принимая толстовские выводы в отношении проблемы героя. Вместе с тем трудно не соотнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя — вплоть до совпадения интонации — полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX в. Только Гоголь ещё до «героя времени», Чехов — уже после, и всё же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления. Словно полемизируя с современниками, Чехов не создаёт романа, полагая, что панорама современной русской жизни более адекватно может быть выражена в малых жанрах, описывающих множество «частных случаев». Русская жизнь этого времени как бы не давала генерализующих идей, позволяющих собрать общезначимую национальную проблематику в рамках романной структуры. Но этот видимый «недостаток» оборачивался свободой от разнообразных идеологических доктрин и в конечном счёте — свободой непредвзятого исследования жизни, чем в полной мере воспользовался Чехов. Можно сказать, что в девяностые годы Чехов блистательно реализует возможности, намеченные ещё в середине века, и создаёт такой рассказ, в котором, как в романе, укладывается вся жизнь героя в её существенных моментах.

Другой стороной чеховского новаторства стала предпринятая им реформа драматургии. Романное понимание человека в многообразии его житейских связей и психологических реакций, толстовское понимание «текучести» характеров у Чехова распространяется на построение драмы, что потребовало отказа от конфликта классического типа, враждебно сталкивающего персонажей. Чехов отказывается и от внятного, открывающего истину слова, на чем всегда стояла классическая драма. Удивительно жизнеподобные диалоги его героев есть, в сущности,

форма молчания о главном, демонстрация невыразимости этого главного словом. «Подтекст» и «подводное течение» в пьесах Чехова — парадоксальная форма организации диалога и сценического действия, которая позволяет реализовать на сцене этот художественный образ молчания. Широко распространено мнение, что чеховский театр был следующим после классического реализма шагом на пути достижения большего жизнеподобия театра. Но драма Чехова по-своему не только не менее, но, возможно, и более условна, чем традиционный театр: предельное жизнеподобие на сцене, изысканно-сложная реализация художественного образа молчания через «случайный» диалог, усиление символики бытового, насыщенность скрытыми литературными переключками, тонкая игра традиционными средствами театральной выразительности (например, сложное использование театральных амплуа, особенно явное в «Вишневом саде») — всё это не позволяет говорить о простом «приращении естественности» в театре Чехова. Непонимание этой сложнейшей условности чеховского театра приводило его эпигонов к плоскому натурализму.

Как известно, ещё Шеллинг высказал мысль о том, что литература Нового времени способна создавать мифы; такими новыми мифами для него были Гамлет, Лир, Дон Кихот, Фауст. Мифологизируются герои, выражающие некие сущностные, предельно значимые для человечества и поддающиеся символическому расширению коллизии и свойства личности и общества. Своеобразная матричность такого рода героев, их способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что они позволяют человеку ориентироваться в окружающем, даёт основания рассматривать их как своего рода новый миф.

Русская литература XIX в. создавала постепенно и неуклонно не только пантеон персонажей, но и набор житейских ситуаций, который позволял русскому человеку так или иначе соизмерять с ним собственный жизненный опыт. Этот русский Олимп, порожденный литературой, с другой стороны, начинал работать не только на повседневную житейскую практику русского человека, но и становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики. Если в европейских литературах,

насколько можно об этом судить извне, подобная мифологизация существует скорее в единичных случаях (хотя зато, может быть, эти мифы более универсальны и разомкнуты не в национальный, но общечеловеческий опыт и культурный мир), то в России это явление представлено весьма широко и в русском культурном сознании — да и в повседневном речевом обиходе — имена литературных персонажей мелькают то и дело. У писателей же герои предшественников нередко используются как материал для собственного творчества. Таким образом, классическая литература XIX в. создала эту «новую русскую мифологию», и арсенал этот продолжал активно использоваться и в XX в.

А. И. Журавлёва

Аполлон Григорьев

Написано в 2007 г. по заказу для популярного издания, осталось неопубликованным.

25 сентября 1864 года, через несколько дней после того, как был выкуплен из долговой тюрьмы, А.А. Григорьев умирает в возрасте сорока двух лет. Журнал братьев Достоевских «Эпоха», в котором сотрудничал Григорьев, отметил его уход из жизни воспоминаниями Н. Н. Страхова, значительное место в которых заняла публикация писем к нему Григорьева. Статья Страхова сопровождалась примечанием Ф.М. Достоевского, оспоровшего некоторые утверждения в письмах, но при этом давшего удивительно точное и ёмкое определение Григорьева как личности и как литератора. Достоевский писал:

«Без сомнения, каждый литературный критик должен быть в то же время и сам поэт: это, кажется, одно из необходимейших условий настоящего критика. Григорьев был бесспорный и страстный поэт; но он был и капризен и порывист как страстный поэт. <...> Человек он был непосредственно и во многом даже себе неведомо — почвенный, кряжевой. Может быть, из всех своих современников он был наиболее русский человек как натура (не говорю — как идеал; это разумеется)»¹.

¹ Примечание <к статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве»> // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Л., 1980. С. 136.

В конце жизни, в статье «Безвыходное положение (Из записок ненужного человека)», Григорьев писал:

«Художником я решительно быть не способен, хоть во мне, как все мои знакомые говорили и как сам я, говоря без ложной скромности, очень хорошо знаю, — много художественного понимания, и что, может быть, ещё лучше — художественного чувства... Ведь, извольте видеть, — будь я художником, я уже не был бы ненужным человеком...»².

Итак, поэт, прозаик, литературный и театральный критик, автор замечательной мемуарной книги «Мои литературные и нравственные скитальчества», автор «Цыганской венгерки», ставшей фольклором, уходил из жизни «ненужным человеком». В чем причина?

Коротко говоря, в том, что он не был человеком партии в эпоху, когда индивидуальная позиция, абсолютно самостоятельное и независимое мнение было, мягко говоря, не популярно ни в журналистике, ни у большей части публики.

«Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли» — так Григорьев назвал свою статью 1863 г., описывающую литературно-журнальные нравы и положение независимого критика. Название столь точно формулирует её смысл, что и в цитировании она не нуждается. К середине 1860-х годов леворадикальная разночинская критика победила оппонентов в борьбе за своё утилитаристское понимание искусства, за которым право на существование признавалось лишь в том случае, если его можно было использовать как популяризатора и проводника «правильных» понятий о жизни, выработанных «мыслящими людьми». Художника за «мыслящего человека» не признавали по определению. Увлеченная «отрицательным взглядом» радикалов на русскую жизнь (в которой, нечего греха таить, немало было вопиюще тяжелого), значительная, а может быть, и большая часть читателей, особенно молодых, привыкала доверять критическим суждениям кумиров, не утруждаясь самостоятельным размышлением над произведением искусства. В этой ситуации Григорьев оставался несгибаемым человеком «от партии искусства», настолько бескомпромиссным, что даже и согласный с его идеями

² *Григорьев Ап.* Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 321.

Достоевский упрекнул его в отсутствии гибкости, необходимой в журнальном деле.

Ближайшие годы после смерти Григорьева как будто подтвердили его горькие признания в собственной ненужности: затеянное Страховым собрание сочинений остановилось на первом томе, поскольку и он не был раскуплен. Имя Григорьева вспоминали нечасто, хотя многие его мысли о литературе и конкретные критические суждения разошлись по чужим книгам и статьям, стали едва ли не общим местом.

В начале XX века положение стало меняться. После эстетического одичания восьмидесятых годов — и прежде всего поэтической глухоты этой эпохи — начинается возрождение интереса к поэзии, а затем и поэтический бум Серебряного века, во многом — реакция на утилитаристский подход к литературе шестидесятников и их эпигонов. Знаменательно обращение к Григорьеву Блока, подготовившего и издавшего сборник стихотворений Григорьева и написавшего о нем статью. В 1918 г. в Пушкинском Доме начато было академическое собрание сочинений Григорьева, но после выхода первого тома оно было прекращено, а силы сотрудников направлены на издание сочинений Белинского.

Советские идеологи со всей определенностью объявили себя наследниками революционных демократов. Соответственно, в советское время история русской критики предстала монологичной, услышан был лишь один голос — голос леворадикальной критики, её методология и оценки. Русская классическая литература стала выглядеть как странное сообщество заблуждающихся великих писателей и их неукоснительно правых критиков, верно истолковывающих «стихийный демократизм» классиков. И всё же во второй половине XX века начинается постепенное возвращение Григорьева, а к исходу столетия, когда идеологической монополии не стало, он делается объектом всё возрастающего интереса.

* * *

Сам Григорьев называл себя «последним романтиком», вкладывая в это понятие очень широкий, философский, художественский и даже бытовой смысл. Личность Григорьева формировалась на излете романтической эпохи русской литературы, и как

раз в той полуинтеллигентной городской среде, где уходивший из высокой литературы романтизм находил прибежище как явление массовой культуры. Этот мир ярко описан в мемуарной книге Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества». Романтическая концепция жизнотворчества приобретала здесь наивные формы: на жизненное поведение жителей Замоскворечья (а именно тут, как и у Островского, протекали детство и юность Григорьева) примеривались поступки и маски «культурных героев» высокого романтизма и персонажей их произведений:

«„Дух времени“ принимал здесь разные формы — от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного <...> романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем»³.

Не будет преувеличением сказать, что от участи «последних романтиков», ничего не сделавших в русской культуре и канувших в безвестность, Григорьева спас Московский университет. В 1838-м он поступил на юридический факультет, который в 1842 г. окончил первым кандидатом и был оставлен заведовать библиотекой университета, потом сделан секретарем совета. В те годы юридический факультет давал широкое общегуманитарное образование, знание истории, словесности, философии. По свидетельству Фета, в студенческие годы жившего в доме Григорьевых, Григорьев быстро освоил немецкий язык и

«стал самостоятельно читать философские книги, начиная с Гегеля, которого учение, распространяемое московскими юридическими профессорами с Редкиным и Крыловым во главе, составляло главнейший интерес частных бесед студентов между собою. Об этих беседах нельзя не вспомнить, так как настоящим заглавием их должно быть *Аполлон Григорьев...*»⁴.

Другим страстным увлечением Григорьева-студента была поэзия. Юношеская дружба с Григорьевым оставила в памяти

³ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 26–27.

⁴ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. — Цит. по: Григорьев А. Воспоминания. М., 1988. С. 317.

Фета, мемуариста очень сдержанного, чтобы не сказать суховатого, обаятельный образ молодого Григорьева — усердного и одаренного студента, любящего сына, терпеливо подчиняющегося строгой семейной опеке, читающего немецких философов, увлеченного поэзией, пишущего не слишком удачные стихи и горячего почитателя стихов своего друга. Фет на склоне лет вспоминал:

«„Я не поэт, о Боже мой!“ — восклицал он <...> По этим стихам надо было бы ожидать в Аполлоне зависти к моим стихотворным попыткам. Но у меня никогда не было такого ревностного поклонника и собирателя моих стихотворных набросков, как Аполлон. Вскорости после моего помещения у них в доме моя желтая тетрадка заменена была тетрадь, тщательно переписанную рукой Аполлона»⁵.

Романтическая атмосфера так повлияла на Григорьева в юности, что, в сущности, вся его дальнейшая жизнь в огромной мере была воплощением литературных образцов (что к концу жизни он и сам с горечью осознавал, если судить по его мемуарам). А собственное его художественное творчество — поэзия и проза — было для него не профессией, а способом прожить свою жизнь.

Его первая серьезная любовь, оставившая след в поэзии, — к Антонине Корш из известной в Москве либеральной интеллигентной семьи — целиком развивалась под влиянием Жорж Санд, романами которой увлекалась и мать, профессорская вдова, и её дочери. В эти годы Григорьев часто печатался под псевдонимом Трисмегиств (под именем Тримегист скрывался герой романа Жорж Санд «Консуэло» граф Альберт), некоторые стихи, обращенные к А. Корш, названы «К Лавинии» (Лавиния — героиня повести Жорж Санд), свою любовную неудачу Григорьев объясняет сходством двух сильных и независимых характеров. Совершенно «литературным» был и роковой поступок Григорьева после замужества А. Корш: он женится на её сестре. Брак оказался крайне неудачным и быстро распался.

Главная, до конца жизни длившаяся любовь Григорьева приходит к нему именно в эти годы. Она описана (хочется

⁵ Фет А. А. Ранние годы моей жизни. — Цит. по: Григорьев А. И. Воспоминания. М., 1988. С. 316.

сказать — пережита) в его лучших лирических циклах «Борьба» и «Титании», в поэме «Venezia la bella». Леонида Визард, также принадлежавшая к московской интеллигентской семье (впоследствии она стала одной из первых в России женщин-врачей), не ответила ему взаимностью, вышла замуж за другого. Эта большая, подлинная драма переживается Григорьевым тоже в литературных формах, в стихах цикла «Борьба» (отзвуки, реминисценции и вольные переводы из Мицкевича, Лермонтова, Байрона, Гюго). Цикл «Титании» уподобляет Визард героине Шекспира. Но вершиной всей поэзии Григорьева стала вошедшая в цикл «Борьба» «Цыганская венгерка», справедливо названная Блоком гениальной. В этой точке, ярчайшем фокусе его творчества, всё сошлось воедино ценой крайнего напряжения душевных сил, тяжелой личной драмы. В цыганском пении встречается множество разных начал — такова его природа. И вот такой художественной, лирической космичности, всеохватности и требовала душа в кризисную минуту, вливаясь в мир цыганской песни и становясь его ядром. Начаты стихи как описание цыганского пения: «Две гитары, зазвонев, Жалобно заныли... / С детства памятный напев, / Старый друг мой — ты ли?». Но вскоре в цыганскую песню, даже в припев, врывается биографически личное: «Чибирик, чибирик, чибиришечка, / С голубыми ты глазами, / Моя душечка!». Портрет любимой вводит Григорьева в песню, и дальше мы слышим уже личный, авторский голос — с горькой иронией, с резко врывающимися даже не прозаизмами (как у Лермонтова), а просторечием («Отчего б не годилось, / Говоря примерно? / Значит, просто всё хоть брось... / Очень уж скверно!»). Здесь Григорьев оказывается неразделимо слит с тем живым народным творчеством, которое он всегда так высоко ценил. И совершенно закономерно, что «Цыганская венгерка» немедленно «ушла в фольклор», поется до сих пор, варьируется исполнителями, как это происходит в народном творчестве.

Последняя попытка Григорьева обрести любовь тоже оказалась совершенно литературной — но уже не романтической, а скорее типично шестидесятичной: он попытался связать свою судьбу с М. Ф. Дубровской, взятой им из притона. Надежды на счастливую жизнь не оправдались: несмотря на любовь к Григорьеву, Дубровская оказалась слишком опутана мещанскими предрассудками, стремлением к «благопристойной» и даже

«светской» жизни. Расставание было тяжелым и в творчестве было пережито в поэме «Вверх по Волге».

Григорьев писал стихи всю жизнь, некоторые публиковал. Его поэзию можно описать обычным способом, кратко обозначив её общий характер, её своеобразные черты и, так сказать, её литературную нишу.

Поэзия Григорьева — яркое и в высших достижениях глубоко самобытное проявление романтической традиции в век реализма, явление не изолированное, а открытое мощному влиянию времени — влиянию реалистической прозы, фольклора, который он прекрасно знал. Григорьев собирал песни, бытовавшие в среде городского простонародья, в цыганских хорах. Именно такой «живой» фольклор, прежде всего песенный, и влиял на собственную лирическую поэзию Григорьева, совершенно чуждую стилизаторства. Но и опыт литературы имел несомненное значение для Григорьева, всё творчество которого — как бы непрекращающийся диалог с русской и европейской литературой, предшественниками и современниками. К числу поэтических собеседников Григорьева несомненно принадлежат Фет, Гейне, Мицкевич, Шекспир и многие другие. Конфликт мятущейся личности и мира у Григорьева обретает черты житейской и бытовой конкретности. Патетическая исповедальность, продолжающая традицию «ораторских» стихов и философских монологических медитаций Лермонтова, сплетается у Григорьева с житейскими подробностями, бытовыми зарисовками. Способом введения правды и «прозы» жизни в напряженно-патетический мир романтической личности здесь оказывается присущий всем формам его поэзии автобиографизм, единство личности обусловило и зыбкость границ между различными жанрами и даже родами его творчества. Автобиографическая проза с романтическим сюжетом неуловимо плавно переходит в критическое эссе («Офелия», «Великий трагик»), но мысли Григорьева-критика вплетаются в поэмы и даже лирику, например, фурийские идеи находят отражение в стихах о любви к А. Ф. Корш.

Соединение интеллектуальной патетики и повествовательной фабулы, житейских подробностей демократического интеллигентского быта вызвало ироническую интонацию, временами доходящую до пародийности. Однако это ирония всегда

лирическая, направленная не только вовне, но и на личность лирического героя.

Можно сказать, что поэзия Григорьева была очень «современна своему времени», и, если исключить гениальную «Цыганскую венгерку», он органично смотрится в ряду таких поэтов середины века, как Майков, Плещеев, Полонский. Тем не менее напомним, что в уже процитированном «Безвыходном положении» он говорит о себе:

«Художником я решительно быть не способен <...> будь я художником, я уже не был бы ненужным человеком».

Мне кажется, это подтверждает, что поэзия была для него способом проживания жизни, а не делом. Дело было критика. Именно её невостребованность в шестидесятые годы он мучительно переживает как крушение своего дела.

Литературная критика в России во всех её значительных проявлениях имела тенденцию к философичности, к исследованию природы искусства, к тому, чтобы самой быть частью целостного представления о мире. Основания философской критики формировались развитием русской мысли в 1820—1830-е годы. Творчество Григорьева-критика бесспорно принадлежит к этой традиции. В начале 1840-х годов он был увлечен идеями христианского утопического социализма и масонства. Но проявляется это не в критике, а в поэзии, в повестях, даже в личной жизни (выше уже говорилось о «бытовом жоржсандизме» как одной из важных причин житейского неблагополучия Григорьева). Как критик он в это время пишет в «Репертуаре и Пантеоне» и в петербургском журнале «Финский вестник». В цикле статей «Русская драма и русская сцена» Григорьев с опорой на театральную эстетику Шиллера постепенно формирует концепцию русского театра как общенационального и нравственно-просветительского. Вскоре он найдет замечательного единомышленника, который реализует эту концепцию в практическом строительстве русского театра, — Островского. А сам Григорьев до конца жизни будет и театральным критиком, оставившим глубокие разборы спектаклей, выразительные портреты актёров. Его статьи и сейчас — важный источник для историков театра.

С 1846 г. критик начал сотрудничать с газетой «Московский листок», лицо которой в значительной мере определяла

московская профессура. Здесь он знакомится с А. Н. Островским, а в 1851 г. они оба становятся во главе т.н. «молодой редакции» журнала М. П. Погодина «Москвитянин». Эти годы Григорьев позднее всегда вспоминал как счастливые: здесь, среди своих друзей по редакции, как и он, в это время стремящихся противопоставить тотально «отрицательному» направлению литературы какие-то положительные начала национальной жизни, которые в это время видятся им в патриархальном народном быту, критик чувствовал себя в кругу единомышленников. Однако «молодая редакция» не была литературно-общественным направлением, взгляды её участников во многом существенно различались, что вскоре и привело этот круг к распаду (1855-й — последний год существования «молодой редакции»). Но это, безусловно, было литературное содружество, объединенное страстной любовью к русской песне, ко всему укладу простонародной жизни, сохранившей и в быту старинный обряд и чин, причем они видели эти традиционные основы не только у крестьянства, но и в третьесословном городском быту, в кругу патриархального купечества. Пение под гитару, увлечение цыганами, демократические московские трактиры, где собирались не только пить, но и слушать песни, — всё это одновременно и быт, и своеобразная форма идеологии для молодых москвитянинов. У Григорьева именно в москвитянинские годы постепенно вырабатываются принципы созданной им органической критики, окончательно сложившиеся в последний период его деятельности (1858—1864).

Григорьев был одним из самых широко образованных русских критиков, человеком, который чувствовал себя полным наследником и продолжателем европейской культурной традиции. Можно сказать, что его бесспорная связь с Шеллингом и Карлейлем была свободной. Они входили в его духовный опыт как близкие по мыслям — и только. Меньше всего Григорьев был приверженцем шеллингианства как философской системы. Идеи романтического идеализма очень своеобразно преломились в его критике, источник этого своеобразия — и русская действительность, и особенности личности самого Григорьева.

Сформировавшись в эпоху тридцатых годов с характерным для неё интеллектуализмом, напряженностью философских

исканий и сосредоточенностью на общих проблемах бытия, Григорьев входит в литературу в период торжества натуральной школы. Как человек 30-х годов он навсегда сохранит возвышенный характер переживания жизни, интерес к общечеловеческому в искусстве, стремление к широким обобщениям, концептуальное восприятие мира. Именно поэтому «дробящий анализ» литературы натуральной школы, её полемически заостренное внимание к мелочам жизни, к деталям быта Григорьев после некоторого колебания отвергнет, сочтет односторонностью и явлением, для искусства болезненным.

С другой стороны, та объединяющая идея, которая несомненно была присуща литературе натуральной школы, — идея социального детерминизма, нередко проводившаяся с жесткой и прямолинейной последовательностью, — оказалась для Григорьева неприемлемой. Григорьев справедливо связывал её происхождение с гегельянством, которое он, страстный гегельянец в студенческие годы, начинает осуждать за фатализм. В статье 1858 г. «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», анализируя ограниченность исторической критики, основывающейся на гегелевской теории развития, Григорьев писал:

«На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облакалось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслию о безграничном развитии, развитии *безначальном*, ибо историческое воззрение всякое начало от себя скрывает, и *бесконечном*, ибо идеал постоянно находится в будущем (*im Werden*). Безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая мигнута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»⁶.

Неизбежным результатом последовательного приложения идеи бесконечного развития в критике оказывается, как думает Григорьев, отсутствие подлинного критерия и появление «ложных»:

⁶ Григорьев А. И. Литературная критика. М., 1967. С. 130.

«Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и всё равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень».

Всем этим объясняется неизбежный

«деспотизм теории, доходящий до того, что всё прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном»⁷.

Вражда к умозрительной теории — чрезвычайно характерная черта Григорьева. Живой факт искусства — это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент. В таком отношении к искусству сказано, что сам Григорьев — не только критик, но и практик искусства, и потому он одновременно стоял и по ту и по эту сторону черты, разделяющей две сферы познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но соединить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность.

В истории русской мысли Григорьев был одним из первых критиков гегельянства, проникательно увидев в теории прогресса и в абсолютизации детерминизма опасность нравственного релятивизма. В эпоху, когда очень многими Шеллинг воспринимался в лучшем случае как предшественник Гегеля, Григорьев делает, можно сказать, необычный выбор. В «Парадоксах органической критики», своей последней большой статье, говоря о предшественниках и источниках органической критики, он пишет:

«Но книги, собственно, принадлежащие органической критике, — кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазах его развития, — наперечет»⁸.

Наиболее привлекательной в философии Шеллинга для Григорьева было понимание положения искусства в универсуме, концепция искусства как высшей формы познания мира.

⁷ Григорьев А. И. Литературная критика. М., 1967. С. 130.

⁸ Григорьев А. И. Эстетика и критика. М., 1980. С. 164.

В основе построения метода органической критики лежит представление о единстве мира, взаимосвязи и взаимопроникновении всех отдельных выделяемых нашим сознанием сфер его, процессов, явлений жизни. Продолжая идущую ещё от эпохи немецкого предромантизма, подхваченную романтиками и важную в шеллингианстве идею об органичности искусства, Григорьев проводит аналогию между органической жизнью и бытием художественного произведения. Чтобы подчеркнуть эту аналогию, он применяет и соответствующие термины: *растительная поэзия, цвет и запах* эпохи. Мир, по Григорьеву, единый живой организм. Человеческое общество, человек как индивидуальность, его психика — части этого живого организма.

В органической критике Григорьева, как и у Шеллинга, устанавливается связь между интуитивным познанием и художественным постижением жизни как наиболее полным и верным. Вместе с тем Григорьев стремится сохранить и права разума, что составляет его бесспорное своеобразие.

Вопрос об историзме органической критики достаточно сложен. В общем философском смысле историзм его ограничен в той же мере, в какой он ограничен в системе Шеллинга, где, по сути дела, нет идеи времени. Но в практической критике Григорьева дело обстоит иначе. Характерное для него понимание искусства как единого, растущего, во всех частях связанного организма требует исторического подхода, который и проявился в его литературно-критических статьях.

По мысли Григорьева, необходимо изучать произведение не как изолированный, замкнутый в себе факт, но в процессе движения, жизни литературы в целом. Изучение при этом идёт путём сопоставлений, сближений однородных явлений, установления аналогий в литературах разных стран и народов. Критик сравнивает одинаковые моменты развития живущих по единому органическому закону отдельных ветвей «мирового древа искусства». В органической критике можно видеть начальные элементы типологического изучения литературы. Особенно удачны в этом смысле григорьевские концепции романтической литературы как уже вполне развившегося явления искусства.

Историзм Григорьева не связан с идеей прогресса, поступательного движения во времени, но в нем очень существенна

другая сторона исторического взгляда на искусство — признание определяющей связи искусства с жизнью общества.

Ясно, что, с одной стороны, отводя искусству столь высокую роль в познании мира и, с другой, столь отчетливо видя связь между литературой и обществом, Григорьев никак не мог сочувствовать теории «искусства для искусства». Он презрительно называл критику этого типа «гастрономической». Быть может, наиболее выразительно сказано об этом в статье 1860 года «После „Грозы“ Островского»:

«Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс <...> истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени, и народов — организмов в пространстве»⁹.

Это рассуждение хоть, может быть, и самое яркое, но далеко не единственное у Григорьева. И тем не менее Григорьева не раз называли «защитником чистого искусства». Источник заблуждения ясен — неверное понимание многочисленных высказываний Григорьева, направленных на защиту самостоятельной ценности искусства против утилитарного отношения к нему.

«Искусство не имеет цели вне себя» — как известно, этот афоризм для многих русских литераторов 30-х годов был опорой в борьбе за утверждение самостоятельности искусства, его независимости. Если рассматривать этот тезис в связи с шеллингианской концепцией положения искусства в универсуме, станет ясно, что он значит лишь отказ видеть в искусстве средство чего-то иного. Одновременно это свидетельствует о признании высокой самостоятельной миссии искусства. Совершенно очевидно, что в 60-е годы несколько неожиданно снова актуализируется эта идея 30-х годов, хотя ситуация, бесспорно, наполнена иным смыслом. В 30-е годы на независимость

⁹ Цит. по изд.: Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985. С. 181.

искусства покушалась прежде всего официозная идеология и реакция верноподданного мещанства. В 60-е годы утилитарный взгляд на искусство развивают как раз радикальные общественные направления.

Органической критике в высшей степени присущ этический пафос. Но вопрос о нравственности искусства Григорьев ставит в прямую связь с общим пониманием его места в жизни, решительно отделяя от вопроса о прямом подчинении искусства условным моральным понятиям общества.

В статье 1856 года «О правде и искренности в искусстве», подводя итог пространному обсуждению проблемы, сформулированной в заглавии, он писал:

«...Художество как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: *в правде* — его искренность, *в правде* — его нравственность, *в правде* — его объективность»¹⁰.

Оставаясь на прежних теоретических позициях, Григорьев в статье 1861 года «Искусство и нравственность» конкретизирует проблему. Он ставит вопрос об исторической и национальной обусловленности господствующих в обществе нравственных понятий. При этом он, по-прежнему полагая нравственный идеал непреходящим и вечным, эту историческую ограниченность нравственных понятий общества трактует как одностороннее, искаженное, суженное понимание вечного нравственного идеала в сознании определенной эпохи. Искусство (и это соответствует общему пониманию его задач в эстетике Григорьева) не только имеет право, но и обязано преодолевать нормы исторически ограниченной, условной нравственности.

«С общественною, условною нравственностью — оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытой — в этом нет никакого сомнения, — да ведь в том-то его живительное, высшее назначение»¹¹.

Эту мысль Григорьев доказывает, анализируя отношение современной критики к произведениям Островского и роману «Накануне» Тургенева, обвиненным в нарушении нравственности.

¹⁰ Григорьев А. И. Эстетика и критика. М., 1980. С. 115–116.

¹¹ Григорьев А. И. Литературная критика. С. 409.

«Последний романтик» Григорьев уже в сороковые годы дал острую критику многих черт романтического искусства и романтического мировосприятия. Главное, что критиковал Григорьев, — одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, от человечества, недемократический, элитарный характер романтического искусства. При этом критик признавал «законность» романтического отношения к жизни, но видел в нем «болезненный» момент в развитии человечества. В этом отношении очень выразителен цикл статей 1846 года «Русская драма и русская сцена»¹². Путь преодоления отъединенности бунтующего романтического сознания от общего лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом, в поисках гармонии и общего её смысла. Искусство и есть как бы бесконечное и естественное осмысливание опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие.

Но опыт вообще — понятие слишком широкое. Становится возможным сослаться на опыт, аргументировать им, когда речь идёт о каких-то его достаточно устойчивых, осознаваемых формах, то есть, вернее, не о формах как раз, а о том, что Григорьев называет почвой. И тут мы подходим к очень сложной проблеме — к важнейшей, центральной для его эстетики проблеме народности, национальной специфики жизни и искусства.

Григорьевское обращение к народности, совпадая по форме и даже, если можно так выразиться, по теоретическому инструментарию с романтическим интересом к национальному в искусстве, по существу представляет собой совершенно иное, даже, пожалуй, антиромантическое движение.

Отталкиваясь от романтического индивидуализма, почувствовав трагическую неукорененность бунта «гордых» одиночек, Григорьев ищет опоры, корни. Естественно, что он обращается к толще жизни тех слоев, которые не пережили чувства исторической разорванности современного и прошлого, чувства, столь характерного для русской интеллигенции XIX века.

Совершенно очевидно, что при этом Григорьев должен был ощущать родственность со славянофилами. Со своей всегдашней готовностью во всякой чужой идее и мысли искать прежде

¹² «Репертуар и Пантеон», 1846, № 9—12.

всего её положительное содержание, Григорьев многократно подчеркивал «правоту» славянофильства, как он её понимал. И вместе с тем Григорьев же не раз и весьма пылко указывал на слабые стороны славянофильства и на достаточно серьезные пункты своего расхождения с ним. Слова «почвенник», «почвенничество» наиболее точно характеризуют позицию Григорьева, недаром ведь это тот же самый образ, что и его «органическая критика», «растительная поэзия»...

Можно сказать, что, превратив национальное чувство в идею, славянофилы сделали первый, но принципиально важный шаг — интимное переживание превращалось в орудие, догматическую доктрину. Но догматические тенденции славянофильской идеологии в значительной степени провоцировались западничеством. Об этом Григорьев пишет в цикле «Развитие идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина».

Характернейшей чертой российской государственной идеологии была претензия на тотальность. Верноподданнические чувства должны были быть безграничны, всеобъемлющи и в идеале как бы глубоко интимны. Государственная власть всё время стремилась отождествить себя и с семьей, и с религией через церковь.

Именно поэтому такое постоянное вторжение казенного в личную, частную сферу могло казаться чем-то исконно русским, природным. И даже само понятие о различии этих сфер, разграничении их — формалистикой. Отсюда — распространенный мотив русской публицистики: недоверчивое и подозрительное отношение к самой идее права и юридической справедливости, мотив, отражавший, конечно, исторически сложившуюся черту национального сознания. Отдал определенную дань этому достаточно популярному комплексу представлений и Григорьев, что особенно ярко выразилось в запрещенной цензурой второй статье задуманного им цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене»¹³.

И всё же, хотя в целом Григорьеву западники неизмеримо более чужды, чем славянофилы, его собственная позиция была попыткой найти средний путь, освободиться от крайностей обоих направлений. Оба направления Григорьев ощущал как «барские» и в этом отношении глубоко себе чуждые.

¹³ Ежегодник петроградских гостеатров. Сезон 1918—1919, Пг., 1920.

Существенно важной для Григорьева идеей, отличавшей его от славянофильства, было признание исторического единства русского народа до- и послепетровского периодов. Именно этим объясняется его внимание к таким явлениям культуры, в которых сказывается это единство: к книге «Сказание... о странствии инок Парфения», к современной народной песне, к живущим бытовым обрядам и к проявлениям этого единства в „высокой“ литературе — у Пушкина, Островского.

Ложной и кабинетной казалась Григорьеву мысль вычеркнуть два века русской истории, к чему стремилась славянофильская догма, совершенно фантастической — мысль видеть в будущем устройстве России возрождение древнерусских форм правления.

«Ведь по-вашему (я обращаюсь только к теоретикам „народного“ лагеря) в нашем духовном развитии — надобно похерить все, и „валяй сызнава“ — по одним, с XVII, по другим, гораздо более последовательным господам, с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с её наростами и болячками, — живая жизнь, живой организм.»¹⁴

В москвитянинский период Григорьев склонен был считать, что соединиться с народом интеллигенция должна, «опускаться» до его патриархального, не тронутого европейской цивилизацией сознания. Но именно стремление Григорьева «жизнь одну любить, жизни одной верить», а не отвлеченными теориями приводит его к отказу от этой точки зрения. Григорьев увидел в народной жизни не одно «смирение», но и прямо противоположные начала. И, увидев это в современной жизни, Григорьев и в истории замечает теперь проявления этих активных начал. Уже в 1858 году он пишет А. Н. Майкову:

«Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе — есть именно *слабая* сторона славянофильства... *Так* кажется только сначала — и сам Пушкин — притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным — понимал этот процесс... но куда же дел бы он те *силы*, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч. и проч.? <...> Народное наше, типическое — не есть одно только старое, но и

¹⁴ Григорьев А. И. Литературная критика. С. 474–475.

старое и новое — или лучше та *двойственность*, которая всюду у нас проглядывает в старом и в новом (князя дружинники и охранники и князя промышленники-вотчинники, — святость Ильи Муромца и ёрничество Алеши Поповича, — земледельческое население и купеческое, — покорность семейному началу в одной песне и *загул* в отношении к этому началу в другой и проч., и проч., и проч.)»¹⁵.

Почвенничество как поиски третьего пути, как утопическая точка зрения на прошлое, настоящее и будущее России начало слагаться в москвитянинском кружке, развивалось в последний период деятельности Григорьева в его органической критике. Вместе с тем в сознании самого Григорьева это, в сущности, была ещё не теория, а в значительной мере некое эстетическое, родственное художественному переживанию жизни, открытое её впечатлениям и происходящим в ней переменам.

Рассматривая органическую критику как определенную эстетическую систему, мы допускаем некоторую условность. Сам Григорьев этого не сделал, несмотря на неоднократные предложения и со стороны полемизировавших с ним публицистов, и от единомышленников. Думается, это обстоятельство имеет принципиальный смысл. Органическая критика по своей сущности асистемна, хотя, может быть, Григорьев не до конца сознавал это: ведь он приступал к попыткам её систематического изложения. Возникнув на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рационалистическим и вульгарно-материалистическим тенденциям в искусствознании (главным образом в литературной критике), эстетика Григорьева, опиравшаяся на интуитивные начала в познании и выдвигавшая искусство как форму постижения жизни, наиболее адекватную самой жизни, представляла собой не стройную систему, а открытый, длящийся процесс осмысления непосредственного опыта искусства.

Пафос критической деятельности Григорьева — справедливость по отношению к живому явлению искусства и шире — к мысли. Художественный факт — вещь по природе достаточно хрупкая, зависящая от восприятия. В известном смысле можно сказать, что без читателя, способного оценить качество, нет

¹⁵ 9 (21) января. Цит. по: Григорьев А. И. Письма. М., 1999. С. 183.

и произведения, нет этого самого качества. Логика идейной борьбы в журналистике шестидесятых годов приводила иной раз к тому, что художественный факт словно и правда становился чем-то эфемерным, становился функцией, производным критической статьи. В условиях, когда вдруг оказалось возможным возникновение „дурной относительности“ любой критической оценки, Григорьев остается тем квалифицированным читателем, без которого не может быть и художественного факта. Его можно назвать героическим, стойким читателем, который нес свою необходимую литературе службу до конца — без страха и упрёка, насколько это в человеческих силах.

Таким образом, можно сказать, что органическая критика Григорьева, в 60-е годы XIX века выглядевшая неопределенным мечтательством, почти чудачеством, в сущности, таковой не была. Это был, бесспорно, оригинальный путь, не совпадающий с магистральным движением русской эстетической мысли, что понимал сам Григорьев и трагически переживал как собственную ненужность.

И всё же упорство его не было бесплодным. В исторической перспективе проясняется непреходящая ценность эстетического наследия Григорьева.

А. И. Журавлёва

<О Писемском>

Фрагменты, по не зависящим от автора причинам не вошедшие в опубликованную статью Журавлёвой «Драмы А. Ф. Писемского» (Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 2. М., 1982. С. 582–596). Высказанные здесь мысли Анна Ивановна считала для себя существенными и в личных беседах говорила о желании когда-нибудь ещё развить их подробнее (особенно мысль о близости творчества Писемского к европейскому типу романа). Печатается по материалам из архива автора.

<...> Классиком русской драматургии Писемский стал, в сущности, лишь благодаря своей знаменитой драме «Горькая судьбина». Прошло немало времени, прежде чем и эта замечательная пьеса прочно утвердилась на русской сцене после гениальной игры Стрепетовой. И уже через много лет после смерти её автора стало ясно, что в русской литературе среди массы драм из крестьянской жизни оказалось лишь две поистине классических: «Горькая судьбина» и написанная почти тридцать лет спустя «Власть тьмы» Толстого.

<...> В огромной степени своё место Писемского в истории русской драмы определено общим своеобразием его писательской позиции.

Появление Писемского на литературной арене было встречено общим одобрением. Новый автор, с его острой житейской наблюдательностью, с его объективной манерой повествования, чуждой всякой идеализации, с его трезвостью, с его вниманием к среде, критику демократического лагеря устраивал как яркий представитель гоголевского направления,

продолжатель традиций натуральной школы. Москвитянинскому кружку Островского и Ап. Григорьева он казался близок своей «почвенностью», отсутствием романтического отношения к провинциальным «лишним людям», уездным байроническим героям, ко всему тому, что Ап. Григорьев в то время считал «миражной» жизнью «светского муравейника».

Когда появились рассказы Писемского из крестьянского быта, Чернышевский в своей рецензии отвёл упрёк в неясности авторского отношения к описываемому, который часто делали Писемскому:

«Довольно припомнить хотя бы «Очерки из крестьянского быта», чтобы убедиться в том, что у г. Писемского спокойствие не есть равнодушие. <...> На чьей стороне горячее сочувствие автора, вы ни разу не усомнитесь, перечитывая все произведения г. Писемского. Но чувство у него выражается не лирическими отступлениями, а смыслом целого произведения»¹.

В дальнейшем отношение демократической критики к Писемскому резко изменилось из-за появления романа «Взбаламученное море», и даже такая вещь, как «Горькая судьбина», не получила в ней объективной оценки. В поздненароднической и либеральной критике здравое суждение Чернышевского о способе выражения авторской позиции в художественной системе Писемского было забыто. Усилиями дореволюционных критиков всех направлений за Писемским утвердилась репутация литератора, равнодушного к своим героям, вообще лишённого авторской позиции, простого регистратора фактов. Скабичевский решительно утверждает, что лет за двадцать до распространения французского натурализма этот метод вполне сложился в творчестве Писемского².

Мы не можем здесь касаться сложного и неисследованного вопроса о натурализме в русской литературе, скажем только, что если не считать этот термин просто «бренным» эпитетом, то творчество Писемского, конечно, имеет отношение к этой проблеме.

Получив литературную известность как автор повести «Тюфяк», имевшей явное родство с очерком, поддержав свою репу-

¹ Чернышевский Н. Г. ПСС. М., 1948. Т. 4. С. 571.

² Скабичевский А. М. А. Ф. Писемский. СПб., 1894.

тацию опять-таки очерками из крестьянского быта, Писемский затем выступает и как романист. Таков уж был авторитет романа в эту эпоху — жанровая эволюция Писемского была вполне в духе времени. И всё же, несмотря на успех «Тысячи душ» и на то, что впоследствии Писемский делается автором целого ряда романов — и не только скандально известных, как «Взбаламученное море», — всё-таки как романист он, безусловно, остается писателем «второго ряда». И думается, дело не в мере одаренности — она у Писемского очень большая, — а в позиции Писемского по отношению к стержневым проблемам развития русского романа.

«Очерковость» натуральной школы, её обостренное внимание к обрисовке будничной, так сказать, «житейской» реальности — всё это было законной реакцией на сосредоточенность литературы первой трети века вокруг героя как исключительной личности, дворянского интеллигента — свободолобца, противостоящего среде и возвышающегося над нею. Герой типа Чацкого, с одной стороны, и онегинско-печоринского типа — с другой, вырос как естественное продолжение, как своеобразная «трансплантация» в драму и роман героя русской лирической поэзии, впервые в нашей культуре давшей портрет нового русского человека европейского сознания. В силу особенностей русского исторического развития герой этот оказывался сродни типу «свободного художника». Его связь с этим типом сказывалась в том, что главным содержанием и смыслом его существования было именно размышление о жизни, её осознание, её словесная критика. «Лишние люди» все как бы потенциальные писатели, литераторы (а в некоторых случаях это писательство в той или иной степени реализовано)³. Выразительно в этом отношении сопоставление с эпохальными героями европейской литературы того же времени: у Байрона это «профессиональный скиталец», авантюрист, во Франции у Стендаля — честолюбец Жюльен Сорель или балзаковский Растиньяк, герой карьеры. Но «артистический» герой в русской литературе очень рано стал проверяться, корректироваться стихией житейского, обыденностью, «реальностью». Элементы этого ошутимы и у Пушкина, и особенно у Лермонтова. В петербургских

³ Недаром последний в этом ряду героев — Райский из «Обрыва» Гончарова — и художник, и скульптор, и писатель.

повестях Гоголя возникает такая тема, а натуральная школа, как уже говорилось, словно бы вовсе отворачивается от такого типа, сосредоточившись исключительно на «прозе жизни».

К середине века высокий дворянский герой становится объектом оживленной критики. Одних не устраивает его «европеизм» и мнимая «безнациональность», других — его индивидуалистическая природа и отрыв от «почвы», третьих — его принципиальная непрактичность, непричастность к делу («революционному делу» — для лагеря «Современника», реформистскому общественному строительству — для либералов). Так или иначе, в крылатой формуле «лишний человек» в применении к героям онегинско-печоринского типа 60-е годы делают ударение на слове «лишний».

Но для развития русского романа первостепенное значение всё же продолжал иметь спор о герое, не просто пародийное отрицание героя предшествующей эпохи, но его, так сказать, конструктивная критика, с анализом его идей и его жизненной позиции, с выяснением его житейских связей и влияний, со стремлением противопоставить ему героев другого типа.

Инструментом такого познания, критического анализа героя становится психологизм. Со всей силой это сказалось уже у Лермонтова и продолжало подтверждаться опытом русских романистов второй половины века.

От очерковости через конструктивную критику дворянского высокого героя к созданию романа, полно и многосторонне воспроизводящего жизнь, создающего «вторую реальность», — таков, в сущности, магистральный путь русской реалистической литературы. В классической форме он воплощен в творческой эволюции Тургенева, начавшего как поэт, создавшего затем гениальный очерковый цикл «Записки охотника» и ставшего романистом, который сам осознавал себя как летописца быстро сменявшихся типов героя «высшего культурного слоя».

Вырастая из лирической поэзии, через преодоление односторонности романтической поэмы, русский классический роман проходит затем горнило очерковости (которая как бы знаменует отказ литературы от вымысла) и находит способ освободить вымысел от «условности», «литературности», создавая вторую реальность — целостную картину жизни, в которой всему есть место. И кристаллизуется эта «вторая реальность» вокруг проблемы героя.

Делом всей жизни Писемского было, можно сказать, как раз утверждение этой стихии житейского, реальности, противостоящей высокому герою. Писемский всегда боготворил Пушкина. И Хозаров, герой «Брака по страсти», целенаправленно развенчиваемый Писемским, осуждает «модные» романы «Онегин» и «Печорин», поскольку не понимает разочарованности, а верит «страсти». Иначе говоря, Писемский здесь вовсе не осознает себя противником пушкинского героя. И все-таки он развенчивает «поэтического» героя русской литературы с таким ожесточением, как никто другой, и в этом смысле оказывается в оппозиции онегинской традиции. Так что не в том суть, что Хозаров против онегинского разочарования, а в том, что Писемский объективно — против онегинского типа и всего, что с ним связано. Против поэтизации этого рода сознания с его характерной освобожденностью, сосредоточенностью на общих проблемах бытия, против его принципиальной непрактичности, «внежитейскости», так сказать.

Похоже, что Писемский действительно не прошел той школы оппозиционности, которой не миновал, кажется, никто из русских классиков и которая превращала для них все эти отвлеченные вопросы во вполне «реальные», если не житейские. Он просто не пережил того момента *правоты*, который дал столько значения и авторитета фактуре Чацкого, фактуре героя пушкинской лирики. И понимал и ощущал он такую фактуру однозначно, именно как фактуру и манеру, нечто без содержания — «модничанье» (по его любимому выражению) и только. Это, конечно, только предположение, попытка объяснить тот несомненный факт, что Писемский из этой важнейшей у нас традиции интереса к личности, к герою оказался выключенным. С одной стороны, это давало ему даже известные преимущества. Недаром в момент максимального напряжения критицизма по отношению к «лишним людям» он так приятно поразил своих современников остротой и трезвостью, «свежим взглядом» на жизнь. Очень выразителен нарисованный Анненковым литературный портрет Писемского в Петербурге:

«При виде Писемского в обществе и в семье, при разговорах с ним и даже при чтении его произведений, я думаю, невольно возникала мысль у каждого, что перед ним стоит

исторический великорусский мужик, прошедший через университет, усвоивший себе общечеловеческую цивилизацию и сохранивший много, что отличало его до этого посвящения в европейскую науку»⁴.

Но, с другой стороны, такая разобщенность со стержневым направлением литературы была чревата опасностью. Это ведь и была живая струна, связь между стихами Пушкина и Лермонтова и романами Достоевского и Толстого — напряженный интерес к личности, к герою, от которого, что называется, можно всего ожидать, но чего — неизвестно пока, и в этом-то вся проблема. В этой ситуации понятна сложность позиции Писемского с его апологией реального, житейского как бы даже в укор личностному началу, персонифицированному в высоком дворянском герое. Житейское, реальное возимеет такую силу и авторитет уже только у Чехова, но Писемский не обладал чеховским художественным анализом. Да и время ещё не пришло: ведь сам этот анализ пророс у Чехова сквозь почву именно всей психологической прозы. Чеховский анализ представлял собой кардинальнейшую ревизию не только каких-то частных расхожих идеологем, «модничанья», но и целого определенного типа сознания, и в том числе — той художественной системы, которая и начала создаваться при Писемском⁵.

Есть ещё писатель, которого успел предвосхитить Писемский, хотя и дебютировал позже него, — Достоевский, и тоже по линии интереса и внимания к стихии житейского. Но не по линии приоритета её перед всякого рода модами и фантазиями (это-то у них просто естественно общее), а по знанию и вниманию к житейским перипетиям, драмам, дрязгам, скандалам и неурядицам, таким важным для позднего Достоевского. Писемский занят ими с самого начала и неустанно. Однако затрудненность, неожиданность, изломанность поведения героев, такая действительно похожая на Достоевского, не имеет у Писемского всё же того художественного значения.

⁴ Анненков П. В. Художник и простой человек. — В изд.: *Писемский А. Ф.* ПСС. СПб., 1911. Т. 8. С. 754.

⁵ Показательно, между прочим, сходство упреков, которые делала позднеродническая критика Писемскому и Чехову: индифферентизм, фактологичность и т. п.

Позиция Писемского — позиция человека, умудренного житейским опытом. Его постоянная интонация: я-то знаю, господа, что из этого всего может выйти... Конечно, ничего хорошего, а всё то же, всё то же...

Конечно, и для героев Достоевского редко житейские передраги кончаются чем-нибудь хорошим, но тут центр тяжести-то в самих героях, в их душевном мире, в их интеллектуальных и нравственных исканиях. Писемский же не то чтобы напрочь и всегда отрицает возможное богатство душевной жизни своих героев, но и не реализует его сам как писатель: ведь он не психолог, его дело житейское... Не психолог, однако беллетрист, сочинитель, и в этом есть какая-то неувязка. Может даже показаться — и не без оснований, — что герои романов Писемского с их судьбами и поступками — просто несколько «недописанные» герои Достоевского, их тезисные, конспективные варианты. Писемский-романист куда полнее и живее высказывается в экспозиции, которая есть, в сущности, элемент очерковости в беллетристическом произведении. В расстановке у него фигуры куда живее и симпатичнее, чем когда он приводит их в движение.

Оставшись в стороне от центральной проблемы русского романа — проблемы героя с его напряженной интеллектуальной и духовной жизнью, Писемский как романист, при всей своей самобытности, несколько программной провинциальности, парадоксальным образом оказался ближе к европейскому типу романа, чем «европеец» Тургенев. Писемский недаром так ценил Теккерея, с которым его и сравнивали. С не меньшими основаниями можно вспомнить и Бальзака, автора «Человеческой комедии». Сам упор на механизм — и прежде всего социальный механизм — сюжета и интриги сближает его с европейскими романистами. Конечно, едва ли Писемский сознательно стремился отойти от русской литературной традиции и в противовес ей утвердить иную. Скорее наоборот — именно пытался ей следовать, будучи на самом деле, по самой глубинной своей художественной складке, не очень к этому расположен. Даже и внутренний мир героев Писемский гораздо интереснее и богаче показывает через описание мира внешнего — картин и событий — а не в непосредственном повествовании о нем. И то, что мешало ему как романисту, делало его интересным драматургом. Этот род литературы, не требуя видимого авторского

вмешательства, позволял оставить в целостности все краски и оттенки, все богатые возможности живого образа, лишь бы образ был действительно живым в основе, жизненным.

О Писемском кто-то из критиков заметил, что он любит намеки и умолчания. Действительно, в этом есть нечто от той же свойственной Писемскому позиции человека, умудренного опытом. Писемский не прочь бывает и от многозначности — от неоднозначных оценок, от поливариантности поведения героев. И вот когда эти не закрытые перед действующими лицами возможности, эти «допуски» в поведении и движениях героев Писемского чувствуются, тогда он наиболее интересен и как психолог. В драме же это свойство естественно и необходимо: с абсолютно определенным, доказанным героем театру, актёру и делать, собственно, нечего, для него не остается работы. Это всегда понимали настоящие театральные писатели, чувствует-ся это и в драматургии Писемского.

Именно в драматургии весь опыт натуральной школы, вся житейская, очерковая, реалистическая хватка Писемского могла бы сказаться особенно чисто и полно. Он, однако, основное внимание уделял беллетристике, так что при несомненной сценичности и значительности большинства созданных им пьес о настоящей силе Писемского-драматурга можно, наверное, судить только по его центральной и самой прославленной вещи — знаменитой «Горькой судьbine».

А. И. Журавлёва, В. Н. Некрасов

«Женитьба» Н. В. Гоголя¹

(постановщик Ю. Резниченко, художник Ю. Виноградов)

Статья 1985 года. Авторы предлагали её журналу «Театр» (в личном архиве сохранился ответ с отказом). Опубликовано составителями настоящего сборника в 2011 г. на сайте www.vsevolod-nekrasov.ru. Очевидно, что значительная часть текста написана В. Н. Некрасовым; по нашему мнению, статья представляет собой не только удачный образец театральной критики соавторов, но и содержит важнейшие для поэта Некрасова общеэстетические соображения (см. особенно противопоставление «концепции» и «мышления», «концепционного театра» и актёрского мастерства).

Смотреть спектакли Кинешемского драматического театра имени А. Н. Островского А. И. Журавлёва и В. Н. Некрасов ездили в 1985 г. по поручению ВТО; в личном архиве соавторов сохранились внутренние рецензии на спектакли: «Свои люди — сочтемся» (упоминается в тексте печатаемой статьи), «Без вины виноватые», «Дядя Ваня».

Текст печатается как образец внутренних рецензий Журавлёвой и Некрасова для ВТО. Первый сохранившийся в личном архиве текст Журавлёвой и Некрасова, свидетельствующий о сотрудничестве с кабинетом русской классики ВТО, — обзор сценической истории пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» 1969 г.; последние — второй половины 1980-х. В основном это внутренние рецензии на спектакли, письма режиссерам, отчеты о командировках, рецензии на музейные экспозиции (в Щелькове) — всего более 50 текстов, лишь частично

¹ Подготовка к печати и комментирование статей В. Н. Некрасова и М. Е. Соковнина осуществлены в рамках проекта «Социокультурная история литературы: метод и инструментарий» лаборатории «Кросс-культурная история литературы» Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

использованных авторами в книге «Театр Островского» (1986). Эти материалы говорят не только о взглядах поэта Некрасова и историка литературы Журавлёвой, но и о существенных явлениях русской культуры их времени и, по нашему мнению, должны быть опубликованы.

«Женитьба» в кинешемском театре поставлена как-то удивительно легко и, хочется сказать, удобно. Всё начинается со сценографии. Открывается занавес, и перед нами на переднем плане предстает кровать — и на ней Подколесин. Кровать самая что ни на есть обтерханная, железная, убогая — хоть и прочная: её будут всячески дергать, тянуть Кочкарев и Фекла, каждый к себе, откатывать, опрокидывать, и в конце концов Кочкарев вытряхнет из неё Подколесина и торжествующим пинком отправит кровать вместе с засаленным до последней степени тюфяком, подушкой и одеялом за кулисы. Уберется близкий запортальный задник с иронически стилизованным изображением Николая I во весь рост, и откроется на всю глубину сцена. (Здесь можно сделать примечание: благодаря сюртуку Жевакина время действия «Женитьбы» можно точно датировать: это 1825 г. Судя хотя бы по знаменитому открытому окну — и вопреки известному телефильму, так как на зиму окна закрывались наглухо, — на дворе тепло, до декабря далеко, и у власти, строго говоря, ещё Александр I. Но гоголевский Петербург — это действительно для нас Петербург николаевский, Гоголь и приехал-то в Петербург впервые уже при Николае, и художник, конечно, был целиком вправе выбрать фигуру Николая I знаком эпохи.) На сцене по три боковых кулисы с каждой стороны. Первая и последняя кулисы — большие игральные карты, короли четырёх мастей. Вторая, средняя, кулиса с каждой стороны — просто ширма, загородка с висящим на ней «зеркалом». (В скобках заметим, что такие «зеркала» с размахисто и «вкусно» написанным «блеском» — кажется, что-то вроде фирменного знака художника Виноградова, мы видели их по крайней мере в трёх постановках, и всюду они были как-то кстати.) А в центре сцены возвышается кровать — не чета подколесинскому ложу. Постель пышная, с подушками и пуховиками, щедро убранная чем-то белым и розовым. А на кровати возлежит Агафья Тихоновна. Пробуждение Агафьи — как и пробуждение Подколесина перед тем — нечто вроде пролога к действию. Пробуждения замечательные: они и симметричны (играет плясовая — актёр

зажимает уши — тишина; отнимает руки — опять музыка, и т. п. — так оба, и Агафья, и Подколесин), и контрастны. У Подколесина сон какой-то бедственный, он спрятал голову, зарылся в своё неприглядное тряпье, лежит почти одетый и, хоть не желает ничем расстаться со своим лежбищем, очевидным образом на нем мучается. Актёр Ветровский передаёт всё это очень выразительно, сразу, ещё до речей Подколесина, вводя зрителя в курс дела. Агафья же — А. Лаптева — томно, роскошно нежится, и если испытывает беспокойства, то, наверное, какие-то сладостные. Ее роскошное пробуждение роскошно и сыграно, но все-таки что-то подобное видеть где-то уже приходилось, а такой вот образ холостого житья, пожалуй, нет. А образ возникает сразу крупный, крупного комизма.

Впрочем, развернутся события, пойдет сватовство, и Агафья Тихоновна Лаптевой своё возьмет, никому не уступит. Да здесь, кажется, и ни про кого не скажешь, что он уступает другим: остается удивляться, сколько свободы оказывается в этой, казалось бы, твердо прочерченной с упором на характерность постановке, как она воодушевляет и объединяет, как даёт раскрыться актёрам с достаточно разными возможностями и навыками. В дальнейшем постель Агафьи Тихоновны окажется на заднем плане и будет обозначать некую вершинную точку происходящего. На неё присядут Агафья и Подколесин, беседуя о храбрости, смелости русского народа, и к концу беседы смелость начнет просыпаться и в Подколесине — хотя разговор о ней он заводит именно потому, что отчаянно робеет. А потом уже Подколесин будет и сам с воодушевлением порываться к этой кровати с возгласом: «Под венец!..» — так что Кочкареву придется его оттягивать за ручку, как малюго ребенка. Выше и дальше этой постели некуда, там уже что-то запредельное, пустой задник, туда сгинет, перескочив через постель, прыгающий в окно Подколесин, туда же тем же манером канет и устремившийся вслед за ним Кочкарев — во тьму, которую «включают» оба раза, — кинешемцы вообще с успехом практикуют резкие переходы от темноты к свету и обратно, едва ли не все виденные нами спектакли начинали «из тьмы», внезапно. Когда же свет зажигают напоследок, он освещает фигуру Феклы Ивановны, прислонившейся с столбу слева (по порталу сцену фланкируют два столба со старинными казенными черно-белыми полосами).

Понятно, почему так удобно выходить из-за карт-кулис «королям»-женихам: бубновому Яичнице — справа спереди, червонному Анучкину — слева сзади, пиковому — сзади справа — Жевакину и, наконец, слева спереди королю трэф Подколесину в сопровождении Кочкарева. Изображения королей оказываются полупрозрачными, они вдруг оживают, расцветают от сильной подсветки вдоль всей плоскости «карты». Каждый король чем-то да перекликается с внешностью своего «подшефного» — всё это великолепно смотрится и легко, живо разыгрывается: тот случай, когда кажется, любой тут сыграет. Кажется... Во всяком случае, механика удачи, сама причина выглядит ясной и понятной. А вот почему так кстати Фекле Ивановне прилепиться к этому полосатому столбу и сказать свое: «...А ежели жених да прыгнул в окно, тут уж — моё почтение...» — это непонятно. Нам, во всяком случае. Непонятно, но зато несомненно. Почему эта живая, насквозь житейская, здравая и лукавая финальная реплика гоголевской свахи так убедительно, прочно приклеивается, можно сказать, к демонстративно постановочному условному ходу — как сама Фекла к этому столбу? Столб все-таки не совсем настоящий, и Фекла Ивановна в этот момент тоже словно бы какая-то немножко вырезанная, выпиленная, силуэтная — а говорит самое живое во всей роли. Морозова вообще отличная Фекла — достаточно разбитная, как Фекле и положено, тем не менее словно бы носит в себе и ещё какой-то зарядик, внутреннюю пружинку, ещё какое-то своё отношение к происходящему и не высказываемую покуда веселость. И финал каким-то образом высвобождает и этот резерв, и последние слова звучат совсем уж «от себя», от души. Может быть, потому, что в этой финальной точке наглядно сводятся, объединяясь, два ряда, два плана — игровой и постановочный. Но вообще-то они и шли в спектакле отнюдь не порознь. В том-то и дело, что постановка и сценография, все «находки» здесь слиты с текстом, в нем и для него, живут в его ритме и интонации. Кровать пихнули, она проезжает и коротко рокочет своими роликами, отчетливо вторя реплике: «Едем!». И это такой же повтор, тот же склад, что в произведенном с цирковой, клоунской отточенностью и интонационной утрировкой: «То был неженатый, а теперь женатый...»

«А вы какой цветок любите?» — «Гвоздику-с». Как не найдись гвоздике в петлице фрака? Фрак без гвоздики — что жених без

фрака. А раз так, как не поднести эту «гвоздику-с» этой невесте в этой беседе, где это слово рождает этот жест и всё это действие — что и требуется доказать театру. Этому, как и любому другому.

Всё словно само подвёртывается, идёт под руку: Гоголь он и есть Гоголь. Что может быть естественней, чем стараться Агафье Тихоновне лучше выполнить режиссерские указания Кочкарева — и как именно двинуть бровями, и как орудовать плечиком. Вот уж действительно — театр. И что может быть смешней Агафьи Тихоновны, если сыграть Агафью Тихоновну попросту и хорошо — так, как играет Лаптева. <...> Кочкарев буквально подталкивает, подпихивает Подколесина на решающее объяснение — Подколесин упирается пятками, заваливается назад. А тот, наоборот, подался вперед, оба чуть пыхтят — и оказывается, текст тоже «пыхтит», он тут именно такой — весь на какой-то комической борьбе, натуге, упертости... И что Кочкарев ловит Подколесина, растопыря руки, как хозяйка одуревшую курицу, и что успевает в последний момент дать ему подножку — у кинешемцев тут нигде ни в чем не чувствуешь перебора, какого-то специального комикования. Не то что думали, как бы, дескать, сыграть посмешней классический текст — следовали за смешным текстом, развив хороший темп, попевали, как Кочкарев за Подколесиним... «А позволльте узнать...» — благим матом вдруг вопит ни с того ни с сего страхолюдный Яичница — В. Белевич — и всё общество как горох ссыпается с уютного полукруглого дивана, на котором только что рассаживались тоже с толком, по-гоголевски, — а общая растерянность, передаваемая так по-кукольному, в памяти вызывает не то мейерхольдовский финал и знаменитую иллюстрацию к немой сцене из «Ревизора», не то какие-то старинные картинки мод. И всё правильно — Яичница и написан таким комическим страшилищем, пугалом: «я тебя боюсь — ты человек тяжелый...». «Ох, прибьет», — без толку пугается Фекла Ивановна и сама Агафья. Если тут и есть утрировка, то прежде всего — авторская. Теперь понятно, откуда у Большова-Белевича² была эта гримаса, выпяченная губа, насупленные мохнатые брови, вращающиеся глаза, откуда этот невероятный выпяченный живот за счёт,

² Имеется в виду постановка «Своих людей...» в Кинешемском драматическом театре.

соответственно, невероятного прогиба в пояснице. Понятно, почему прогиб, а не толщинка — выгодно показать, раскрыть саму механику этой куклы, устройство фигуры, конструктивный ход. Играется — вернее, изображается — откровенно гротескно — не департаментский экзекутор Яичница (должность не Бог весть какая большая, зато хозяйственная), а некое Значительное Лицо, вернее, лицо, которое изо всех сил старается придать себе значительности в глазах окружающих. И которому это всё время удаётся... Откровенно говоря, и в этой роли, на наш взгляд, Белевич все-таки временами пересаливал. Тот же крик быстро приедается. Но эти соображения не касаются принципа, в принципе такое вот изображение — верх генеральской грозности откровенно балаганными средствами — кажется очень верным, на месте в этой постановке, дающим заметную свободу самочувствия и самому актёру, порой, правда, излишнюю. Но в общем понятно, как это принципиально удачное и резко специфичное решение «заразило» и роль Большова, для которой, однако, оно явно оказывается неверным в принципе, в основе — сама природа персонажей Островского не та, что у Гоголя: тут нет того гротеска, они хуже поддаются на утрировку, они совсем не тяготеют к такой вот фигуре-кукле. Чего стоит одна раскраска: низ фигуры — панталоны — желтый, а верх — мундир — ярко-зеленый. Яичница, да ещё и с луком...

Пожалуй, мы не могли бы сказать, что постановка захватила нас с самого начала — хоть началась она и энергично. Возможно, тут и наша вина: мы как-то не сразу сумели освоиться с языком постановки, не сразу сумели отнестись к нему с достаточным доверием — именно как к языку, к цельному и неслучайному решению. Действовала, наверное, некоторая инерция настороженности после первых двух спектаклей. Но, вероятно, постановка и сама по себе не сразу «разогревается»: так толково и интересно сыгравший Миловзорова Машатков в роли Степана выступил удовлетворительно, но не больше того. Заметно было, что Степана он старается сделать похожим на Попова в роли Захара из кинофильма «Обломов» — решение не то чтобы невозможное, но заведомо малоинтересное и по слишком явной вторичности, и хотя бы потому, что захаровской характерности в Степане нет, есть какая-то другая. Получилась сцена как сцена, не очень смешная, так что и все эксцентрические ходы на какое-то время попали под вопрос: а не являются ли

они сухой самоцелью? Но постепенно дело опять пошло веселее и веселее, а с появлением женихов — особенно ярчайшего, браво-дряхлого Анучкина-Чудецкого в монокле и николаевских усах — спектакль, по нашему ощущению, смотрелся на едином дыхании.

Мы никак не хотим сказать, что увидели спектакль как-то безукоризненно налаженный и отшлифованный. Чего не было, того не было. Пожалуй, только Яблоцкая блеснула такой безупречностью в роли горничной девушки. Правда, ей проще, поскольку вся роль состоит из трёх её появлений. Но уж эти три появления актриса как-то сумела превратить в три первостепенных события: точки, ярко обозначающие и выражающие три этапа всего действия комедии. Да ещё блестящий Кочкарев Ледова, но о нем разговор особый. Зато в спектакле было что-то самое ценное: общая верность тона, верность отношения, верность и уверенность, делавшая уже несущественными какие-то отдельные сбои, как могут они быть несущественны и в иной гоголевской фразе: стихия смеха живет уже настолько мощно, что сама тебя не отпустит, чувствовалось, что ошибившийся, даже «проехавший» какое-то место впустую актёр все-таки себя не теряет, легко и естественно возвращается в это общее состояние спектакля.

Суэта вокруг этого белого дивана, за которым возвышалась та самая кровать, толково соотносилась с двумя парами проходов за «карты» — рождалась оттуда и туда выводилась, — не оставляло ощущение, что на сцене всё время что-то происходит, всё время есть за чем следить. Постановка развила, раскочкала как-то собственное свободное и глубокое дыхание — дыхание и для смеха, и для слова. Нам представляется, что всё — или, во всяком случае, многое — все-таки пошло здесь от Ветровского-Подколесина. Как-то просто и счастливо сочетались в нем черты эпохи — из-под одеяла он выскакивает готовым федотовским «свежим кавалером» — в халате и папильотках, и черты обобщенные. Главное, Ветровский играет *комика*. Вообще комика, маску комика. Маску в буквальном смысле — сохраняя практически весь спектакль на лице одну напряженную гримасу, в сочетании с черненьким кудрявым паричком и характернейшими усиками отсылающую прежде всего, наверное, к Карандашу-Румянцеву. А через него — к цирку, эстраде и наконец — кино, чаплинскому, немому. Здесь сразу отказались

от Подколесина — надворного советника, человека солидного и зажиточного, со множеством, вернее, единством свойств и признаков эпохи, характера, социального положения и т.п. Облик «свежего кавалера» — это не Подколесин в эпохе, это черта эпохи резче, знакомей и узнаваемей подколесинских черт, взятая отдельно и демонстративно приложенная к Подколесину. И к этому Подколесину в этой постановке она отлично прирастает, живет и работает: этому Подколесину в этом халате подходит валяться в этой постели и цепляться за неё — весь способ, каким сделана постановка, — в основном способ именно такой вот свободной игры стилями. Подколесин курит трубку — но трубку такую вполне можно купить сегодня в киоске. У Кочкарева трость — но трость бог знает какого небывалого, алого цвета. Да и фрак-то на Кочкареве какой — весь в цветочках...

Такой Подколесин — Подколесин-коверный — у Ветровского выходит очень смешным. Но, может быть, главный выигрыш тут — даже не столько в приобретении, сколько в освобождении. Решительно с первых мгновений действия отказываясь разрабатывать реалистически и психологически своего Подколесина, театр одним махом, в сущности, освобождается от достаточно сложных и нелегких обязательств *не первостепенного значения*. «Женитьба» — не «Тяжба», не «Ревизор». Что, в конце концов, интересней вам в Подколесине — что он надворный советник, что на нем чин такого-то класса, согласно табели о рангах, упраздненной сто лет назад, или что он — комический жених, служащий там где-то, спрашивает нас театр. И воочию доказывает, показывая: сюжет пьесы движет вовсе не социальная и психологическая характеристика Подколесина — во всяком случае, не в первую очередь. Движет — и как движет! — ещё что-то. Конечно, обобщенная, отвлеченная интерпретация классики — дело куда как не новое, но принципиальное отличие «Женитьбы» кинешемского театра, скажем, от «Свои люди — сочтемся» в том же театре видится нам в том, что «Женитьбу» делал обобщенней и отвлеченней не режиссер по заранее обдуманному намерению, которое он затем воплотил в театральное представление, в чем-то более, в чем-то менее полно и успешно, а делалось это словно бы самим представлением и в самом представлении, неотделимо от конкретного сценического материала. Вне его трудно представимо и

трудно пересказуемо. Лазарь Подхалюзин как Иудушка Головлев — замысел, безусловно, по-своему интересный. Как говорится, мысль. Ее можно в какой-то степени оценить уже по одной этой сжатой формуле. В реальности в этом театре замысел повлек за собой как удачу, так и затруднения, от которых не вполне удалось избавиться, как это чаще всего и бывает. Подколесин как обобщенный тип комика, смешного человечка с усиками, — тут вроде и нет информации, это выглядит не так мыслью, как схемой, но на деле тут-то и живет мысль — не словесная, не формулировочная (от этого в словесной передаче она и выглядит схематично), а живая сценическая мысль, когда постановщики мыслят, так сказать, актёрами, а не словами. А чего совсем нет, так это именно схематичности — интересовала никак не схема, интересовал смех. Отсюда и исходили. И ещё кажется, что совсем нет затруднений — во всяком случае, таких видимых затруднений и потерь, с которыми предлагают примириться во имя значительности предлагаемого замысла. Словом, такой Подколесин как-то сразу строит постановку и органично, и конструктивно. Такая работа, как работа Ледова «Лазарь-Иудушка», сама по себе, конечно, серьезна и содержит немало интересного, а если есть в ней и недоделки и если, главное, в этой постановке эта работа не во всем согласована с остальными работами и общим звучанием комедии, то не исключено, что со временем театр и актёр сделают эту работу совершенней, последовательнее проведут, докажут ту же мысль, лучше нейтрализуют и полнее устранят недоделки. Может быть, это будет уже другой театр, другие актёры. Такое вполне можно себе представить.

Работа Ветровского «Подколесин-Карандаш» не выглядит такой масштабной, может показаться сделанной как бы между прочим. Но о доделках и недоделках тут как-то не думаешь, а главное — *представить себе ту же мысль в другом театре* — это кажется невозможным, бессмысленным. Действительно, получится схема. Тут нельзя *перенять мысль* — разве что постараться перенять *мышление*. Иначе говоря — научиться...

Эксцентрические работы, сделанные на повышенном постановочном тоне, со сгущенным комизмом, на бумаге защищать очень трудно (а ведь действительно обычно их приходится защищать — а почему, собственно?). Это естественно: зрелище, спектакль не передашь словом, всякие

прилагательные превосходных степеней звучат беспомощно и монотонно, и добротный, органический театр в словесной передаче всегда проиграет театру проблематичному, но концепционному — такому, где имеется некий замысел, интересный сам по себе, — а насколько замысел реализован, это уже не так важно — важно, что замысел можно связно изложить, он всегда выигрывает в пересказе. И приходится повторять: этого не расскажешь, это надо увидеть... И действительно — ведь надо бы. Но, на счастье, кинешемская «Женитьба» как будто в более выгодном положении, чем, скажем, отличная «Блажь» Липецкого драмтеатра, не взятая в своё время на фестиваль. «Женитьба» кажется менее уязвимой, не столь зависимой от эстетических концепций и расположения духа рецензирующего по существенной причине: она явно оказывается основательно поддержана текстом. А текст «Женитьбы» — все-таки не то, что текст «Блажи»... И если «Блажь» Островского и Невежина поставлена впервые бог знает за сколько лет, то с «Женитьбой» всё иначе. Есть «Женитьба» — одна из фундаментальных работ А. В. Эфроса. Есть популярный фильм с замечательными Агафьей-Крючковой, Кочкаревым-Борисовым, Подколесиним-Петренко. И есть в Москве «Женитьба» Беляковича в Театре-студии на Юго-Западе — может быть, жестковатая, но чрезвычайно четкая, как большинство постановок этого удивительного театра — любительского только по статусу... Все три «Женитьбы», как нарочно, до крайности разные, казалось бы, не похожие одна на другую до противоположности, а вот поди ж ты — поглядев кинешемцев, видишь, что есть некая традиция, по крайней мере, подход, который их, оказывается, объединяет и от которого отказались в кинешемском театре. Отказались, *дав полную волю смеху*. Переадресовав — и с полным основанием, очень убедительно — все дежурные упрёки в несерьезности, эксцентричности и облегченности решения — автору. Понятно, что силы всесоюзного кино и городского театра трудно сравнить, и, если в результате такого вот *облегченного* решения классический текст в городском театре звучит так свободно и естественно, как давно мы не слышали (мы-то, двое пишущих, по совести сказать, и вообще не слышали), и театр оказывается вполне конкурентоспособен по сравнению с фильмом, значит, лучше говорить не об облегченности, а об утяжеленности. О том, что мало-помалу и незаметно для глаза

на текст мы привыкли наваливать много лишнего. Отвыкли как-то доверять гоголевскому смеху, относиться к нему серьезно — привыкли *делать его серьезнее*. А гоголевский смех не только может быть положительным лицом, как в «Ревизоре», — он, как «Женитьба», не может не оставаться личностью весьма интересной, вполне достойной нашего внимания и сам по себе, без каких-то неперенных нагрузок. И если Подколесин Ветровского комик страдательный, тот, над кем смеются, то Кочкарев — скорей, конечно, тот, кто смеется. Если клоун — то рыжий. Но ледовский Кочкарев, пожалуй, все-таки уже не клоун. Во всяком случае, не только клоун. Лучше сказать — ведущий, конференсье, — как оно и следует из самой комедии. Этот замечательный Кочкарев — несомненно, центральная фигура постановки. Сам персонифицированный гоголевский смех, удивительно свободный, необыкновенно широкого диапазона — от фарса до салонного изящества, от хохота во всё горло до самой уморительной сдержанности. Не случайно, наверное, постановка выявляет здесь в актёре то, чего ему явно не доставало в роли Подхалюзина, более сконструированной, — чувство меры. Казалось бы, из такого Кочкарева, наделенного всеми полномочиями, неизбежно должен выглядывать неперенный гоголевский черт. Кочкарев-черт — это такое же общее место, как черт Чичиков. Но если черт и есть, то какой-то на редкость умный — наружу он нигде не показывается. Ничего жутковатого, никакого привкуса злобности. Утрированы, гипертрофированы сами сюжетные функции Кочкарева — он тут вездесущ и почти всемогущ со своими проказами, больше, чем в пьесе, штуки с тростью и подножками — прямой фарс, но в то же время — полная, мы бы сказали, мимическая опрятность. Выдержанность тем более удивительная при такой полнейшей раскованности и живости сценического поведения. Опять-таки не в пример Лазарю в исполнении того же Ледова. Впору подумать, что такой Кочкарев — лицо вообще от автора, — и действительно, случается ему обернуться и автором: скажем, тогда, когда он рассуждает: «Спроси человека, из чего он иной раз хлопочет...». И выходит это у Ледова замечательно, словно сам Гоголь лично собственной персоной засвидетельствовал своё присутствие, согласие с таким прочтением роли и пьесы. Но это — лишь момент, роль сложна и динамична (к этому мы ещё вернемся), и если говорить об авторском присутствии, позиции, то выявляется она

не столько в кочкаревском монологе, сколько в диалоге — диалоге, взаимодействии одного персонажа со всеми остальными. Персонаж этот — особый, и за это ему не везет: в том же фильме его просто нету. Это купец Стариков, которому и дано-то всего две реплики, при появлении да при уходе: «Спесьевато тут что-то...». Да с тем и ушел, вышел из толпы женихов. Между тем именно такая сверхминимальность и выделяет его, подчеркивает его важнейшие, особые функции. И в Кинешме это прекрасно поняли и блестяще реализовали: молодой актёр Пронин так талантливо проводит эту практически немую роль, так сдержанно и выразительно и, главное, комично реагируя на происходящую вокруг суматоху сватовства, что явно выдвигает своего бородатого купца в первостепенные персонажи, делая его, по сути, оппонентом Кочкарева. Возникает ещё один, важнейший уровень, ещё одна степень свободы дыхания и смеха: можно уже не опасаться, что ради единства стиля, ради стихии гротеска может потерпеть ущерб чья-то чувствительность — зрителя или той же Агафьи Тихоновны. Этим гротескно целостным, единым миром всё не кончается: тут есть кому, отойдя, взглянуть на него со стороны. В. Пронин в роли Старикова — резонер, но, к счастью (это уже достижение актёра), резонер и сам смешной, резонер комический — это-то и определяет удачу, да и саму возможность его сценического существования в постановке. Жанр не только сохраняется, но и подтверждается. Да и Агафье Тихоновне кое-какая надежда. С ним веселее — то-то такого Старикова и нет больше ни в одной «Женитьбе». «Женитьба» на Малой Бронной — работа, что говорить, интересная и значительная, в которой режиссер Эфрос решительно опровергает всякие упреки в том, что он-де относится к миру, населению классических пьес как-то несерьезно и недостаточно доброжелательно. Режиссер стремится отнестись к судьбам и Подколесина (Волкова), и Кочкарева (Козакова), и, главное, Агафьи Тихоновны (Яковлевой), с её проблемами одинокого девичества, серьезней самого автора. Такую «Женитьбу» комедией мог бы назвать, наверное, только Чехов. Проникновенной серьезности звучания соответствует и серьезнейшая теоретическая база, комическая абсурдность гоголевских сцен и диалогов переводится в ранг тотальной дисконтактности, человеческой некоммуникабельности, на этой основе театром действительно находится и разрабатывается много интересного, исследуются связи Гоголя

с театром абсурда, но признаемся, что текст пьесы, какой он есть, все-таки нейтрализовать удаётся не везде, и мы незаметно для себя принимаем условия игры довольно странные: мы радуемся, когда текст совпадает с трактовкой, и благодарны, когда он не мешает ей, — т. е. мы уже признали молчаливо как само собой разумеющееся превосходство трактовки над текстом. Не поторопились ли мы?

А Белякович не то чтобы осерьезнивает комедию — он ее, так сказать, устрашает. Он знает, что сила Гоголя — в гротеске, и сила Театра на Юго-Западе — почти что в том же. В стробоскопе, тьме, световой фиксации — уже потому, что помещение иных сценических средств, можно считать, не предоставляет. И он последовательно, конструктивно и точно ставит свою «Женитьбу», где смеху сколько угодно, но веселья заметно меньше, где резко высвечен фарс, гротеск, саркастическая эротика. Конечно, есть в гоголевском смехе *и это*, по-своему театр вполне прав, особенно если рассуждать опять же теоретически, вспоминая карнавал, Босха, Брейгеля и т. п. Всё так, можно и в «Ночи перед Рождеством» изыскать «Вия». В гротеске страх сплетён со смехом — и все-таки в живой практике, если нужен страх, — не ближе ли взять «Страшную месь» и «Вия», чем «Сорочинскую ярмарку» или «Ночь перед Рождеством»? Все-таки уж слишком, кажется, театр следует подсказке собственных средств, привычного языка. Чувствуется инерция, и в результате «Женитьба» на Юго-Западе, на наш взгляд, заметно уступает «Отрывкам» — настоящему открытию этого театра. Хорош Авилов-Кочкарев, но Авилов-Собачкин все-таки лучше... Допустим, нужен страх, жуть — ну а смеха разве не жалко?

А уж Олег Борисов такой Кочкарев, что иного себе и представить трудно — по крайней мере, покуда не поглядишь на Кочкарева-Ледова. Кто не любит Борисова, Петренко, Крючкову? И они нам платят тем же. Любят нас и любят своих героев. И герои любят друг друга. Чем плохо? Тут не теории, тут просто любовь — святое дело. Особенно если это любовь к классике. Любя, мы знаем, что *в классике есть всё* — так как не быть в «Женитьбе» и лирической комедии? Правда, тогда «Женитьба» — комедия с грустным концом, но, видно, так тому и быть. Уходит в очередной раз и купец Стариков — таким трактовкам как-то он ещё больше не ко двору, чем Агафье Тихоновне с её

притязаниями на благородство. Зато оставшимся, кажется, и впрямь ничто не мешает воззвать к лучшим нашим чувствам: вспомните же и о нас! И мы жили, и мы любили! И мы были люди!

«Да полно вам, Агафья Тихоновна!» — отвечают из Кинешмы. Вы, кажись, и забыли, а ведь вы всё же Агафья Тихоновна *Купердягина* по фамилии, не какая-нибудь! Полноте, Иван Кузьмич, ну в одной вы постановке задумались, в другой взгрустнули — и будет, а то какой же вы Иван Кузьмич Подколесин! А то при этом-то благородстве душевной жизни как же вам скучать да поминутно звать Степана! И что вам, Алексей Степанович, кидать и кидать тайно взоры на Агафью Тихоновну, когда вы от души признаетесь, что хлопчете черт знает из-за чего, а спроси вас — вы и сами не знаете! Побольше бы бодрости, Балтазар Балтазарыч, плешинка — это ничего, волоса сейчас вырастут, зато семнадцатая невеста — и, главное, сюртук всё как новый — это чего-нибудь стоит! Что там «жили» — вы-то как раз и живы, и будете жить живее нас, живущих, но только при одном условии: чур, старайтесь только поменьше выламываться из родного жанра без особой необходимости!

А жанр не выдаст. Жанр самый живой и жизнерадостный. Легкий?.. Ну, легкий — это как сказать, во всяком случае, «облегченный» — так про Гоголя выражаться не принято. А в Кинешме, скажем прямо, сумели именно возвратиться к Гоголю. Во всяком случае, эта постановка ближе к комедии, чем даже фильм. Для нас, зрителей, пожалуй, да, легкий, но, если считать, что он как-то предосудительно, не вполне достойно легок для тех, кто по ту сторону рампы, — как не пожалеть, что такой вот «Женитьбой» почему-то не догадался облегчить себе жизнь на нашей памяти ни один из московских театров.

Лет уже десять назад одному из нас доводилось писать в журнале о неслучайной природе удачи одного поставленного к юбилею Д. Хармса представления, авторы которого сделали отчетливый и уверенный упор на эксцентрические жанры — от клоунады до кукольного театра³. Спустя несколько лет появилась интереснейшая постановка по Хармсу Михаила Левитина в Мо-

³ Некрасов В. Н. Что это было // Клуб и художественная самодеятельность. 1976, № 22. Вместе с описанием истории публикации вошло в кн.: Журавлёва Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996.

сковском театре миниатюр, так прямо и называвшаяся — «Школа клоунов». Родство хармсовского слова — совсем не обязательно брызжущего весельем и остроумными выдумками — с тем, что мы называем эксцентрикой, между тем вовсе не очевидно, но глубинно. Эксцентрик — клоун, жонглер, фокусник, кукольник, акробат — не обязательно фееричен, но обязан быть *точен*. И текст Хармса — прежде всего текст точный, прочный, с максимальной речевой устойчивостью. А ведь Хармсу Гоголь ближе кого бы то ни было, в этом смысле Хармс — лаборатория, лупа, под которой видней могут быть многие гоголевские тенденции, и прежде всего такая вот природа гоголевского комизма — усиленная, упроченная, уточненная. Можно сказать и так: балаганная, ярмарочная, площадная. Канон, но не канон согласия, как у Островского, а канон конфликтного равновесия — та устойчивость и уточненность позиции, к которой приходят после некоторого взаимного пихания и работы локтями. И шут, клоун, актёр, эксцентрик — субъект такого смеха и такой речи — чемпион такого вот подпихивания и подталкивания, первый задира, признаваемый всеми и каждым здесь за самого своего из своих. И это только говорится так — эксцентрик, эксцентричность. А в том его и сила, что он-то и должен быть образцом равновесия точно по центру, по некоей общей оси. Так что это, по сути, неброские ходы кинешемской постановки оказываются эксцентричны (скажем, свет, мигающий под плясовую, Кочкарев, наигрывающий ту же плясовую на Подколесине, как на каком-то инструменте, и т. д.) — нет, скорее это эксцентричны, несколько смещены по отношению к комедии «Женитьба» и её персонажам оказываются углубленные психологические изыскания. Нет спору, углублённый лирический психологизм, вообще говоря, метод глубокий. И свои удачи такой подход приносил и здесь. Но все-таки частные. Прицел взят заведомо не по центру, глубина метода и глубина материала не совпадают. И это ли не радость — можно не рыть каких-то каналов, это не Гоголь обмелел для нас — это мы потеряли глубокую воду, а она тут же, да какая!

Ведь что интересно — Агафья Лаптевой не сказать чтобы затрагивала струны сердца, как удаётся это Яковлевой и Крючковой, каждой по-своему. Но Агафья эта, даром что от растерянности бывает дура душой, до того, что и пальчик иной раз прикусит, и язычок высунет, — тем не менее по-своему может быть вполне мила и, не напрашиваясь особенно на наше

сочувствие, сочувствия отнюдь не исключает! Мы не стремимся сравнивать работу Лаптевой в этом спектакле с работой Крючковой и Яковлевой в своих постановках, да и в этой Ледов, пожалуй, все-таки внимательней к своему персонажу, чем Лаптева — к своему. Речь не так о работе, как о её результате, тут решает опять-таки не отделанность, а принципиальное жанровое попадание, свободное самочувствие в роли: а уж если попали, внутри канона, как всегда, оказывается куда больше места, больше свободы и больше жизни, чем могло показаться снаружи. Смех от души — великое дело: персонажи могут поёживаться, но совсем не обязательно должны изничтожаться. Все-таки «Женитьба» комедия не так злая, как веселая. Но разве веселье — это пустяки? Разве смех — это плоско? Откровенно балаганный сюжет комического сватовства оказывается ярко подчеркнут в этой постановке не ради какого-то обнажения схемы, а потому что он так максимально активизируется, лучше работает. Так уж, видно, написана эта пьеса, что и самый яркий мазок, положенный с толком, не огрубляет и не забивает всю живопись — наоборот, от него могут заиграть и полутона. Если Белевич, как ни грубо он играет Яичницу, в целом все-таки в спектакль не только вписывается — нужен спектаклю, если Ветровский все-таки жертвует частью образа Подколесина (но именно той, с которой Подколесин начинал тяжелеть сам, незаметно склоняя всё к психологизму), получая зато решающий выигрыш — высвобождая стихию полнокровного комизма, то Кочкарев Ледова, Фекла Морозовой, Агафья Лаптевой, Анучкин Чудецкого — да и все, вся постановка — в этой стихии как рыбы в воде. Камертон — текст, а такого естественного, живого, *такого полнозначного* звучания гоголевского текста, такого хлесткого, летучего гоголевского слова мы что-то, пожалуй, и не припомним. Не в том же дело, что актёр Ледов несколько похож на Гоголя — особенно прической и усами. Не потому из смешного Кочкарева так легко бывает выглянуть самому Гоголю, веселому Гоголю, изящному и образованному, если на то пошло, не хуже нас с вами. А потому, что эта простота, вроде бы «грубый», плоский, силуэтный характер фарсового решения обманчивы. Этот «грубый» комизм, эта характерность и видимая резкость тут воочию обнаруживают, насколько они неисчерпаемы, в них, оказывается, помещается даже авторская речь, авторская личность,

причем личность эта помещается удобно, без особой натуги, играючи, легко, то выглядывая, то прячась. И гротеск, и психологию, и много чего лучше изыскивать вот в таком Гоголе — видно, что там всё есть: глубина и состоит из пластов — живых, прозрачных, просвечивающих один сквозь другой. Только разве обязательно изыскивать именно театру — разве обязательно театру самому интерпретировать текст, выбирать, упереться в один пласт, слой, загораживая другие? Естественное дело театра — активизировать текст, дать ему возможно более полное сценическое проживание — а интерпретировать может и зритель в зале — так же, как интерпретирует его читатель: сам, наедине с ним, с текстом.

Краем уха нам случилось услышать мнение, что этот спектакль как бы сам себя поставил. Просто актёры сыграли — и как-то так у них всё получилось. Понятно, что не само нарисовалось оформление, не сам стал приплясывать свет под музыку — художественно-постановочная часть работы вот она — перед глазами. О режиссерски же постановочной части судят по результату. А результат — спектакль, виденный нами, — по нашему совершенно определенному мнению, следует расценить как событие не только для Кинешемского городского театра — событие для современного гоголевского театра.

Если кому-то показалось, что поставилось всё слишком легко, — что на это сказать? Разве пожалеть, что так же легко, само собой, не поставилось и другое, третье, все остальное... Есть две модели творчества: творчество как созидание и творчество как освобождение. Лепка из глины, когда образ нужно создать, сделать, и ваение из камня и дерева, когда образ можно выявить, высвободить, только избавить от лишней коры или камня. Есть в кинешемской «Женитьбе» действительно какое-то обаяние освобожденности, глубина и легкость дыхания, и как не порадоваться, если театр и постановщики и впрямь догадались, что это дерево с ветвями не обязательно вылепливать из глины!.. Если и впрямь стремились к спектаклю, который сам бы себя поставил (что естественно, когда на повестке задача выпустить как можно больше премьер в год), то, значит, во-первых, показали самый высокий класс работы: работали *рационально*, а во-вторых, подтверждается впечатление глубины и естественности. Значит, как бы сама сработала театральная органика, прежняя работа, прежний

опыт, которому в этот раз сумели не помешать — а такое умение в искусстве переоценить трудно.

Не в первый раз нам случалось видеть, как пьесу на периферии ставят, сказать попросту, *лучше*, чем в столице, но случай с кинешемской «Женитьбой» — пожалуй, самый яркий. Эта удача — вернее, принципиальное достижение — особенно впечатляет на фоне других трёх постановок, в которых есть свои обретения, и иногда весьма значительные, как Соня Пискаревой в «Дяде Ване», но в общем эти постановки явно страдают от трудностей, кажется неизбежных и уже объективных, достаточно обычных для театра в небольшом городе и даже, похоже, и сверх обычных... И вдруг — беды как не бывало... И нам кажется, такая удача, как то ни странно может звучать, при всей её редкости тоже на свой лад типична для периферийного театра. Проблемы не исчезли — они обернулись другой стороной. Театр, поставленный в жесткие условия, вынужден жить заботами самыми насущными, выбирать пути самые прямые, изыскивать средства самые эффективные. Вынужден бороться за кассу, за публику, а не за критику. Критика — та же публика, и не самая худшая её часть, это понятно. К сожалению, избаловать можно и критику, и тогда критика, теория норовит забрать лишнюю власть над живой практикой искусства, и художник-практик начинает подчиняться теории — прежде всего теории в самом себе. Суждение становится авторитетней самого произведения — и произведение под него подгоняется. Даже не обязательно в прямом, директивном порядке, как бывало раньше по преимуществу, а как-то по инерции, по недоразумению — успехи теории и авторитет концепции словно бы скрадывают то явное обстоятельство, что все-таки не бывает живой художественной практики, которая бы двигалась вперед собственной теорией и критикой, рассуждением о себе, иначе бы они поменялись местами, теория и стала бы искусством... И для самого блестящего рассуждения сперва требуется предмет — о чем рассуждать. Расцвет словесности и словесной интерпретационности — явление на девять десятых именно столичное, и, видимо, среда эта всё же не всегда бывает питательна и недоразумение порядком затянулось, если выключенный из этих условий театр, обратившись непосредственно к собственному театру опыту, минуя подсказки, преодолагает явные минусы, если не сказать

тяготы, периферийного житья и создаёт такую «Женитьбу». И невозможно не задаваться вопросом: если так, то что теперь с этим делать? Не по себе, когда подумаешь: это сколько же толковых людей, и практиков, и тех же теоретиков, всерьез, должно быть, разрабатывают сейчас проблемы существования Гоголя на современной сцене, и не ведая, что вышел тут один случай — неподалеку: многие из проблем, грубо говоря, вдруг разрешились... И в принципе, сейчас это ещё можно увидеть, съездив в Кинешму, но периферийные постановки живут недолго. Идеально было бы, очевидно, пригласить «Женитьбу» в Москву. Реально же было так: когда совсем уже было собралось показать москвичам замечательно яркого и острого брянского «Бальзамина», то приехал брянский «Дмитрий Донской»... Да и то сказать: кто видел, например, «Мещанина во дворянстве» на родной площадке горьковского ТЮЗа, рассказывают, что в Москве, на выезде, спектакль узнать было трудно. И так бывает. Похоже, театр как был своенравным искусством, так им и остался. Он бывает текуч, короткоживущ, эндемичен. Он не только овощ на грядке — он и гриб в чаще. Требует условий, но изыскивает самые неожиданные пути, как избежать опеки, централизации и заорганизованности. Любит удивить: и питается нашим вниманием, и словно прячется от него, а в конечном счёте, может быть, и живет-то тем, уходя от окончательности, что уж очень он у нас большой и обширный, тем, на добрую долю, что весь-то театр никто не видел.

Но это всё — говоря вообще, а раз наше дело — всё равно стараться знать театр, то с кинешемской «Женитьбой» просто надо что-то делать. И если уж нельзя приехать в Москву спектаклю, может быть, хотя бы к спектаклю приехать кому-нибудь с видеоаппаратурой? Ведь сейчас это куда доступней и проще, чем ещё несколько лет назад.

Публикаторы приносят благодарность М. А. Сухотину за помощь в прочтении рукописных вставок.

В. Н. Некрасов

<Доклад о театре>

Этот текст, воспроизводящийся здесь по белой авторской машинописи с рукописными вставками (архив В. Н. Некрасова), написан не раньше 1982 г. (судя по упоминанию второй редакции «Трех сестер» Эффроса) и, как мы предполагаем, связан с докладами, которые Некрасов читал в командировках от ВТО: например, в начале апреля 1983 г. в Ижевске, в Удмуртском и Русском драматическом театрах — доклад «Премьеры Островского последних лет», в ноябре 1983 г. в Тамбове, на общем собрании Облдрамтеатра и Театра кукол — «Островский на сценах театров РСФСР» (сведения из отчетов для ВТО, хранящихся в личном архиве). Известно, что доклады на близкую тему Некрасов читал и раньше: в отчете о командировке в Брянский облдрамтеатр 4–7 апреля 1980 г. упоминается доклад «Спорные проблемы интерпретации русской классики на современной советской сцене». 24 декабря 1980 г. Некрасов выступал на заседании общественного Совета по пропаганде творческого наследия А. Н. Островского при президиуме ВТО: изложение этого сообщения, подробное и явно основанное на авторском тексте (авторской машинописи у нас нет), однако, по всей вероятности, сокращенном, опубликовано в альманахе «Вопросы театра 81» (М., 1981. С. 418–425).

Некоторые существенные идеи (и даже отдельные формулировки) этого текста чуть позже вошли в написанную в соавторстве с А. И. Журавлёвой «Экологию искусства» (предназначалась как глава для книги «Театр Островского» (М., 1986), однако устранена оттуда редакторами (об этом см. объяснение Некрасова в кн.: Журавлёва Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996. С. 71; в 1989 г. «Экологию искусства» авторы пытались напечатать в журнале «Театр», но получили отказ от С. Б. Пархоменко; опубликовано только в «Пакете»).

Существует знание рациональное и интуитивное, и всякому знанию — свое. Искусство испокон веку строилось прежде всего на знании интуитивном, образном и целостном, синкретичном, на его специфических преимуществах, большей его эффективности и экономности, если угодно. И спокон веку человеческое сознание стремилось познать рационально свою собственную эту интуитивную форму, отвоевывая у интуиции всё новые и новые области, беря их под контроль рассудка. Никто не скажет, чем дело кончится <...> Искусство существует и даже вроде бы не так плохо себя чувствует. Всё ещё. Сороконожка, начав рассуждать, разучилась двигаться. Человек не сороконожка и не может не рассуждать. Но не двигаться он тоже не может. И одним рассуждением он движется плохо. Всё ещё. Очевидно, ничего ему не остается, как рассуждать, и то — где в каждый данный момент предел его рассуждению, где оно перестает помогать и начинает мешать. До конца познанное, пойманное рассудком искусство мгновенно кончилось бы как искусство — это элементарно, и тем более странно, что мы словно бы всё время то и дело норовим забыть эту очевидную истину.

В любом искусстве словесное рассуждение склонно к экспансии, любое искусство способно перманентно продуцировать мифы о самопознанности этого искусства, совершенно верные схемы, описания, руководства, вполне надежные способы творчества и т. п. Но художнику не приходится уговаривать свою клавиатуру словами, скульптору — свою глину и т. п. Они общаются с материалом без посредства словесности. Даже писателю, чей материал именно слово, как это ни странно, словесность — меньший соблазн, чем людям театра. Именно потому что писателю — конечно, если он и правда писатель, а не исполняющий обязанности такового — видней вся разница между словом как художественным фактом и словесностью как попытками описания, освоения, присвоения и пр. этого художественного факта. Именно потому, что он, писатель, в непрерывном рабочем контакте со словами, разбираться в их качестве — его хлеб.

Конечно, в театре фактом является только *слово роли*. И то — половинным фактом. Либо так — полноценным фактом,

но фактом литературы, а не театра. А полноценный художественный факт для театра — только слово в живом и никогда не повторимом сценическом произнесении. Бывает, что не повторимом и буквально, т. е. не повторяемом с той же полноценностью и самим исполнителем — как это рассказывали о Мочалове или в наши дни о Смоктуновском... Жаль, но что поделаешь. И даже эта слабость театра естественна, в его исконной природе, и поглядеть на неё можно по-разному (к этому ещё вернемся).

И все остальные слова, кроме слов роли, не могут в театре быть не чем иным, как подсобными средствами. Инструментами и приспособлениями. Желательными, крайне нужными, возможно, но никогда не единственными и не обязательными. В принципе всегда допускающими замену. Любые слова в театре, о театре, сбоку театра или свыше его.

<...> Мы, например, и подошли к театру несколько сбоку, со стороны. И, как нам представляется, со стороны, в соответствии с поговоркой, нетрудно увидеть и ещё одну причину необычайного авторитета словесности в театральном деле. Или, во всяком случае, явный признак.

Дело в том, что некоторые ходячие истины, давно затверженные в литературе, в театре на удивление непопулярны, словно бы неведомы. Сразу как бы перестают иметь хождение на его территории. Это кажется тем более заметно и удивляет, что граница между этими искусствами нестрогая в силу известной синтетичности театра — это вам не то что, скажем, рубеж меж музыкой и живописью или, скажем, живописью и той же литературой. Собственно, границы вроде и нет, а вот поди ж ты... «Какую штуку удрала со мной Татьяна» и т. д. — это в театре, по нашим наблюдениям, как-то не котируется. Как бы не приходилось и слышать. Спонтанность, которая только и делает творчество творчеством, а не произволом, т. е. объективным чем-то, а не просто произволом автора, его *выступлением*, благое сопротивление материала, ведущее к взаимодействию материала и автора, делающее произведение исследованием, а не просто прямолинейным «воплощением замысла», — всё это поминают поэты, поминают художники, но не очень любят поминать режиссеры. И вот мы думаем — почему? Да не потому ли, что в театре такое «сопротивление материала» теряет последние остатки переносности и метафоричности,

в театре это самая несомненная, грубая каждодневная реальность, это-то «сопротивление материала» и есть, собственно, самый материал постановочной работы, основной её объём, масса. И все это знают, никому не надо по этому поводу никакой лишней образности. И именно в силу грубости и очевидности явления говорить о нем как-то не очень принято. Говорить предпочитают именно о значительности замысла и успешности его воплощения. Этим всё и меряется как основным творческим показателем. Разве живой актёр, иной раз вдвое старше и вдесятеро опытней режиссера, не заставит посчитаться с собой, будет более нем и послушен, чем любая деревянная чурка или комок глины? Конечно, разговоры разговорами, а дело делом, и жизнь идёт, и театр жив, но что-то же театру и мешает. И нет-нет да со стороны и покажется, что кое-что иное при всех оговорках общего характера, выносимых за скобки, все-таки могло бы мешать меньше. На наш взгляд, в театре как-то особенно чувствуется, что режиссер не только *знает*, но ещё и знает, что говорить. Дело не в общем несовершенстве человеческой природы, дело в том, что такое двойственное знание — это как бы уже некоторая черта профессии. И хорошо, если то, что говорит сам режиссер, не мешает тому, что режиссер сам делает. Но в том-то и беда, что, по нашим наблюдениям, нет-нет да и помешает. Непременно помешает, да и как тут не помешать? И как же это бывает досадно (Земцов)¹.

<...> Беда, что ориентированность на слова — обоюдное явление. Перманентно театральная словесность продуцируется явно, а изживается словно бы герметически, по секрету. И продуцируется соответственный подход, установка, тип зрителя. На поверхности остается обоюдная, взаимная установка на слова — лица сбоку-сверху ждут и ловят знакомые сигналы и привькают судить о театре по ним, а театр — ориентирован на эти суждения. Происходит та самая бюрократизация-вербализация самого вкуса и восприятия. Режиссеры уговорились с публикой, создали себе её, создался некий круг. Курьез с Эфросом, который так и заявляет: «»², не замечая, что сама постановка при

¹ Претензии В. Н. Некрасова и А. И. Журавлёвой к тому, как Б. Земцов поставил «Волков и овец» в Московском Облдрамтеатре, см.: Журавлёва А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского. М., 1986. С. 99–102.

² Так в машинописи: слова Эфроса не вписаны.

этом превращается как бы во второстепенное, необязательное звено.

Курьез философский с вопросом: «Скажите, а о чем эта постановка?». На наших глазах этим вопросом норовили убить режиссера, автора постановки, и убили критика, автора разбора постановки. Режиссера — театровед, критика — редактор... Вроде бы не только про Пушкина, и про Толстого в этом мире не слыхивали. «Если бы я мог вкратце сказать, о чем «Анна Каренина», я бы и сказал вкратце...» Слова — авторитет, слова — броня и оружие, и режиссер с понятием и вкусом вооружается по нужде, но, вооружаясь, все-таки сильно затрудняет собственные движения и заставляет вооружаться другого — иной раз и того, который с этим доспехом обращается без понятия вовсе. Земцова родил Юрский, а выступление Юрского — пустой звук, к постановке Юрского в лучшем случае не имевший отношения³. А не в лучшем — ей повредивший.

Давайте, наконец, задумаемся и над таким фактом. Станиславский — великий режиссер. Никто не спорит. Но были же великие у нас и в иных искусствах — нет разве? Почему все-таки никто из них не оставил столь подробно разработанного метода, как творить это самое искусство? Почему в литинституте нет такого курса — системы Толстого? Пушкина? Достоевского? В консерватории не штудируют систему Мусоргского или Чайковского? В чем тут дело? Т. е. изучают и Пушкина, и Мусоргского, но, слушайте, разве так изучают? Ведь есть Станиславский и Станиславский. Станиславский «Моей жизни в искусстве» — Станиславский удивительный. Режиссер первого театра в мире, ставившего с неизменным успехом вовсе не только Чехова — и Шекспира, и Метерлинка, и Островского, и Леонида Андреева, — пишет книгу по принципу «как и почему не получились у нас наши постановки»... В этом можно увидеть и нарочитость, но важно, что книга эта по существу учит одному: художественной широте, непредвзятости. Учит, что научить в искусстве ничему нельзя — можно только научиться. С этим в принципе

³ О выступлениях С. Юрского в связи с его постановкой пьесы Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» в Театре Моссовета и о самой этой постановке подробнее см.: «„Правда хорошо...“ в Театре Моссовета» (Журавлёва Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996). В 1982 г. Некрасов и Журавлёва безуспешно пытались опубликовать эту статью в журнале «Театр» (об этом тоже см. в «Пакете», с. 72–75).

никто и не спорит, беда, что штудировать тут нечего... Такой Станиславский — нормальный, так сказать, гений. Как все. Как какой-нибудь, ну, Лермонтов, что ли... Но той Системы отсюда не выведешь.

Зато система удобно выводится из несколько другого Станиславского. Оторвавшись от предмета, став словесностью как таковой, словесность естественно норовит превратиться в догму, в цитатник — просто по естественным свойствам нашей памяти: так ей удобней усваивать. Сказать какого. Примеры. Конкретно полемичного — сказать, с чем боролся. Отсюда берут начало на добрую долю все регламентации и конкретные рекомендации вроде требования написать биографию персонажа — характернейший пример вторжения литературы, романа, толстовско-чеховского психологизма и позиции рационального авторского всеведения на территорию театра. В то время для такой экспансии литературы были резоны, и она давала интереснейшие практические результаты. Осознанность культивировали, именно через неё приходили к опыту, к умению. Это был прием эпохи, страдавшей прежде всего от разболтанности, безответственности в театре. Но *то* время прошло. И прошло на самом деле задолго до нашего. Осталось предание, сильнейшая инерция приема — частного по происхождению, природе, полемичного по сути — и ореол абсолютного реалистического достижения на веки веков, того самого всеведения уже над МХАТом — хотя уже и МХАТ-то не был столь всемогущ и всеведущ, а МХТ без буквы А могли видеть живьем только Ангелина Степанова и Марк Прудкин.

Это очень интересно — биография персонажа. И наверняка это бывает полезно, придумать такую биографию. Но наверняка бывает и бесполезно, и неполезно. Когда как. Прием работы в искусстве — даже и прием работы Станиславского — все-таки не больше чем прием, один из многих возможных, возможно, даже лучший из многих, но никогда не универсальный.

И рассказать, о чем постановка, тоже иногда удаётся очень интересно. И даже не один раз. Бывает, один раз один расскажет об одной постановке одно, а другой — в другой раз — расскажет совсем другое, и о той же самой постановке, что интересно. Бывает и так. И что особенно интересно, смотришь, оба по-своему правы. Бывает даже и так, но бывает и по-другому. Вообще, интересные случаи в театре бывают самые разные,

но общее-то правило все-таки простое: самое интересное в театре — то, зачем мы в него ходим, — это как раз не то, что можно рассказать, а то, о чем не расскажешь. Что надо видеть своими глазами. Не то зачем бы и ходить в театр: сиди себе дома да слушай или читай, о чем постановка.

Мы вот можем, к примеру, рассказать, о чем постановка Гончарова «Банкрот»⁴, и даже одним словом рассказать: она, по нашему мнению, об эмансипации. Это признанная, по-своему очень принципиальная художественно, цельная и целенаправленная постановка. Но вполне можем и допустить, что кто-то расскажет и что-нибудь другое как-нибудь по-иному. Но вот о чем постановка «Леса» в Малом театре⁵?.. Ой, о многом... Спросите нас о чем-нибудь полегче. Постановка — по пьесе, читайте пьесу, о чем бишь она. Не знаем, а может, кто-нибудь и возьмется рассказать, о чем постановка, — важно, что постановка от этого не станет лучше. Это и так прекрасная постановка, как раз по принципу «будь можно здесь что-то передать вкратце, мы бы это сделали — либо не стали бы делать и всего остального».

И постановке, главное, от того, поддается ли она нашему пересказу, не должно быть хуже или лучше. Тем и плоха словесность, что норовит подчинить себе художественный факт. «Это хорошо» и «об этом я могу поговорить» — разные случаи.

Глядят глазами, а не ушами. Уши, язык — слепые органы и как зрителей нас постоянно подводят.

Чтобы некто великий был великий тем, что оставил подробнейшее руководство по собственному творчеству, дабы последующим поколениям удобней было изучать его из первых рук, — все-таки неслыханное дело. Тут одно из двух — либо Станиславский — гений из гениев человечества, уникальнейший случай во всей истории мирового искусства всех веков и народов, либо Станиславский велик все-таки не совсем тем. Не совсем так, как мы привыкли считать, как нам удобней думать.

У нашей памяти свои законы. Она обкатывает материал по-своему, как ей проще. И слово как художественный факт со

⁴ В архиве Журавлёвой-Некрасова сохранился текст об этой постановке, видимо, предназначавшийся для книги «Театр Островского», но в неё не вошедший (по решению редакторов из книги было выброшено несколько существенных фрагментов).

⁵ Подробнее об этом спектакле см.: Театр Островского. С. 58.

временем может утверждаться больше и больше в этом своём качестве, оттого что определенной выступает какой-то основной его образ. Главный. Но этот же процесс не падит всякую служебную словесность — для неё это упрощение, и только. Эрозия, обеднение. И своё главное она как раз утрачивает: именно функцию, служебную конкретность, контекст, полноту и сложность связей. И норовит превратиться в цитатник. Тоже обретает определенность, но эта-то определенность нас и подводит.

И мы, читая Станиславского сейчас, можем читать совсем не то, что писал и говорил Станиславский в своё время. К этим определенным и жестким высказываниям и преданиям на самом деле необходимо приложить: сам Станиславский. И желательнее: МХТ и 1900-е годы... Как, в самом деле, МХТ мог бы с таким огромным успехом поставить «Синюю птицу», руководствуясь прославленным составлением подробнейших биографий и предысторий? Пьесы Леонида Андреева, методом извлечения всех тончайших и глубочайших психологических нюансов — из текста, где их заведомо нет? <В духе> максимального жизнеподобия (охотно называемого реализмом) поставить «Снегурочку» — просто убрать четвертую стену в тереме Берендея, и пусть летает муха. И как, спрашивается, можно было поставить «Горячее сердце», сделав этапный спектакль в истории театра Островского, а не только Художественного театра, будь Станиславский и впрямь так абсолютно непримирим ко всему арсеналу обкатанных театральных приемов и средств, которые он с таким знанием дела описывает, с такой нещадной интонацией и — так и кажется — затаенным удовольствием практика? Будь они и впрямь ему неприемлемы внутренне, практически и навсегда — а не только на словах, в (предположим) 1909 году? Притом что тем спектакль и этапен, что возвратил (как и «Гроза» Мейерхольда) Островского зрителю после кризиса бытового подхода к Островскому, т.е. должен был отталкиваться от такого подхода. И притом что сама пьеса — столько же на быте и жизнеподобности, сколько на условности, обобщении и гротеске. Да по одной фотографии Шевченко в роли Курослеповой видишь, сколько здесь было *театрального*, не могло не быть, полнокровной плоти театра, того самого арсенала средств, повторяемого и проживаемого театром заново, снова и снова, как проживает свою человеческую жизнь каждый человек и поколение.

Собственно, мы не надеемся открыть какие-то Америки. Мы понимаем, что опытный и знающий режиссер, умеющий хорошо ставить пьесы, всё это и сам знает, и знает гораздо больше — иначе бы не умел так хорошо ставить. Мы только считаем нужным и своевременным сказать вслух то, что и он знает, и мы знаем, сказать о нынешних некоторых странностях и двойственном статусе этого практического знания — иначе сказать, опыта, умения, которыми в конечном счёте и живо всякое искусство (Голубицкий, граммофон, Марья и Гурьевна⁶).

Тот же режиссер пишет так: «Вот почему наша Сарытова и такая-то, и такая-то?» <...> «Вот почему» — в смысле потому-то и потому-то, потому что режиссер и театр таким-то и таким-то образом прочитали пьесу, так замыслили, так увидели роль. И что так и есть, что это правда, свидетельствует интересная постановка, но невозможно же поверить, чтобы это была *вся правда*. Чтобы не было здесь правды встречной, от реальной, живой актрисы. Критик, на которого ссылаются, посмотрев спектакль, увидел роль Сарытовой неожиданной и неповторимой индивидуальностью, которую описал весьма приблизительно, дав, как всегда, только схему впечатления. Режиссер описал лучше, но зато решительно, полностью перевернул схему. Получилось, что индивидуальность роли сотворило предварительное режиссерское намерение, сотворило полностью, без остатка, «из головы», как может сотворить образ только художник-мультипликатор. (Тоже, кстати, часто предпочитают опираться на черты внешности какого-либо актёра, вообще на какую-то реальную фактуру.)

Воля ваша, поверить в это невозможно, тем более что режиссер уже работал, и удачно работал, с этой актрисой, уже не мог, подходя к постановке, не учитывать, не примерять так и эдак, не мыслить знакомой ему актёрской индивидуальностью.

⁶ В черновиках рецензии на постановку «Блажи» Островского Б. Н. Голубицкий (Липецкий Облдрамтеатр):

«По Голубицкому, первая сцена — Марья и Гурьевны — не экспозиция, а напряженный момент интриги, т. к. разговор о письме — «секретный отчет» Гурьевны перед Марьей. Это Марья (по Голубицкому) «навела» Баркалова на письмо, обе в заговоре.

По Голубицкому, только тот факт, что граммофон был изобретен в 1879 году (в Англии), при том, что «Блажь» написана в 1881, даёт возможность (после больших сомнений и колебаний) засадить Марью за граммофон. А это, в свою очередь, только и позволяет ввести в действие музыку...».

И сам режиссер, конечно, знает это. Но он знает и как надо об этом написать. Написать: «Мы так рассудили, и потому-то наша Сарытова такая и такая» — это то, что надо. Написать наоборот: «Сарытова у нашей актрисы получилась такой-то и такой-то, и теперь рассудить о ней — если, конечно, вам непременно нужно рассудить — можно так-то и так-то» — невозможно. Скандал. Такое не принято. Скажут — режиссер пошел за актёром. Режиссер не хочет работать с актёрами, скажут, пожалуй. Еще пара известных историй из жизни искусств, опять-таки лишь соседних, смежных с театром. Впрочем, все искусства — смежные с театром. Одна была довольно давно: узнав, что купленную им картину художник Тернер написал за два дня, некто возмутился и захотел отдать картину и вернуть свои деньги. Дело пошло в суд. «Так сколько же потребовалось вам времени, чтобы написать эту вашу картину?» — спросил судья Тернера. «Вся жизнь и ещё два дня, Ваша честь», — был ответ. И истцу отказали.

Другая происходила в наши дни, с корягами. Как раз в 50-е годы, когда публика заново знакомилась со множеством явлений не только в кино и театре, многих увидевших скульптуру Эрьзи больше всего впечатлило, что можно вырубить или выломать корягу, вроде бы ничего с ней не делать, взять как она есть — и это будет скульптура. Так сказать, пойти за корягой. Конечно, многие и засомневались. Но многие и пошли за корягами, и ходят до сих пор. Коряги — дежурное блюдо многих выставок, сейчас, правда, в основном самодеятельных. Но коряги как у Эрьзи — такие получились не у многих.

Впрочем, у Эрьзи совсем готовых коряг, помнится, тоже не много, если только они вообще есть. И на самом деле совсем готовых к роли актёров, наверно, и не бывает. Да и что такое готовый актёр, если одно из ценнейших актёрских качеств — пластичность? Но процесс поисков, выяснения образа роли так или иначе не может не быть обоюдным, встречным, и от актёра, и от постановщика. Это так ясно, что и слов не требует, непонятно другое — как же так все-таки случилось в театре, что вот этого-то — самого живого, ценного и интересного в театре — в театре вроде бы словно стали стесняться? Вот не потому ли, что этот процесс наиболее трудно поддается словесному переказу, он дело интимное, скрытое, чисто практическое — и хоть он-то всё и решает, но словесности здесь трудней разгуляться,

трудней командовать? Это та самая важная работа, которую неизвестно, как оформить в отчетности...

Или — в эссе. В иных случаях, право, невелика разница...

Ведь театр тем и театр, что предлагает нам каждый раз новое прочтение, новое проживание знакомого текста, новое уже *по самой своей природе, как искусства*, а не благодаря исключительно чьим-то планам и намерениям, задумкам специально угостить нас тем-то и таким-то новеньким блюдом. И чтобы это простое правило, закон природы театра действительно мог срабатывать, требуется только следовать природе этого искусства как искусства. Чтоб искусству не мешала искусственность, чтобы это было действительно проживание возможно более естественное и полноценное. Тогда не надо будет заботиться о новизне и неповторимости. Ничто живое не может повторить буквально ничто живое — природа об этом до нас позаботилась. В конце концов в театре всё решает все-таки театральность. Зрелищность. Эта своя природа всегда поможет, скорректирует — с ней театру никак нельзя ссориться, кто и как бы его ни уговаривал. Современная же постановка классической пьесы немудреное дело. Это просто такая постановка, которая позволяет максимально раскрыть художественные возможности именно данного театра именно на данный момент прочесть сценически данную пьесу. Только и всего. А как именно — заботы режиссера. Просто режиссером желательно быть человеку, возможно лучше чувствующему эти объективные возможности, чувствующему, что в следующий момент и в соседнем театре они будут уже иными. И даже — какими именно.

И здесь уж режиссеру — как и всякому художнику — столько работы, что рассказывать о ней можно при желании сто лет без перерыва. Но нужно ли?

Тут, в общем-то, бывает только два случая. Либо и сам режиссер включается в эту цепь выявления художественных возможностей с максимальной полнотой — в том числе возможностей и собственной режиссуры и постановки. И возможная эксцентрика, самая головокружительная, и какие угодно постановочные средства и сюрпризы зрителю (или, напротив, отказ от подобных средств) подчинены в конечном счёте максимальному художественному результату постановки в целом — и тогда они оправданны. Либо режиссер ставит себя вне этого круга средств и возможностей, рассуждая так примерно: «Что там

ваши средства. Тоже мне, Большой театр. Я вам придумаю такое, что *лучше ваших средств*» — и это никогда не бывает лучше...

Самый режиссерский театр не может быть театром режиссерских намерений и деклараций. Такого театра вообще не бывает на самом деле. Хотя в действительной театральной жизни его черты, на наш взгляд, весьма заметны — и особенно заметны бывают, к сожалению, в тех театрах, которые задают тон в этой самой театральной жизни. Самый смысл, жест и интонация такой декларативности, понятны и более чем прощительные в 50-е годы, с тех пор радикально поменяли знак — на безусловный минус. Но этого не хотят замечать — не хотят прежде всего авторы деклараций.

Тогда современный театр — театр, не исключаящий известной свободы языка, выбора средств, — был мечтой, намерением, за него боролись. Теперь какой-никакой современный театр довольно <давно?> стал реальностью, и это в корне меняет дело. Считаться же с этой реальностью, по нашим наблюдениям, как-то не очень принято.

Сравнить постановки 3 сестры первые⁷, 3 сестры 2-е⁸ и Говоруха⁹. 1-е — там режиссер настолько одного хочет — донести со сцены своё заявление до зрителя, что реальная постановка ему только мешает. 2-е — там стремится все-таки облечь интересную мысль в сценическую плоть и, действительно, наглядно извлекает из вершининского поведения черты Хлестакова — и так рад этому, что дальнейшая логика постановки его опять-таки не заботит. Отношения Маши и Вершинина выходят противоречивы, противоречие не то что с текстом, внутри постановки. «Плевать на текст. Я ваш текст...» (у Куприна)¹⁰.

Нет, если театр режиссерский, если я хожу на режиссера, как деды — на примадонну посмотреть, как режиссер думает —

⁷ Имеется в виду постановка «Трех сестер» Чехова, сделанная А. В. Эфросом в 1967 г. в Театре на Малой Бронной.

⁸ Вторая редакция постановки «Трех сестер» А. В. Эфроса в Театре на Малой Бронной—1982 г.

⁹ Постановка «Невольниц» Островского, сделанная А. Я. Говорухо в 1972 г. в Театре имени Пушкина.

¹⁰ Слова режиссера в рассказе А. И. Куприна «Как я был актёром» (1906): «Плевать я на ваш текст! Я сам для вас текст!». Заметим, что, видимо, к Куприну отсылают стихи Некрасова, обращенные к литературному критику, пренебрежительно отозвавшемуся о неконформистской поэзии как о «маргинальной»: «Кто тебе сказал, что ты текст?».

то, простите меня, так не думают. Не то что не давая себе труда довести мысль до конца — понимаем, бывает, что это трудно, — а просто не заботясь об этом. Желая только заявить мысль. Так мыслили бандерлоги.

Вот бы чего мы хотели, но получилось у нас только так, уж извините, — позиция Говорухи. Такие у нас возможности, такой материал, средства. Такой Стыров. Так получилось — это одна позиция. Можно посмотреть, как получилось. Интересно посмотреть. Стоит подумать. Можно войти в положение, в проблемы постановки.

Вот так вот у нас не получилось — позиция совсем другая. А нам всё равно. И смотреть, как не получилось, значительно менее интересно. Почему, спрашивается, я должен считать Эфроса передовым мыслителем-режиссером в отличие от Говорухи? Интересную мысль как таковую я могу вынести из книжки, из разговора, а в театр я хожу за мыслью художественной, додуманной практически, которую мне сообщают через сцену и людей на сцене, а не вопреки, через их головы. Какова бы ни была мысль сама по себе. Самой по себе мысль в искусстве не бывает.

«Сестры» Эфроса — чисто столичное явление. Спектакль Говорухи похож на периферийные спектакли — лермановский¹¹,

¹¹ Об очень высоко оцененной Некрасовым и Журавлёвой постановке бальзаминовской трилогии в Горьковском театре драмы («Похождения Бальзаминова», режиссер С. Э. Лерман, смотрели в марте 1980 года) см. подробнее: Театр Островского. С. 71–80. Именно в этом фрагменте книги содержится и самое принципиальное суждение Некрасова и Журавлёвой о столь понравившемся им спектакле А. Я. Говорухо:

«Безусловно, желательно добиться полной реализации, совершенного совпадения замысла и осуществления, и все-таки, на наш взгляд, такое совпадение только один из случаев полного выяснения отношений между замыслом и воплощением. Назовем этот случай классическим. Но разве не бывает, что такая вожделенная гармония и выясненность вольно или невольно натягиваются, имитируются? Сделать это нетрудно, и соблазн велик. И не оттого ли смазывается, комкается, начинает кривиться и лукавить мысль постановки во многих случаях? На наш взгляд, кроме классического случая возможен и иной, когда режиссер, добросовестно проделав работу над материалом, что называется, до упора, и почувствовав, что дальнейшие усилия уже не будут столь добросовестны, поскольку материал как бы выпадает из трактовки, сопротивляется ей, оставляет всё как есть, не скрывая этого противоречия. Этот тип постановок можно назвать постановкой с открытым парадоксом. Таким был, например, в московском Театре им. А. С. Пушкина спектакль «Невольницы» (режиссер А. Говорухо).

Голубицкого¹². Пожалуй, несколько плотней расчислен, тверже поставлен. Но забота о зрелищности, отсюда обращение к явной эксцентрике с характерным недогматическим к ней отношением — наконец, самый материал комедийной драматургии Островского — всё это очень близко «полумюзиклу», который, по нашим наблюдениям, сейчас весьма популярен. Спектакли только по Островскому — годятся буквально *все* (кроме, наверно, твоей «Василисы»¹³). Можно добавить ещё чего-нибудь. Мы думаем, что вопреки опеке (к счастью, все-таки ослабевшей — только это и дало возможность выявиться жанру — сравни-

Что сделал Говорухо? Совершенно логичную, выверенную сценически постановку о борьбе за власть, за влияние, в том числе при помощи любовной интриги. Там как раз была не демонстрация типов, не «сцены», напротив, динамично, наглядно и убедительно раскручивается механизм сюжета. Но из этой отлаженной системы как бы выключен был Стыров (С. Бубнов), играющий по-своему хорошо, но не в этой, а в более традиционной, серьезной трактовке любви Евлалии (В. Алентова), идущей от ермоловской патетики. От этого Стыров выглядел чем-то вроде внесценического персонажа, и, разумеется, это не плюс для постановки. Но все-таки в конечном счете важнее, что режиссер ни в чем не поступил прочтением, и в результате показал нам такого по-человечески интересного и непростого при всей его буффонности Мулина (Р. Вильдан), какого глазами из текста, пожалуй, и не вычитаешь.

К сожалению, такого смыслового приращения не заметили в своё время, сосредоточившись на критике частных способов, какими в спектакле достигалось это искреннее прочтение (едва ли не главное внимание критики привлек легкий временной сдвиг в оформлении, в стиле: интерьеры «модерн» и особенно настенный телефон, в который бедовой горничной необычайно удобно окзалось говорить монологи «в зал»... Действительно, телефон появится в России только через десятилетие, но появится, кстати, наверняка в этом именно доме в первую очередь, хозяин которого, получив телеграмму, уезжает на пароходе по коммерческим делам.

И что всего, может быть, важнее, получился такой Мулин целиком в интонации и в духе Островского, с его уважительным отношением к быту, всегдашним вниманием к житейской стороне дела и заложенной в самом тексте изрядной долей сомнения в романтических чувствах обеспеченной дамы, коль скоро они ставят под удар «человека подчиненного». Театр просто максимально исследовал и развил эту линию» (с. 72–73).

¹² В рецензии Некрасова на «Блажь» тоже есть сравнение спектаклей Б. Н. Голубицкого и А. Я. Говорухо: «А вот такой яркий и, безусловно, на мой взгляд, значительный спектакль, как «Невольницы» Говорухи в театре им. Пушкина, как раз напоминает «Блажь» прежде всего именно противоречием, оставленным внутри постановки <...> Оставалось ощущение обсуждаемой проблемы...».

¹³ «Василисы Мелентьевой». «Твоей» — обращение к А. И. Журавлёвой, рецензировавшей постановку пьесы в Калужском государственном драматическом театре (внутренняя рецензия датирована 14 февраля 1982 г.).

тельная свобода выбора средств, языка). (Штейн, разговоры о враждебности Островского оперетке, история с телефоном, которого не могли простить Говорухе, а замечать интереснейшего Мулина, именно благодаря эксцентрике, как ни парадоксально, решенного в интонации и с отношением, глубоко близким Островскому, не пожелали.) От таких претензий и защитился, слава те Господи, Голубицкий граммофонными изысканиями. А то страшно подумать, что было бы, появившись граммофон действительно на год позже.

Это явление здоровое. Еще и потому, что идёт оно, похоже, главным образом с периферии и иногда от тех же московских театров, которые все-таки могут быть озабочены простой проблемой: чем привлечь зрителя. Которым сборы не обеспечит один престиж и пиетет — будь то престиж традиции или новации. Которые поневоле должны проявлять сценическое здравомыслие, что очень важно. То-то и оно, что там ли театр, где мы привыкли думать 30 лет, — ещё большой вопрос. А не на периферии ли театр? Еще верней — а не повсеместно ли он нынче бывает? С художниками, во всяком случае, на глазах сделалось именно так, на нашей памяти, лет за 10.

Но с художниками ясней — тут можно поставить рядом, один за другим, хотя бы макеты декораций (хоть макет — далеко не декорация в работе, в постановке), а насчёт режиссеров и спектаклей, по сути, можно только догадываться. Сейчас театра уже так много, что толком его никто не видел. Давайте признаемся в этом. Театр остается локализован не только во времени, но и в пространстве — это в его природе. Театры любят гастроли в столицах, любят гостей и москвичи, и это всё хорошо, но по-настоящему театр вообще-то любит, чтобы к нему ходили в гости. Контекст, взаимодействие тех самых возможностей данного театра в данный момент всё время норовит выйти за рампу — расширяться за пределы театра, это тоже в его природе, черты хешпенинга. Постановка — капризное дело, неповторяемое (разница — «Мещанин» Наровцевича в Горьком¹⁴ и на гастролях), но благодаря этому театр сам

¹⁴ В марте 1980 г. Журавлёва и Некрасов были командированы ВТО в Горький (в личном архиве сохранился отчет о поездке), и Некрасов, в частности, смотрел в ТЮЗе спектакль «Мещанин во дворянстве» и обсуждал его с режиссером Б. А. Наровцевичем; сохранилась большая (неопубликованная) рецензия Некрасова.

ускользает от иерархии мнений, престижа — децентрализуется, следуя своей природе — видимо, на благо. Дело ни в коем случае не в том, что на периферии ближе к правде, — но на периферии все-таки подальше от престижа и словесности и ближе к кассе, к простому хорошо-плохо, к непосредственной реакции зрителя, который ведь действительно вырос — хотя бы благодаря повсеместному телевидению. И театр должен следовать своей природе — привлекать как зрелище, обязан дорожить своей театральностью — и она-то и работает, заставляя обращаться к Островскому и к эксцентрике. То и то — в природе театра как зрелища. Ничего удивительного, что эти явления сошлись. Подспудная или явная (хотя бы Мейерхольд) реакция театра на жесткую догматичность заповедей Станиславского. Рецидив этой реакции и пережили мы в 50–60-е годы. Театр не хотел быть рассказом, насущно хотел быть самим собой, театром, и искал бесспорный, очевидный для всех образ театра. Как водится, пытался его заимствовать (Таганка, диалог из Гусино пера)¹⁵. Тяга к канону. Но мим — не канон, это не наш мир, мы его не можем признавать за само собой разумеющийся, мы его не узнаем каждый раз, нас надо уговаривать. Уговаривать привыкать в таких случаях приходится десятилетиями, если не веками. И вот, похоже, выясняется, проступает само собой из театральной практики, что есть у нас такое, к чему мы уже привыкли. Этот век-полтора, может, больше, уже был: всеобщий, национальный театр Островского. По крайней мере, именно такое впечатление вынесли мы из поездок и московских спектаклей. Островский словно бы начинает выступать именно как всеобщее практическое предание, нейтральный и привычный материал, наиболее подходящий для работы разного характера. Нам не кажется, что этот подход противоречит природе театра Островского, как его понимал сам создатель. Даже то, что к Островскому приходят от совершенно других навыков, по сути, вопреки этим навыкам (несмотря на неперемный пиетет), приходят неожиданно <...> хорошо и для Островского

¹⁵ «Гусиное перо» — пьеса С. Лунгина и И. Нусинова; упомянутый диалог, в котором один из собеседников называет актёрскую игру (и прежде всего игру мима) кривлянием, цитируется и обсуждается: Театр Островского. С. 64–65. О стремлении Театра на Таганке к зрелищности В. Н. Некрасов подробнее писал в неопубликованной рецензии на постановку «Старшего брата» Вампилова.

тоже. Другое дело, что Островский не остается безразличен к такому подходу. Он более благодарен Миронову и Ильинскому, очень признателен Гончарову и Товстоногову и всегда готов приветливо и благожелательно отнестись к любой сценически добросовестной попытке — хотя бы и частной.

* * *

<...> В поездках нам не один раз случалось ощущать режиссерскую настороженность, опаску и недоверие к словесной интерпретации, к суждению. Иногда проскальзывало и в беседе — что, дескать, стоит критикам, будут судить, как хотят, — посмотришь сам — ничего похожего. А чаще чувствовалось — режиссер стремится сам опередить, встретить критика во всеоружии на его критическом поле — режиссер не только поставил спектакль, но, так сказать, предусмотрительно критически уже и осмыслил его. Режиссер уже и за режиссера, и за критика... Такое смешение двух этих ремесел не радует, как хотите. Тут либо режиссер и впрямь вполне освоил профессию, и тогда жаль обоих: бедный режиссер — должен на одной ставке делать две работы — и бедный критик: он теперь лишний. Либо режиссер освоил профессию критика, но не вполне, — но тогда режиссера ещё жальче. И самое грустное, если жаль спектакль — это если режиссер, дабы перехитрить и превзойти всех критиков, слегка кое-что передвинул: сперва полностью, до конца осмыслил спектакль как критик, а потом уже поставил как режиссер строго по статье собственного изготовления. Чем строже, тем дело хуже. Три случая — действуют, стало быть, три лица: режиссер и два критика. Критик в собственном лице, т.е. человек, просто обыкновенный живой критик. Критик в лице режиссера — т.е. режиссер как автор критической статьи о собственном спектакле. И наконец, режиссер в лице режиссера, занимающийся собственным родным делом. И тогда кого-то здесь нельзя не пожалеть, если не всех сразу.

Не зря же говорят — «как это звучит», а не «как это формулируется».

Самое ценное — не то, что передаётся словами, а как раз то, что не передаётся. Понятно, мы давно привыкли, но все-таки — это же курьез, когда известный, и хороший, и такой-сякой

режиссер прямо так и говорит: я, мол, составляю программу наперед и действую — а единственная моя задача — чтобы постановка не отходила от программы и чтобы программа прочитывалась в результате постановки. Зачем тогда постановка? Одна надежда — режиссеру *кажется*, что он (и целый театр, все актёры) действуют только по программе.

Режиссер привык, наперед заготовил все доводы и обоснования, изготовился к защите и знает: лучшая защита — нападение.

А не курьезный навык спрашивать: о чем эта постановка?

Ну а не курьез разве, когда критик (популярный) откровенно заявляет: не в том дело, какое это произведение искусства, а в том только, что я, критик, скажу про него интересного?

А вот небольшой эпизод — отзыв про «Холстомера», что, мол, де, может, оно и хорошо, но ведь средства знакомые — освоены нашим театром, видели мы это ещё на Таганке, если это и удача, то маловато она всё же добавляет к развитию, движению и обогащению театра, к его истории. Помнится, это была очень интеллектуальная статья. Как угодно, но тем курьез и курьезней — при всем интеллектуализме (какой же театрал не интеллектуал?). Автор с удивительным простодушием проговаривается о своём интересе: интерес же именно в том, чтобы было о чем поговорить. И желательно — чтобы примерно ясно, какими словами. Т.е. этот автор — нерушимая пара с тем режиссером — они нашли, взаимно воспитали друг друга и на том утвердились. Этот автор, критик — не критик-зритель, а критик-оратор. Не за впечатлениями он ходит в театр, а за словесами. Дело за малым — какие именно словеса заложил, закодировал режиссер в своей постановке. Разгадать — и дело в шляпе.

Ну а если весь интерес в том, что играют почему-то получше и вся постановка как-то поинтересней, а средства знакомые, — это не так интересно. Лучше, хуже — это всё несерьезно. Статью из этого «лучше» сделать трудно, формулировке оно поддаётся слабо. И к истории развития театра, которая пишется, как известно, словами, в силу этого добавить мало что можно.

<...> Постановка, роль — к сожалению, короткоживущее существо. Вроде, скажем, собаки. Не может человек, привязанный к такому существу, не стараться изо всех сил дать ему новую жизнь, тем более если кажется это вполне доступным — стоит только осмыслить постановку как следует и описать словами. И тут-то и подстерегает крупная неприятность, возможно, хуже

смерти. Смерть естественна, во всяком случае. А тут жить-то остается не существо, не живое нечто, а портрет существа, а то и препарат существа. Не постановка, а описание и те или иные концепции этой постановки. А будь в состоянии живой театр впрямь без потерь переходить в словесное описание — для чего был бы и театр? Описание удобней и портативней.

И чем совершенней этот словесный наш препарат, чем больше он похож на живое, тем он опасней, потому что притязает быть живым, лезет на его место, командует. Превращения, которые претерпели традиции и система Станиславского. Фантастический рассказ о человеке, превращенном в радиоволну для удобной скоростной транспортировки¹⁶. На месте прибытия его должны преобразовать опять в человека. Но по пути возникли откуда-то и всё исказили помехи, и взамен человека пришло что-то жуткое. Не лучше ли честно признаться: мы знаем только предание о Станиславском, о МХТ тех времен. Тот МХТ тогда своё сделал и теперь претворился во что-то совсем иное. Станиславский «Своей жизни в искусстве», написанной (смешно, но ведь правда!) как исповедь неудачника, летопись неудач, — он нам как-то не очень годится. Он учит широте взгляда, непредвзятости, учит, собственно, одному: учись сам, научить нельзя. Нам все-таки хочется конкретных указаний, правил.

Словесность, вербальность — куда менее совершенная система передачи знания о живом искусстве (если только речь не об искусстве самой словесности), чем радиоволны из этого рассказа. Тут помехи — не неожиданность, а неизбежность. Они заложены в самой природе способа. Это знание не может не схематизироваться, мы просто не в состоянии не стремиться облегчить себе работу, не можем не сдвигать всё к цитатнику. И из Станиславского как-то само собой укладывается и остается в памяти что пожестче — из желтой книжки <...>. То, что МХТ тем и взял, что был театром, способным поставить всё — и «Жизнь человека», и «Горячее сердце», и «Снегурочку», — это не так помнится, как четвертая стена, муха на стене и т.п.

Кстати, искусство трудненько транспортировать не только во времени — в пространстве тоже. Оно своенравно — а то бы

¹⁶ Ошибки при телепортации — распространенный фантастический сюжет, какую из его реализаций вспоминает Некрасов, неизвестно (м. б., знаменитую «Муху» Ж. Ланжелана?)

не было искусством. Периферийные постановки на столичной сцене чаще проигрывают — но отнюдь не потому, что куда-де, мол. А именно из-за такого своенравия. Однако на местах они бывают всерьез лучше аналогичных московских. Там лучше концентрируются, меньше мудрят и суется — не потому ли, что там меньше этой самой вербализованности?

Вообще, кажется, что сегодняшний театр жив больше тем, что называют средним звеном, — жив скорей не самыми знаменитыми режиссерами. Жив общим и живым интересом зрителя (сейчас всё длится и длится золотой век такого интереса), и повседневным контактом с таким зрителем. Театру страшно нужен фон, навык, канон — нормальный модус существования. И он все-таки есть сейчас, думаем, даёт о себе знать, скорей, пожалуй, все-таки косвенно — самым именно этим существованием, стабильным зрительским интересом.

О каноне вроде бы говорить не приходится, да и самый модус разглядеть трудновато — всё как будто пестрит. Впритык — вроде бы беспокоино, а чуть отойти — словно бы ничего. Живет. Вот эта пестрота, думаем, и есть модус, тот самый — и уже довольно устойчивый, — а не то какой бы он был модус. Действительно, по внешности, по арсеналу средств и приемов сегодня можно увидеть что-то вроде бы близкое Таганке начала шестидесятых (Дрознин, «Маугли» <«Прощай, Маугли!», 1979>, Белякович с Гоголем <в конце 1970-х — начале 1980-х в Театре на Юго-Западе было несколько постановок по Гоголю>) — но звучит это совсем по-иному. Спокойней и, по правде сказать, куда обоснованней. К примеру, Дрознин одевает студию Табакова в тренировочные костюмы не потому, что тренировочные все сейчас носят, а потому хотя бы, что действительно на совесть спускает со своих подопечных семь потов в «Маугли» и ни во что другое их не оденешь. И пантомима там — не потому, что пантомима — это современно, это Марсель Марсо, а потому что, наоборот, — такая вот насыщенная, темповая, фундаментальная пантомима Дрознина — это и есть уже теперь, стало быть, современная пантомима. Современный наш театр наконец-то, слава Тебе, как будто действительно в каком-то смысле и впрямь теперь *тертим* к выбору средств, к языку. Хотя бы в каких-то пределах — отсюда и пестрота. Прошло то время, когда был некий фон — и на этом фоне яркие вспышки. Собственно, не вспышки, а места для вспышек — дырки в фоне, отдельные специаль-

ные прорывы. Прорывы в прошлое, блаженную и несказанную эпоху, когда был Современный Театр. Поэтому в эти дырки, как в глазки в занавесе, полагалось глядеть, поэтому ожидалось увидеть что-либо именно в этих дырках. А теперь ничего не поймешь. Ну, современный так современный. Мало кто удивляется и редко кто негодует. Хотя показывают-то ведь вроде всё то же, но показывают куда спокойней и иной раз уже явно со смыслом. Словом, идёт нормальная жизнь под привычным уже видом бурной. И взгляд в Будущее 50–70-летней давности не сенсация, и где дырки и где заплатки — поди разбери. Словом, в театре — и ведь не только в театре — элементы какого-то нового языка не развились органически, а явились откуда-то — из прошлого или с Запада — готовыми и весьма авторитетными. Просто это было под запретом лет 30, и вот запрет сняли. Естественно, вышла сумятица, но постепенно выяснилось, что цитаты и ссылки на Мейерхольда вовсе не работают сами по себе, таинственной силой, а работают такие цитаты (скажем, лестница-голубятня), только если театр сам с ними работает — т.е. обживает, обминает и неизбежно изменяет в чем-то. Вероятно, Говоруха не обрадуется, если сопоставить его с Мейерхольдом, но я не сравниваю — я только хочу отметить, что голубятня в «Невольницах» вовсе не тем взяла, что она цитата из Мейерхольда, а тем, что она была необходима в постановке, работала не на Мейерхольда, а на Говоруху, хоть и оставалась явной цитатой. Т.е. это модерновый театр не 60-х, а 70-х. Говоруха ставит без расчёта на ореол и авторитет Мейерхольда. Расчёт на себя. Мейерхольд режиссер и Говоруха режиссер, отдающий ему дань уважения. А сравнивает пускай кто хочет.

Только чур — пусть сравнивает и судит только тот, кто *своими глазами* видел и «Доходное место» в Театре Революции, и «Невольниц» в Пушкинском. Не иначе. Сравнить можно спектакли, а сравнивать спектакль с описанием спектакля — бесполезное дело. Давайте все-таки признаемся в этом. Не то нам хуже будет.

Словом, если внешне все средства так же, как 20–25 лет назад, выглядят наваленными в беспорядке, то это только с виду. Такое напряжение и скованность, такая экзальтация и сенсационность не могут долго длиться. Беспорядок теперь больше с виду. Напряженность спала, остался язык напряженности, служащий, однако, похоже, чему-то иному. И разному. Оно и не

удивительно, если вспомнить, что тот же Мейерхольд и тогда уже явился не живым открытием, а уже готовым авторитетом. Т.е. и напряженность-то была от суматохи на добрую долю.

Суматоха улеглась более-менее (опять-таки не только в театре — везде в искусстве), не могла не улечься — просто по законам естества. Но осталась какая-то привычка к шуму, инерция, традиция суматохи. Манера, что ли, *так выглядит*.

Осталась она хотя бы в том, что мы как бы ждем сенсаций, центральных работ, какими движется наш театр, — и время от времени ожидаемся. Как же — ведь всё начиналось с сенсаций и потрясений. Центрального, так сказать, характера. И как-то не хотим видеть, что добротные, убедительные работы мало-сенсационны (пример — тот же «Холстомер» или хороший Островский), а сенсационные как-то не очень доказательны и убедительны (хоть бы первая редакция «Трех сестер»). Словно бы театр живет так, а думать, понимать о себе норовит эдак.

Любопытно все-таки сравнить с соседом — с кино. Думаем, кино у нас сейчас лучше театра. Не исключено, что кино сейчас у нас вообще лучше всего чего бы то ни было. А ведь двадцать пять лет назад они шли вровень и похожи были до смешного. Мейерхольд с Эйзенштейном рифмовались прямо как Пастернак с Мандельштамом. И кино знало, кстати, удачи — и какие! И в то же время — но какие? Кино — счастливое искусство: фильм 57-го года что мешает посмотреть сразу после фильма 82-го или 83-го? В том-то и дело. И сразу видишь разницу: даже в «Журавлях» видишь всю драматичность, отчаянность и героизм усилий, с которыми надо догонять французов с итальянцами и не забывать срачивать тут же с классиками, только-только разрешенными. Прямо-таки ударничество первой пятилетки. И это, между прочим, срабатывает даже сейчас — но, конечно, так долго не протянешь.

А особенно эта разница эпох видится в комедии. Я просто помню шум, споры, помню ощущение выпадения из какого-то мира, канона — действительно — немые комедии были? Были. Чаплинские были? Были. Трофейный Голливуд? Ого... Даже наши «Волга-Волга», «Веселые ребята»... Было же... И вот французы привезли «Фанфана», привезли «Папу-маму-служанку»... Да что же мы сейчас за проклятые такие, почему у всех смешно, умно, а у нас — липа, сплошь неловкость какая-то... Смешно мстами, а комедии нет.

Думаю, те, кто это ощущение не пережил, его не поймут: изнутри, откуда дело идёт, комедийная традиция кажется пу-стяками — само собой разумеется, на то и дело — как же ему не идти? Сама традиция изнутри невидима. Только так вот, выпав из неё, глядя со стороны, видишь — да нет, тут, видно, не шу-точки. Легко какой-нибудь Голливуд 30-х обзывать дешёвкой, пока его — навалом. А попробуй сам. Это дело так не ухватишь. Думаю, что рубеж эпох тут где-то в середине 60-х. Раньше были фильмы, а тут стало кино — и спокойно стало, для себя, без особенного шума на фестивалях, если не ошибаюсь. И через комедию: Гайдай, Рязанов, Данелия. Шукшинский «Парень» с Куравлевым <«Живет такой парень», 1964>, и от него — к «На-чалу» с Чуриковой. И уже всё. Вышли на уровень, уже нет тех судорог, не так всё напряженно, уже не так заклиняем Чапли-ном, Эйзенштейном, немым кино, тем-другим-третьим, не ша-рахаемся — живем и дышим нормально. И совсем не плохо. (Тут о национальном каноне, об Островском, становлении театра в прошлом веке — когда надо будет.)

И правда ведь любопытно — от комизма, от канона, от быта, от какой-то национальной интонации становление театра тогда и кинематографа теперь — нет разве? Но этот самый обретен-ный модус, язык нашего кино со всеми вариациями, его инто-нация — явное, видимое всякому дело, всеми нами ощущаемое. О нем мы можем судить отнюдь не по одним косвенным дан-ным, как о театре.

Театр поотстал, существует менее выражено, более суматошно (там-то такое обретение состоялось сто-полтораста лет назад), однако живет, и живет все-таки по-своему весьма полно-кровно. Сколько лет набит битком — не может быть, чтобы зря. А беды и суматошность не с тем ли ещё и связаны, что кино не требуется эта окаянная вербализация, служба рассказов и пере-сказов, кино не до такой степени во власти своих критиков, о чем разговор — показал ролик, и всё. И дело, повторяю, не в людской чьей-то злонамеренности и недобросовестности (хотя где есть возможность, всегда найдется и кому спекулировать, это само собой), дело все-таки в самой природе словесности, в пре-тензиях и в недостаточности, органически ей присущих. Лицо кино для нас сегодня не определяется талантливыми полуудача-ми, потому что на них лежит ответ чего-то в мире прославлен-ного и потому что в них декларируются, сразу прочитываются

намерения, которые очень удобно и эффективно, интересно мо-жет пересказать критик. Фильм каждый видит сам и критику во-лен и не поверить. А лицо театра (если верить критике) — это и сегодня, как два десятка лет тому, прежде всего масштабные и ге-роические попытки, соответствующие примерно «Зеркалу» или (если взять фильм менее знаменитый) — скажем, «Карнавалу».

Так вот — нам кажется, что это не так. Что бы ни говори-ли критики, что бы ни толковали, наговаривая иной раз на себя сами, сбитые с толку критиками режиссеры. Театр, как и всякое искусство, не может определяться разговорами о нем. По-нашему, интересней всего сейчас театр менее знаменитый, театр неожиданный, самый разный, театр менее уловимый ин-тонационно, чем кино с его отчетливым бытовым говорком, но все-таки отмеченный и интонацией, различимой за шумом и привычной пестротой приемов. Это интонация здравомыс-лия. Здравого отношения ко всему ассортименту средств. Когда средств так много, выбором их уже невозможно удивить, невоз-можно заявить что-то. Что бы ни говорил режиссер, а тут уже решать будут не его словеса, а его опыт и интуиция, которые искони значили в искусстве больше всего. Хозяйский, цепкий глаз, если угодно, <умение> не пропустить того, что ему, этому режиссеру этого театра, сейчас годится для этой постановки, и, конечно, широта взгляда и знание, недогматическое знание этого арсенала средств. Театр сейчас, как нам кажется, хочет он того или нет, не театр *удивительного*, а театр *верного*. Театр, который, на наш взгляд, не исключено, <что> исподволь, ставит под сомнение саму идею лидерства, необходимости лиди-рующих (постоянно) режиссеров и лидирующих (на данный момент) направлений и вообще явлений. Одному годится боль-ше то, другому это. Театр, который кому бы то ни было просто трудно охватить в его реальности живых и разнообразных со-бытий, у кого что получилось. И прекрасно, что стало наконец так много интересного. Да взять одну сценографию: никак не скажем, что из виденных нами за последние годы на перифе-рии постановок все или даже большинство показались всерьез интересными. Всякие бывают. Но спектаклей, неинтересно оформленных, действительно ведь просто мало. А ещё недавно так не было. Но хотя бы макеты оформления можно транспор-тировать на какую-нибудь всеобщую выставку, а как быть со всей постановкой? Учредить в ВТО должности зрителей, обязанных

колесить по всем премьерам? Действительно, зрителей надо на сцену, а театрам отвести зал, и побольше.

Словом, чем лучше идут дела у театра, тем трудней театроведению — но плохо ли это? Всех сравнить между собой достаточно компетентно не удастся уже ни на каком фестивале, таких всех, кто этого заслуживает, больше и больше. Театроведение всё более эфемерно — но разве оно стало таким за последнее время? Оно просто сильнее обнаруживает это своё качество. Эта эфемерность — когда истово изучается не живой театр, а предание, пересказ, мнения и сведения о живом — никакая не беда, но <пока> эфемерность эту не начинают скрывать и маскировать. Тогда, конечно, сложнее. И мы вдруг осознаем, что существует громоздкая система мнений, и оценок, и жестких способов оценить, санкционированных авторитетом, печатью, просто временем или обыкновенной нашей ленью, и система эта обладает значительной естественной инерцией. Ей, системе этой, хочется считать, что театр имеет центральную структуру, — она, система, ищет себе точку опоры и отчета, ей просто так удобнее в силу правил запоминания, простой мнемотехники. А ну как нет уже такой структуры, иерархии, нет в театре централизма, и режиссеры, исправно выступающие с лихими критическими интерпретациями собственных работ, так что критик успевай только головой кивать, — и откуда они всё это вызнали? Все стали что твой Станиславский! А обеспечив таким способом тылы, поддакивают сами до поры до времени критику, который сооружает собственные построения в промежутке между стройным зданием, возведенным у него на глазах режиссером-критиком, и знаменитым спектаклем, поставленным кем-то прославленным, полагая, что это должно льстить непрославленному, — эти обласканные, казалось бы, режиссеры вдруг да переглянутся и перекинутся словечком: — Да видел я это прославленное... Намешано там... Не тянет — всё на финал, а центр повисает. — А по телевизору глядели? Ну и как? — Да... — Не очень, по-моему... И это не злопыхательство провинциалов — отнюдь. Просто люди, обучившись языку, который требуется, и обучившись поддакивать и чуть уступать в разговоре о своей работе, научились потихоньку главному — не поступаться самой работой — получше этого самого прославленного научились. <...>



М. Е. Соковнин

Михаил Евгеньевич Соковнин (22.7.1938–13.7.1975; похоронен на Ваганьковском кладбище, участок 9–2, могила № 618) — поэт. Основные публикации посмертно: в «Русской мысли» с предисловием Н. Бокова (1977) и журнале «Ковчег», осуществлены при посредничестве Вс. Н. Некрасова. Книги: «Рассыпанный набор» (М., 1995, избранное, составлено Вс. Н. Некрасовым и И. А. Ахметьевым, предисловие Вс. Н. Некрасова); «Проза и стихи» (Вологда, 2012, сост. И. А. Ахметьева).

Статья о «Невольницах» и рецензия на постановку «Грозы» — два из трёх известных текстов Соковнина об Островском¹. Соковнин получил филологическое образование: с 1958 г. учился в педагогическом институте имени П. И. Потёмкина, на вечернем отделении; закончил в 1963 г., уже после слияния института с МГПИ. С 1960 г. работал в ГЦТМ имени Бахрушина, в основном как лектор — во времена расцвета музейного лектория (в 1968 г. ушел со штатной должности, но не из музея). По свидетельству вдовы, Натальи Сергеевны Годзиной

¹ Третий текст, кроме двух, публикуемых здесь, — статья «Письма к А. Н. Островскому актёров и театральных деятелей», предваряющая публикацию соответствующих материалов в посвященном Островскому двухтомнике «Литературного наследства» (М., 1974, кн. 1).

Это всё, насколько можно судить по картотеке библиографического отдела библиотеки Союза театральных деятелей, по материалам архива ГЦТМ и по творческому архиву Соковнина, сохранившемуся в составе личного архива Вс. Н. Некрасова (передан в РГАЛИ). Если Соковнин ещё что-то писал для ВТО (свидетельств об этом нет), то это, возможно, есть среди материалов ВТО в РГАЛИ, уже открытых для исследователей, но нами ещё не просмотренных.

(Булатовой), лекции Соковнина были, в частности, и об Островском; она же вспоминает, что статья о «Невольницах» была написана по заказу Всероссийского театрального общества (подробнее о том, как ВТО заказывало специалистам описания сценической истории пьесы, истории её рецензии, см. интервью О. Н. Купцовой в настоящем сборнике).

Работа Соковнина с высокой степенью вероятности, как нам представляется, повлияла на постановку «Невольниц» в театре им. Пушкина, сделанную А. Я. Говорухо (1972)². Лично знакомы А. Я. Говорухо и Соковнин не были; Н. С. Годзиной говорили, что режиссер вроде бы пользовался материалами ВТО.

Соковнин доказывает, что преобладающая в советское время трактовка (в том числе сценическая) всего творчества Островского «по Добролюбову», такая, когда персонажи понимаются либо как «самодуры», либо как «жертвы», трактовка, может, и адекватная для некоторых пьес, особенно ранних, — в случае с «Невольницами» грубо искажает суть текста. И в постановке 1972 года (к не самой известной вещи Островского, напомним, вернулись после долгого перерыва) «Невольницы» были сыграны именно «по Соковнину»: как комедия, а не драма, «очень богатый человек» Стыров — как человек добрый и страдающий; главная героиня (Алентова) оказалась не только «протестанткой» (Ап. Григорьев в своё время ехидно уверял, что для Добролюбова якобы и Липочка из «Своих людей...» — «протестантка»), но и смешной на грани фарсовости, деспотичной, хотя и способной вызывать сочувствие, конечно. О статье Соковнина напоминают и некоторые частные моменты: финал сыгран именно как «грустный катарсис», Мулин иногда явно уподоблен Молчалину (у Соковнина: «Мулин-Молчалин»).

Конечно, можно предположить, что хорошему режиссеру было достаточно просто следовать тексту самого Островского, а трактовки Соковнина и Говорухо оказались так близки друг другу как одинаково честное, свободное от идеологической заданности прочтение.

В томе «Литературного наследства» из личной библиотеки Журавлёвой и Некрасова на первой странице статьи Соковнина дарственная надпись: «Ане и Севе от автора Миши на память

² Есть и телеверсия спектакля (1974).

*Аке и Секе от автора Миши
на нашем о Говорухе и себе.*

М. Е. Соковнину

ПИСЬМА К ОСТРОВСКОМУ АКТЕРОВ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

Статья М. Е. Соковнина

Публикация Е. С. Мясниковой и Е. В. Филипповой*

Публикуемые здесь письма к Островскому, взятые из архива драматурга, хранящегося в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, и по своему количеству, и по разнообразию корреспондентов, превосходят все предыдущие публикации такого рода.

В основном это письма театральные деятели, композиторов, литераторов и переписчиков. Шире, чем когда бы то ни было, представлены в настоящей публикации имена маленьких тружеников сцены — малоизвестных провинциальных актеров. Самое ценное в подобной публикации, на наш взгляд, заключается в том, что она алкивает на необходимость гораздо глубже осознать органическую связь Островского с театром, чем это было до сих пор. Ведь и сейчас исследователи творчества Островского, нередко пользуясь привычным сопоставлением «писатель — время (взгляд)», пьесы, в которых драматург трактует тему театра, ставят в один ряд с пьесами о купцах, чиновниках, дворянах» и т. д. А между тем этого недостаточно. Для Островского нужен еще один обязательный член этой формулы — театр.

Актеры и актрисы не только играют в пьесах Островского, но только служат ему, но и привносятся, прототипами, но часто и вдохновляют его на создание этих пьес. В письме М. Г. Савиной 31 декабря 1879 г. Островский делает важное признание: «все лучшие произведения мои написаны мною для какого-нибудь таланта и под влиянием этого таланта»; в настоящее время вдохновляющая меня муза — это вы» (V, 168). Обойти это признание едва ли возможно. Вернее сказать, без него не обойтись при изучении творчества Островского.

Как правило, Островский вдохновляется не только жизнью различных сословий, но и театром. Вот почему недостаточен и чисто литературный анализ произведений Островского. Творчество его есть часть жизни русской сцены, и абстрагироваться от этого нельзя. Конечно, нельзя сводить эту «жизнь русской сцены» к одним известным актерам или к актерам — друзьям Островского. Однако до сего времени почти всегда публиковались именно письма к Островскому этих известных лиц. По-видимому было бы не только допустимо, но и естественно, если бы имелось достаточно количество мемуарной театроведческой литературы, из которой мы могли бы почерпнуть в достаточном количестве сведения о жизни театральной провинции. Ведь деятельность Островского не ограничивалась Петербургом и Москвой. Его пьесы давались по всей России. Как явствует из писем, нередко драматург принимал участие в постановках на сценах других городов. Он не только работал с провинциальными актерами в Артистическом кружке, помогал им при переходах из одной труппы в другую и т. д. (письма режиссера Выходцева, актрисы Быстровой), но и был тесно связан с жизнью провинциальной сцены.

Письма провинциальных актеров к Островскому представляют исключительный интерес, ибо раскрывают нам эту связь и провинциальную театральную жизнь того времени, мало освещенную в мемуарах. Много подробностей узнаем мы о жизни харьковской сцены, много сведений дают они и о театральных событиях Воронежа, Киева.

* Е. В. Филипповой подготовлены письма: В. Г. и П. В. Васильевых, Климовского, Левенковой 1-й, Леонидова, Линской, М. М. Петина, Сабурова, Сазонова, Самарина, В. В. и Н. В. Самойловых, П. С. Федорова, Федорова-Юрковского, Федоровой и Шуберт. Остальные письма подготовлены Е. С. Мясниковой.

о Говорухе и себе». Н. С. Годзина объясняет её как напоминание про споры Некрасова и Соковнина о спектакле Говоруха: Некрасову спектакль нравился (как хорошо видно и из многочисленных позднейших суждений в разных текстах), а Соковнину, как ни странно, нет.

О том, что спектакль театра им. Пушкина может быть понят как связанный с Соковниным, свидетельствует, как нам представляется, и то, что Некрасов и Журавлёва спектакль отрецензировали, причем подчеркивая то, что было важно для Соковнина, — комедийность на грани водевильности, особую роль символических вещей, идеальность героини. (Хотя здесь, конечно, напрашивается оговорка: многочисленные рецензии на спектакли, написанные по заказу ВТО в 1970-х — 1980-х гг., прямо свидетельствуют, что личные дружеские отношения никак не были необходимым условием для того, чтобы Некрасов и Журавлёва заинтересовались спектаклем.)

Для Некрасова спектакль Говоруха приобрел особенное значение и часто вспоминался как, во-первых, образцовый для эксцентрической манеры ставить Островского, во-вторых, как образец правильного цитирования классического авангарда (Мейерхольда); о «Невольницах» в театре имени Пушкина говорится, например, в книге Журавлёвой и Некрасова «Театр Островского» (там, где обсуждаются постановки балзаминовской трилогии в Горьком и Брянске); совершенно особенное, эмблематическое значение спектакль Говоруха получает в докладе Некрасова 1982 г. (публикуемом в настоящем издании); наконец, судя по не датированному письму Некрасова в ВТО, отражающему не вполне ясную для нас ситуацию, именно расхождение в оценках «Невольниц» Говоруха стали поводом для конфликта руководства кабинета русской классики ВТО и Журавлёвой-Некрасова («показали нам вполне неожиданный и незаслуженный кукиш» — Журавлёва А., Некрасов В. Пакет. М., 1996. С. 76).

И ещё одно. Не рискуем прямо утверждать, что Островским А. И. Журавлёва занялась под влиянием Соковнина, — но собственно хронология событий позволяет осторожно предположить по крайней мере некоторую долю соковнинского участия. Первый известный нам текст А. И. Журавлёвой об Островском — подписанный именами и Журавлёвой, и Некрасова обзорная статья 1969 года о пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», выполненная в том же жанре обзора творческой и сценической истории, что и статья Соковнина

о «Невольницах» (эта же машинопись — самое раннее свидетельство о сотрудничестве Журавлёвой и Некрасова с ВТО). В семинаре В. Н. Турбина Журавлёва начала заниматься Лермонтовым и Ап. Григорьевым (отношение Григорьева к Островскому известно, но всё же до определенного момента Журавлёва об Островском не писала). С Соковниным Журавлёва познакомилась тогда же, когда и с Некрасовым, — весной 1966 г. Наконец, заметим, что по своему существу позиция Соковнина, пишущего об Островском, — «прогригорьевская» и «антидобролюбовская» (если позволено говорить об этом применительно к поздним вещам Островского).

Галина Зыкова

Иначе положительное отношение к спектаклю «Невольницы» в постановке Говорухи для кабинета драмтеатров ВТО никак не могло быть секретом. В свое время мы и ознакомились с этой постановкой именно по инициативе кабинета. С мая 80 года в кабинете лежит наша рецензия на постановку Бальзаминовской трилогии в Горьковском академическом театре драмы, где мы довольно подробно обосновываем наше мнение о спектакле Говорухи в связи со сходством, какое видится нам между этим спектаклем и рецензируемой постановкой Э. Лермана.

Наконец, в докладе, подготовленном нами для совета ВТО и зачитанном В. Н. Некрасовым, в той же связи была и упомянута и положительно охарактеризована та же постановка «Невольниц».

Поэтому невозможность якобы включить краткое описание и характеристику этой постановки в статью, написанную на основе ~~през~~ этого, уже зачитанного доклада — для нас полнейшая и крайне неприятная неожиданность.

Если мы расходимся в оценке спектакля с чьим-то авторитетным мнением, и это единственная причина, то сразу возникает вопрос — например: почему же раньше нас, так сказать, не поправили, не указали на наши ошибки в оценке спектакля/если ошибки оказываются столь серьезны и принципиальны, что даже препятствуют публикации/? Мы бы либо губеделились, либо не убедились в нашей неправоте, ознакомились с означенным авторитетным мнением, но тем или иначе могли бы учесть ~~всп~~, по крайней мере, это мнение в дальнейшей работе.

Или такой вопрос — а в какой, собственно, степени является мнение кого-то из руководителей совета ВТО непременно для рядовых работников ВТО вроде нас

Сейчас же возникло странное положение. И в статье, и в докладе, да и в упомянутой рецензии проводится одна мысль: предположение о том, что проблемы, возникающие при подходе театра к тексту — даже классическому тексту — могут иной раз выражаться в форме противоречий, оставленных внутри самой постановки — причем отнюдь не в результате недоработки, а именно наоборот — как результат работы, проделанной до конца, до упора, до выявления всех возможностей прочтения данным театром данной пьесы. Явление это мы условно называем структурным парадоксом постановки и усматриваем его в первую очередь именно в постановках Лермана и Говорухи. К требованию отказать от упоминания постановки Говорухи кажется нам не только странным — оно попросту лишает смысла и обоснования все наше рассуждение, всю теоретическую часть доклада, а стало быть, и всю статью. Понятно, когда предполагается какое-то явление, если налицо хотя бы два примера. Один пример — это скорей единичный случай

М. Е. Соковнин

Комментарий к комедии А. Н. Островского «Невольницы» (структура пьесы, сценическая история)

Печатается по машинописи из личного архива Вс. Н. Некрасова. Указаний на дату в машинописи нет, возможная датировка: не ранее марта 1970 г. — не позднее 1971 г.

Пьеса А. Н. Островского «Невольницы» принадлежит к числу наименее изученных созданий драматурга. Причем даже имеющийся критический материал настолько противоречив, что скорее затемняет смысл этой очень непростой пьесы, чем помогает в ней разобраться.

Несомненный интерес представляет стенограмма обсуждения спектакля Московского Государственного театра имени М. Н. Ермоловой (13 мая 1948 г.), однако и в ней мы находим лишь самые различные мнения о пьесе крупнейших наших театроведов и литературоведов, таких как В. А. Филиппов, А. Г. Цейтлин, Д. Л. Тальников, но не решение проблемы загадочной пьесы позднего Островского.

Не было единодушия в оценке пьесы и у современников Островского. Резко отрицательными отзывами встретили пьесу П. Д. Боборыкин и Вл. И. Немирович-Данченко, странным образом совпавшие в её оценке, а кн. Урусов написал пространную и до конца положительную рецензию. Но большинство всё же сходилось на том, что пьеса «Невольницы» — очень слабая вещь, в которой много неясного, недоговоренного, и что сам сюжет и характеры не представляют никакого интереса. Если кто с таким мнением о пьесе был решительно не согласен, так это А. Н. Островский, публика и московские актёры, к которым

позже присоединились и петербуржцы во главе с М. Г. Савиной, вначале отказавшейся играть в пьесе под тем предлогом, что Евлалия старше её на два года, а потом игравшей эту роль много раз, и даже тогда, когда сама актриса была уже почти вдвое старше своей героини.

Настоящий комментарий предназначен помочь разобраться в структуре этой спорной пьесы, в характерах, а последнее совершенно невозможно без привлечения сценической истории «Невольницы», так как А. Н. Островский всегда писал свои пьесы, имея в виду определенных исполнителей. Комментарий рассчитан на тех, кто, возможно, будет работать над пьесой, на режиссеров, актёров, а так как едва ли кому-нибудь захочется работать над слабой пьесой, то в качестве первой посылки утверждаем, что пьеса «Невольницы» есть шедевр замечательного драматурга и что якобы присущая ей недоговоренность и неясность есть результат поверхностного отношения к тексту. Правильность посылки оправдывается в ходе анализа пьесы, а пока её следует принять без всяких рассуждений хотя бы потому, что анализ плохого произведения — вещь невозможная, ибо непреднамеренная случайность положений и поступков не может дать никакой пищи уму.

Пьеса «Невольницы» была задумана А. Н. Островским 11-го декабря 1878 года. Работа над ней началась 5-го января 1879 года и продолжалась до 18 октября 1880 года¹. 14-го ноября того же года она была поставлена на сцене Малого театра, а напечатана была уже в следующем году в журнале «Отечественные записки», в № 1.

Время действия пьесы, в сущности, совпадает со временем её написания, на это указывает и тот факт, что из карточных игр драматург выбирает винт, игру, получившую распространение в русском обществе именно в это время (вторая половина 70-х годов). Местом действия может быть любой губернский город.

Москва — местом действия быть не может, так как Стыров рассказывает Коблову, что они с Евлалией «погостили в Москве» (2-е явл., 1 д.), скорее всего, мы опять имеем дело с Бряхимовым, ведь о городе, в котором живут Стыровы, известно, что он находится на реке, и притом очень судоходной, а зная

¹ Точнее — до 27 октября. — Прим. изд.

пристрастие Александра Николаевича к Волге и зная, что основная работа над «Невольницами» была проделана в Щелькове, в названии реки можно почти не сомневаться.

Относительно общественной среды Островским самим даны вполне определенные указания в перечне действующих лиц:

«Евдоким Егорыч Стыров, очень богатый человек, средних лет, компаньон Стырова по большому промышленному предприятию», «Артемий Васильевич Мулин, молодой человек, один из главных служащих в конторе компании».

Из разговоров Евлалии с Софьей (явл. 6, д. 1) мы узнаем, что у Коблова много знакомых фабрикантов во Франции, Стыровы подолгу жили за границей, в их кругу много иностранцев. Стало быть, мы имеем дело с верхушкой промышленной буржуазии. Поэтому нельзя ограничиваться в данном случае словечком «купечество», как делает это С. Нельс:

«Задача театра заключалась в том, чтобы показать внутренний протест этой жаждущей правды и красоты русской женщины против купеческой неволи, против лжи и пошлости жизни» («Советское искусство», 12 июля 1948 г.).

Так можно подумать, что речь идёт о Катерине из драмы «Гроза»!

В 70-е и 80-е годы в среде крупных промышленников появляются такие люди, как Савва Иванович Мамонтов, Константин Сергеевич Алексеев и другие. Правда, все они были тогда ещё очень молоды, а для поздних пьес Островского характерен образ старого богача с огромным знанием жизни (купец Флор Федулыч, барин Лотохин и др.). Но, во всяком случае, смешивать Стыровых и даже Кобловых с «темным царством Диких и Кабаних» мы не имеем никакого права.

Немногочисленные персонажи пьесы чётко разделены драматургом на две группы: это — мужчины и женщины. Островский ни на минуту не позволяет нам отвлечься от этого противопоставления; забегая вперед, скажем — от центральной проблемы пьесы — социального неравенства мужчин и женщин.

Каждая сцена, каждый диалог демонстрируют противопоставленность мужчин и женщин как в их семейном положении, так и в чисто психологическом аспекте.

Мужчины — хозяева, люди деловые, женщины — невольницы, однако они ничем не заняты, кроме своих сердечных переживаний. Слуг тоже двое: Мирон, решивший, что Стыров поставил его наблюдать за всем в доме, а пуще за своей молодой женой Евлалией, и Марфа, защищающая интересы барыни, впрочем, лишь до тех пор, пока это сулило ей выгоды.

За исключением слуг, все персонажи делятся на тех, кто покупает, и на купленных ими невольниц.

В этом смысле Мулин занимает промежуточное положение. Он — холостяк, так сказать, ещё не совсем мужчина, он зависит и от Стырова, и от Коблова, не он покупает, а его покупают: Софья своими подарками и деньгами, богатые невесты, к которым он тщетно сватается. Ясно, что такое его положение временно, он очень умен, осторожен и скоро пополнит собою ряды владельцев, но пока что *социально* это — существо бесполое.

Близость его к женщинам подчеркивается и ещё одним обстоятельством. Два лагеря — мужчины и женщины — разделены в пьесе глухой стеной: мужчины ничего не знают о своих женах, об их напряженной душевной жизни, а жены ничего не понимают в делах своих мужей. Но Мулин как раз известен женщинам и на его счёт постоянно обманываются мужчины, для которых он лишь «главный служащий в конторе компании».

Даже для «наблюдателя» Мирона поклонник Евлалии — «неизвестный человек», его, со слов ворожеи, Мирон может характеризовать лишь как «рябоватого» или «весноватого», что относится, собственно, к шахматному столику и к Марфе. А вот экономка Марфа прекрасно знает жизнь Мулина и даже осведомлена о его безуспешном сватовстве.

Мужчины и женщины, за исключением слуг, представляют также две замкнутые группировки ещё и потому, что разговаривают больше только друг с другом: Стыров с Кобловым, Евлалия с Софьей. Мулин и здесь представляет исключение, его мы видим гораздо чаще беседующим с Евлалией, чем со своими хозяевами.

Такое разделение персонажей на две группы не единственное, есть ещё одно противопоставление: главная линия (Стыров — Евлалия — Мулин) противопоставлена побочной (Коблов — Софья — Мулин). Общим звеном опять-таки является Мулин. Такое разделение персонажей на главные и побочные типы встречается у А. Н. Островского в черновом наброске замысла пьесы.

Если побочная линия есть как бы идеальный «треугольник»: нелюбимый муж, жена и любовник, если каждый персонаж здесь олицетворяет целую семейную философию (философия мужа — Коблов, философия жены — Софья, и философия любовника — Мулин, достаточно вспомнить его отповедь Евлалии, в которой он говорит о настоящей любви, знающей тайну), то главная линия представляет «треугольник» далеко не идеальный, он скорее идеален в ином смысле: Стыров — нерешительный, добрый муж, Евлалия — столь же нерешительная жена, мечтающая о возвышенной, почти рыцарской любви, и Мулин, на этот раз старательно, хоть и через силу, играющий такого рыцаря.

Свою группу образуют слуги, их дуэты разнообразят словесную ткань пьесы, создают как бы самостоятельные интермедии, которые, однако, не только связаны с действием, но можно утверждать, что действие и движется почти только ими. Слуги действительно играют в пьесе «служебную» роль, действие пьесы обслуживается ими, оно бы могло заглухнуть, не будь их, доносчиков и сплетников.

Начиная с телеграммы, которую приносит Марфа, они — источник всех сведений, вся информация, необходимая для психологического взрыва, идёт через них.

И всё же действие пьесы состоит из одних лишь намерений, в этом «Невольницы» напоминают раннюю, до сих пор не оцененную пьесу «Бедная невеста», где резонность обстоятельств предотвращает все возможные случайности: несостоявшаяся любовь, несостоявшаяся дуэль, несостоявшийся скандал — основные этапы действия «Бедной невесты».

В «Невольницах» же это — несостоявшиеся намерения Евлалии: Евлалия намерена изменить мужу, Евлалия намерена отравиться, может быть, подсознательно намерена и отравить мужа, Евлалия намерена стать свободной, и, наконец, последнее намерение Евлалии — стать образцовой женой, которое выражается в том, что Евлалия намеревается учиться играть в винт. Это намерение, вероятно, осуществится, ибо оно зачеркивает все предыдущие. Действие, таким образом, делает полный круг: жена остается при муже.

Островский несколько не поскупился, взяв для своей пьесы только семь действующих лиц (по подсчёту Е. Холодова, такое число персонажей почти рекордно <мало> даже для

Островского). Эта экономичность и позволила драматургу несколько раз удивить зрителя разоблачениями Мулина и Софьи. В развитии действия есть и перипетии, и узнавание: «освобождение» Евлалии, узнавание в Мулине любовника Софьи.

Освещая с разных сторон действующих лиц, Островский всё время держит зрителя в напряжении, заставляет его то и дело менять свои мнения о характерах героев. Может быть, поэтому пьеса так неуловима для критика и производит впечатление какого-то оптического обмана. Если «Гроза» написана маслом, «Бесприданница» напоминает акварель, то «Невольницы» — это графика.

Разобраться в содержании «Невольниц», в поведении героев помогают вещи, которые тоже играют в пьесе. К числу таких вещей относится шахматный столик с запертыми в нем фигурами, ключ от столика, золотой портсигар, яд и карты.

О шахматном столике Стыров, приглашая Коблова сыграть в шахматы, говорит, что запирает его от любопытных, чтобы те не растеряли или не переломали дорогие фигуры, резные, превосходной работы. Играют этими фигурами только Стыров и Коблов. Уезжая, Стыров оставляет ключ в замке столика. Столик становится полем битвы конкурирующих за положение в доме слуг, Марфы и Мирона.

Приехав, Стыров обнаруживает чудовищный беспорядок в своём кабинете и пропажу золотого портсигара, но всё кончается хорошо: дорогая вещь найдена в том же шахматном столике. Всё в порядке. Эта игра вещей в точности повторяет развитие действия пьесы. Евлалию, которую Стыров приобрел как редкую вещь, он оставляет на целую неделю, поручает следить за ней прислуге, но в то же время поручает заботу о ней Мулину, в которого она была влюблена ещё до замужества (запер, а ключ не вынул). Во время отъезда Стырова Евлалия всячески старается привлечь к себе внимание Мулина, происходит ряд объяснений Евлалии с Мулиным, прислуга, приправив всё это своими домыслами, сообщает возвратившемуся мужу. Но — Евлалия разочаровалась в своём «предмете», и Стыров получает в результате ещё более верную жену, готовую даже убивать с ним время за картами. Мнимая пропажа найдена. Дорогая вещь вернулась к хозяину.

История яда такова: судя по объяснению Евлалии, которое даёт она сперва Марфе, а потом Стырову, яд она взяла себе для

того, чтобы Марфа по небрежности не отравила бы кого-нибудь в доме, а затем намеревалась отравиться, чтобы избежать позора очной ставки с прислугой. Однако слуги подозревают, что Евлалия намеревалась не отравиться, а отравить — Стырова. Это была бы нелепейшая клевета, если бы Евлалия действительно не желала внутренней смерти своего старого мужа (разговор её с Мулиным в 7-м явлении 3-го действия) и если бы яд дважды в пьесе не характеризовался как отравка для волков («Волки и овцы»). Здесь Островский прямо-таки обнажает подсознательный ход: от боязни, что Марфа отравит кого-нибудь, к намерению отравить или отравиться самой.

Карты постоянно упоминаются в пьесе: в карты играет Мулин с приятелями, об игре в карты говорит Софья; по словам Коблова, пристрастие женщины к серьезным карточным играм — верный признак, что сердце её никем не занято. Лейт-мотив игры проходит через всю пьесу (карты, шахматы), подчеркивая какую-то несерьезность жизни Стыровых и Кобловых со всеми их переживаниями и волнениями, и венчает пьесу семейный винт, игра, в которой участвуют четверо (пятый здесь уже лишний).

С таким же успехом, как «Мужчины и женщины», пьесу можно было бы назвать «Винт», настолько закономерно из психологии действующих лиц и из текста пьесы вырастает этот финал. Совершенно правильно рассматривает такую развязку Е. Холодов как характерный для Островского «посыл в будущее»: финал как бы предсказывает будущее Евлалии и Стырова. Мир в семье восстановлен, и никаких серьезных потрясений будущее им не сулит.

Финальный винт — грустный катарсис, победа резонности жизненных обстоятельств над ребяческими мечтами Евлалии.

Чтобы окончательно выяснить структуру пьесы, необходимо ещё наложить на уже построенную схему действия — характеры, пока что даже ещё не сами характеры, а их формулы, заключенные в именах, отчествах и фамилиях персонажей. Конечно, формулы эти вовсе не однозначны и в своей практике театру не следует ориентироваться только на них, скорее, их нужно только иметь в виду, отдавая себе отчет, что всякая расшифровка их, как и всякая попытка проникнуть в психологию творчества писателя, может носить лишь характер гипотезы.

Но всё же мы не можем в данном случае согласиться с возражениями Е. Холодова², хотя возражения эти остроумны, но чересчур общи: разумеется, по одному имени нельзя с уверенностью судить о характере героя, но не потому, что людей с разными характерами Островский называет одними именами, а потому, что прямолинейное отождествление семантики имени и характера может быть совершенно неверным. Имя надо соотносить не с одним характером героя, а и со всей ситуацией пьесы, только в контексте целого можно правильно прочесть авторское указание, заключенное в имени. Семантику имени нужно знать, чтобы путём различных сопоставлений догадаться об умысле автора, так как ничего случайного в пьесах Островского нет. Не имея возможности уделить этому вопросу много места, ограничимся хотя бы одним примером, который приводит Е. Холодов в доказательство того, что имя у Островского не всегда обладает значимостью. Почему Островский называл Егором и Глумова, и Курчаева — таких разных людей? Да потому, что они оба претендуют на одну невесту, и, чтобы победа Курчаева не казалась случайной, драматург ставит читателя перед фактом, что предсказание Манефы может сбыться и таким образом: «Идет Егор с высоких гор», оказывается, относится не к Глумову только, но и к Курчаеву. А Островский никогда не компрометирует в своих пьесах предсказаний гадалок, не из расположения к ним, а из интересов большей точности текста, чтобы ни одно слово не было сказано зря, вне связи с целым.

Лучшим доказательством служит анализ пьесы «Невольницы», в которой, действительно, нет места случайности.

В пьесе — три фамилии: Стыровы, Кобловы и Мулин. Разумеется, что по закону жена носит фамилию мужа, этого не может отменить театр, поэтому нужно будет разобраться, кого — мужа или жену — характеризует Островский этими фамилиями. Однако драматург опрокинет все наши предположения: оказывается, что тонкое знание языка позволило ему найти такие фамилии, которые одинаково относятся и к мужу, и к жене, причем с совершенно разных сторон определяют их характеры, их место в пьесе.

Стырова Софья считает самым благородным человеком в городе, отдавая ему предпочтение даже перед Мулиным,

² Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1967. С. 208–210.

любезным её сердцу. Сам Островский в черновом автографе, хранящемся в Отделе рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, пишет о задуманном характере так:

«...старик умный и по уму добрый, но нерешительный и со старыми предрассудками»³.

Имя Стырова Евдоким, что значит «доброслав, славный». Но Стырова в пьесе мучит то, что Евлалию выдали за него почти насильно, что он обманом приобрёл её. И вот, заглянув для верности в изученный Островским словарь В. Даля, над которым драматург много поработал, находим там ожидаемое значение слова: «стырить — у мазуриков стянуть». Стыров в пьесе и на словах, и поступками своими спорит с Кобловым. В том же словаре находим, что слово «стырщик» значит «спорщик».

Наконец, есть ещё слово «стыра» — ж. тамб. пенз. вялая, сонная, ленивая женщина, нерасторопная (словарь В. Даля). Это уже может быть справедливо отнесено к Евлалии, которая в общем-то куда менее расторопна, чем Софья, и гораздо больше говорит, чем делает. Впрочем, ведь и зовут её Евлалией, то есть благочестивой. Правда, она по отчеству Андреевна — храбрая, она и храбрится, даже очень, — на словах...

Никита Абрамыч Коблов. Это уж прямо сплошная мужественность, одно только мужское начало.

Никита — победитель.

Абрам — отец множества.

Коблов. Кажется, что это уж слишком. Кобель тоже, по Далю, от слова «кобел». Кобел — копыло — «кочка, пень», становится копылом, копылиться — значит становиться торчком, переносное — чваниться, гордиться. В своём комментарии к пьесе «Невольницы» Фрадкин приводит из словаря В. Даля пословицу «На словах — что на саях, а на деле — что на копыле», имея в виду, что при всей своей победоносной мужской философии именно Коблов-то и являет собой анекдотический образ обманутого и ничего не подозревающего мужа. Всё это, разумеется, так, но мы не должны забывать ещё и о словаре, составленном самим драматургом⁴, и он предлагает нам ещё

³ РГБ, ф. 216, М. 3096. — Прим. изд.

⁴ Имеются в виду «Материалы для словаря русского народного языка» — см., напр.: *Островский А. Н.* ПСС. М., ГИХЛ, 1951. Т. 13. С. 320.

одно значение слова, указывающее на источник такой далеко не новой «философии»:

«Кобел м. куст. сарат. В Москве так дразнили мелких купцов и приказчиков, которые ходили с бородами в то время, когда все брились».

Действительно, рассуждения Коблова напоминают рассуждения героев раннего Островского, жителей открытой им страны — Замоскворечья. Подновленным Домостроем можно было бы назвать систему взглядов Коблова на женщину и на её положение в семье.

Интересно, что в словаре В. Даля приводится ещё одна посьвица: «Два топора уложатся, а два копыла нет», где на этот раз копыло означает бабу, а топор — мужика.

Если копыло — «пень, торчок, кочка», то есть ещё слово «кобло» — «яма».

Коблова... Такая, казалось бы, мужская фамилия может относиться и к женщине.

Но важнее, что Островский называет её Софьей Сергеевной. «Мудрость мысокочтимая» — как подходит это к Софье, которая очень любит пофилософствовать, которая обладает трезвым практическим умом, к советам которой прислушивается неопытная Евлалия.

В какой-то мере имя Софьи поддерживается текстом. Стыров говорит ей:

«Вы, я вижу, в философию ударились. Философствуйте на здоровье...».

В процессе обдумывания пьесы драматург, меняя замысел, обязательно менял и имена.

Евлалия, задуманная вначале как «женщина страстная, которую темперамент и оскорбительная подозрительность мужа доводит до пренебрежения всеми высшими чувствами: приличием, долгом, честностью, правдой», была названа Еротидой, но по мере выяснения её характера всё более страстность уступала место институтской восторженности и имя Еротиды уступило место имени Евлалия.

Софья рисовалась Островскому сперва как «богатая молодая женщина, рассудительная, то есть рассудительно-развратная», и ей перешло от героини имя Еротиды, которое вытеснилось

именем Софья лишь в черновом автографе полного текста пьесы 1880 года. Вероятно, сам драматург увидел, что в ней не так уж много чувственности, но более всего рассудка, горькой философии жены-невольницы.

Первоначально пьеса была озаглавлена «Иосиф Прекрасный» и, очевидно, мыслилась как современный вариант библейской истории Иосифа, преследуемого влюбленной в него женой Потифара.

Для Островского всегда было характерно такое наполнение самой общей формулы, будь то народная пословица или метафорический образ, современным содержанием. Соседствующая хронологически с «Невольницами» пьеса «Сердце не камень» видится тоже приложением к современному Островскому миру житейной литературы с её святыми и чудесами (Вера и её чудесные спасения).

Роль современного Иосифа, сопротивляющегося страстным притязаниям замужней женщины, не столько из целомудрия, сколько из осторожности, в пьесе должен был играть Мулин, задуманный Островским как «молодой человек», не глупый, но слишком полагающийся на свою ловкость, «пролаз» (из черновика).

В отношениях с Евлалией Мулин хотя и не даёт ей определенной надежды, но и не лишает её этой надежды вовсе, и, вероятно, не из одной деликатности. В словаре В. Даля находим близкое значение глагола: «мулить» — «обманывать посулом, манить». «Мулея — бездельник, обманывающий, соблазняющий другого на какое-либо дурное дело» (там же). Мулин в пьесе — источник всех неприятностей для двух семей, и сходное значение есть у глагола «мулить» — «быть кому-либо помехой».

Наконец, Островский не мог оставить без внимания тот факт, что фамилия его героя в первую очередь у большинства людей будет ассоциироваться с мулом, как и Кабаниха в «Грозе», помимо чисто волжского значения слова «кабан», безусловно, оправдывает и самое прямолинейное толкование — «дикая свинья». Поэтому едва ли является чистой натяжкой думать, что драматург имел в виду двойственность Мулина: не мужчина, не женщина, не хозяин, не невольник. Мул, как известно, есть помесь от ослицы и жеребца.

Имя его Артемий означает «здоровый».

Совсем просто обстоит дело с именами слуг. Вечно пьяный камердинер назван Мироном, то есть источающим благоволение. В тексте его имя обыгрывается неоднократно, достаточно вспомнить, что Мирон собирался бросить пить с Мироносицкой.

Экономку зовут Марфой Севастьяновной — почтенной наставницей, что, разумеется, звучит явно иронически, учитывая её далеко не привлекательную роль в пьесе.

Здесь можно подвести некоторые предварительные итоги. Достаточно подробный формальный анализ пьесы объективно свидетельствует, что ничего случайного, не имеющего непосредственной связи с целым, в ней нет. «Невольницы» по чёткости каждого положения напоминают разыгранный хорошиими игроками шахматный этюд. Кстати, в начале пьесы Стыров и Коблов садятся играть в шахматы. Их спор, их партия и есть сама пьеса. Кажется, смысл её можно было бы свести к не очень глубокому парадоксу: «для того, чтобы жена не изменяла мужу, следует ей дать полную свободу».

Но неужели же так измелечал талант Островского? Неужели прав П. Боборыкин, советовавший, прежде чем идти смотреть «Невольниц», перечитать Мольерову «Школу жен» и «Школу мужей»? Неужели содержание пьесы, такой изящной по своей конструкции, сводится и вправду к этому парадоксу, находящему применение только в узком кругу семейных отношений?

Вероятно, беспокоиться на этот счёт не стоит, ибо содержание каждой вещи, будучи изложено в одной фразе, редко когда не глядится банальностью: «Тщетная предосторожность», «Горе от ума» и т.п. Всё дело в том, на каком психологическом и социальном материале раскрывается эта мысль.

Евлалия в финале отказывается от свободы и садится играть в винт. Да, это примирение с мужем, если хотите, средней. Но примирение это говорит о том, что драматург отдавал себе отчет в совершенно безнадежном положении женщины в тогдашнем обществе. До тех пор, пока женщина не обретет права заниматься делом, права общественной деятельности, свобода в семье, такая мнимая эмансипация, есть лишь свобода изменять мужу, есть подмена понятия эмансипации свободной любовью.

И Евлалия, сраженная благородством мужа, жертвует неужной ей свободой, так как при всей внешней неприличности

её приставаний к Мулину она ещё очень неиспорченна и очень нерешительна, чтобы так пользоваться дарованной ей свободой.

Судьба женщины занимала драматурга на протяжении всей его жизни: от ранних пьес, таких как «Бедная невеста», через «Грозу», «Бесприданницу», «Невольниц» и до последней его вещи, «Не от мира сего», — проходит наболевшая, требующая разрешения тема.

Фатальная безнадежность «Бедной невесты» сменялась яростной борьбой героинь «Грозы» и «Бесприданницы» за свободу. И вот в «Невольницах» героиня отказывается от свободы, понимая, что ей нечего с ней делать. Этот печальный вывод Островский уже не изменит. И в пьесе «Не от мира сего» прозвучит несколько странный вопрос: «А может быть, женщины вообще не от мира сего, не от мира суетных дел, которыми постоянно заняты мужчины?». Мужчины и женщины противопоставятся в ней *онтологически*, тогда как в «Невольницах» они противопоставлены *социально*.

Теперь необходимо проверить, соответствует ли такой разбор пьесы её сценической жизни, подтвердить его на чисто театральном материале, тем более что Островский всегда писал свои пьесы в расчёте на определенных исполнителей.

Остался открытым и вопрос о жанре «Невольниц», почему до сих пор употреблялось во избежание неверных истолкований нейтральное слово «пьеса», хотя сам Островский именуется её «комедией». Общеизвестно, что у Островского термин «комедия» никак не определяет истинного жанра произведения, так же как и заглавие Пушкина «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» не мешает его созданию быть самой настоящей трагедией.

Сценическая история «Невольниц», как и судьба самой пьесы, парадоксальна. Драматург готовил пьесу для бенефиса М. Г. Савиной, а была дана она впервые в Малом театре с М. Н. Ермоловой.

Ермолова, трагическая актриса, играла Евлалию в комедийном плане, а Савина, блиставшая в комедиях, сыграла на сцене Александринского театра эту роль трогательно и драматически сильно.

В Москве пьеса имела колоссальный успех. Островский писал Бурдину:

«Вчера «Невольницы» прошли буквально под гром рукоплесканий сначала до конца. Просто стон стоял»⁵,

— а в Петербурге кто-то пустил слух, что в Малом театре пьесу ошибали.

Если часто бывало так, что пьесы Островского не сразу получали достойное воплощение на сцене, так как драматург в своём развитии нередко обгонял развитие русского театра и театр не всегда был готов к восприятию его новых созданий, как это произошло с одной из самых лучших пьес его — с «Бесприданницей», поначалу не имевшей успеха с прославленными исполнителями (Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, И. В. Самарин), и по-настоящему раскрытой лишь через много лет, когда Ларису сыграла В. Ф. Комиссаржевская, — то с «Невольницами» получилось нечто совсем противоположное: правильно раскрытая двумя великими актрисами — Савиной и Ермоловой, — пьеса, если можно так выразиться, была закрыта последующими исполнениями.

Известно, что Островский предназначал роль Евлалии именно Савиной. Узнав о том, что она отказалась играть в его пьесе, Островский пишет об этом, явно волнуясь и не желая смириться с мыслью, что его «Невольницы» не будут поставлены в Петербурге:

«Она <Савина — М. С.> ошибается, роль Евлалии написана не потому, что в Москве молодых актрис нет; есть, и очень хорошие: Ермолова и Ильинская. Роль Евлалии я писал именно для неё; я только ошибся на два года. — Евлалия вышла замуж 25 лет и замужем 3 года, значит, ей 28 лет; а сама же Савина пишет, что ей 26 лет»⁶.

Драматург даже надеется поправить свою оплошность:

«Пьеса ещё не обнародована, я могу изменить лета, написать, что Евлалия шла замуж 23-х лет и замужем 3 года, значит, ровно 26 лет; или же отложить пьесу на два года, когда и Марье Гавриловне будет 28 лет, значит, в самую пору. Я и на то и на

⁵ Письмо к Бурдину от 15 ноября 1880 г. (А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. Госиздат, М.; Пг., 1923. С. 320 (издание воспроизводит особенности орфографии подлинника). — Прим. изд.

⁶ Письмо к Бурдину от 6-го ноября 1880 г. — Ук. изд. С. 318.

другое согласен. Но, в конце концов, выходит, что пьесе этой не идти в Петербурге. Дожили!»⁷.

Но как же относился Островский к актрисе, на какие стороны её таланта рассчитывал, создавая для неё эту роль? Ведь звучание всей пьесы зависит от характера героини, от глубины и силы её чувства к Мулину, фактически именно с этим связана и этим решается проблема жанра пьесы — будет ли это комедия или драма. Вот что пишет Островский о Савиной в «Записке по поводу проекта „Правил о премиях“»:

«Савина — актриса с природным дарованием, которое по-полняется умом и энергией; у неё есть *charme* в исполнении; но, при этих дорогих качествах, у неё неразвита дикция, отсутствие выразительного сценического чтения и недостаток свободы в жестах, а вследствие того — отсутствие необходимых для примиряющей актрисы апломба и силы».

И далее:

«...амплуа этой артистки — роли инженеру в узком значении этого слова...»

«Условия успеха требуют, чтобы главное женское лицо в пьесе было наивно или, по крайней мере, мило и симпатично, но непременно бесцветно, так, чтобы выразительность роли не превосходила ни по объёму, ни по силе обыкновенного уровня водеvilльных типов, — потому что примиряющая актриса не имеет средств для выразительного представления полного женского характера»⁸.

И хотя затем Островский обрушивается на драматургов, в угоду Савиной поставляющих такие бесцветные произведения, хотя сам раздраженный тон «Записки» говорит о том, что Островский не простил актрисе отказа от роли Евлалии, всё же из приведенной драматургом характеристики Савиной ясно, что он, создавая роль, не мог иметь в виду сильного драматического характера, а именно и представлял Евлалию Андреевну Стырову — благоречивую, храбрую (на словах), нерасторопную женщину.

⁷ Там же.

⁸ А. Н. Островский о театре. М.: Л., 1941. С. 116, 118.

Но выходит, что Савина обманула расчёты драматурга. В 1899 году она берет «Невольниц» в свой бенефис и играет Евлалию совсем не в комическом плане, о чем свидетельствует И. Забрежнев в статье «Последние роли М. Г. Савиной» («Театр и искусство», 1899, № 19, 9 мая).

Вот как, согласно Забрежневу, проводила Савина последнюю сцену. В первый момент, когда Стыров дарует ей полную свободу, Евлалия ошеломлена своим счастьем, но её грустные глаза «с пугливым вопросом останавливаются на муже». Когда же она отказывалась от этой свободы и садилась играть в винт, актриса «нашла потрясающие интонации в голосе и какую-то особенную мертвую глубину настроения, возвышающие её личные страдания до символа».

Отношение к Мулину у Евлалии было искренним и очень чистым.

«Она трогательно упрашивает Мулина поцеловать ей руку и вдруг сама пугливым и быстрым поцелуем целует его в лоб. Этот свой «особенный» поцелуй, в одно и то же время и расчётливый, и страстный, Савина повторяет несколько раз в пьесе. И я считаю его очень тонко придуманной деталью, прекрасно обрисовывающую восторженную, хотя и робкую в своей целомудренности, любовь Евлалии.»

Считается, что позднее Савина решительно изменяет рисунок роли. Об этом говорят рецензии 1903 года («Биржевые ведомости», № 320. С. 3, рецензия Е. Никитина) и 1907 года («Театр и искусство», № 27. С. 438, рецензия Ф. Латернера).

«Теперь же, поддаваясь легкому летнему настроению, г-жа Савина изменила своему прежнему толкованию роли, её нынешняя Евлалия Андреевна была исключительно комичной» (Е. Никитин).

Исследователю есть здесь над чем задуматься. Сомнительно, чтобы на исполнение Савиной так уж воздействовала погода и сценическая площадка летнего Павловского театра. Сомнительно, во-вторых, и то, что Савина так сильно изменила своей прежней трактовке: ведь были рецензенты, которые находили, что и в 1899 году Савина играла фарсовую полудуру (А. Кугель), с ним полностью согласен и А. Суворин, писавший так:

«...г-жа Савина совершенно права, осветив её <Евлалию — М.С.> совершенно иначе: она взяла это лицо как комическое; её сентиментальность, её навязчивость с своей любовью, её поцелуи в лоб Мулина, когда он целует её руку, её разочарование в предмете своей любви, её восторженное состояние, когда муж ей «даёт полную свободу», с которой она не знает, что делать, — всё это дало артистке превосходный материал для её тонкого комического таланта, в особенности в конце первого и во втором действии, где вполне почти определяется этот характер» («Новое время», 1899, 22 янв. (3 февр.), № 8227. С. 3).

Таким образом, можно, оказывается, не только один спектакль, но даже один поцелуй увидеть совершенно по-разному!

Сама же Савина в 1899 году сказала репортеру «Петербургской газеты», что «перейдя на психологические роли», она «увидела, что ничего сильно драматического в этой роли нет».

Вероятно, в том, что большинство сегодняшних критиков так всецело доверяет И. Забрежневу, есть определенная тенденция, в основе которой лежит желание во что бы то ни стало увидеть в Евлалии героиню, протестующую против пошлости купеческой среды, страждущую и любящую женщину, хотя такая трактовка не совпадает с замыслом драматурга, противоречит всему тексту пьесы.

Сказываются и жанровые пристрастия: людям вообще свойственно предпочитать «высокий» жанр трагедии, в крайнем случае драмы, — «легкомысленному» жанру комедии. Возможно также и то, что в такой противоречивости отзывов повинна терминологическая нечёткость: жанр, амплуа, бытовое различие веселого и грустного имеют совершенно разные сферы употребления, и в то же время между ними есть некоторая связь, характер которой иногда бывает трудно определить. Островский же в пьесе «Невольницы», рассказывая грустную историю смешной институтки, создаёт очень сложную форму связи, различно освещая своих героев в разных сценах.

Конечно, вполне закономерен выбор для роли Евлалии, ребячески наивной, актрисы Савиной, прославившейся исполнением ролей инженю.

Думается, излишне вводить для определения жанра пьесы предлагаемый С. Н. Дурьлиным термин «комедия-драма»; «Невольницы» — комедия, но только не веселая, а грустная, хотя и моментами очень смешная.

Легко можно предположить, что Островский опасался ещё большего усложнения, вручая пьесу Ермоловой, актрисе на сильные драматические роли, даже проще сказать — трагической актрисе.

Но Ермолова как раз абсолютно точно почувствовала замысел драматурга. Менее противоречивый материал воспоминаний и рецензий о её исполнении даёт возможность ясно представить ермоловскую трактовку роли.

В данном случае почему-то ни погода, ни сцена Павловского театра, равно как и чужого Александринского театра, на которых в роли Евлалии также выступала Ермолова, не оказали столь сильного воздействия на её игру.

Успех Ермоловой всюду был бесспорным, о чем свидетельствуют многочисленные рецензии. Огромный успех её отметил и драматург:

«Ермолову (Евлалию) вызывали без конца и после каждого ухода со сцены и после каждого акта, эта роль была её полным торжеством, она играла под аплодисменты»,

— сообщал он в уже цитированном письме Бурдину от 15-го ноября 1880 года.

Так как у сегодняшних критиков существует странное представление о том, как играла Ермолова эту роль⁹, хотя основной материал — воспоминания Щепкиной-Куперник — так же как воспоминания Н. Тираспольской «Из прошлого русской сцены», не является библиографической редкостью, то мы позволим себе привести несколько выдержек (из воспоминаний Щепкиной-Куперник)¹⁰, потому что игра Ермоловой — самый лучший комментарий к пьесе.

«Вот эту-то безвольную, неумную женщину с её надуманной «головной любовью» и изобразила М.Н., изумительно тонко

⁹ Так, совершенно напрасно ссылается на Ермолову С. Нельс в статье, помещенной в «Советском искусстве» (12 июля 1948 г.).

¹⁰ Щепкина-Куперник Т.Л. О Ермоловой (Из воспоминаний) М.; Л., 1940. С. 130, 131, 136.

разработав все детали её бледного образа, рассказав и своим внешним видом, и игрой печальную повесть неплохой, обыкновенной женщины...»

«Ермолова, изображая Евлалию, всю любовную сторону роли вела в тонах легкой комедии, не углубляя её, переживая её как игру воображения праздной женщины, от скуки...»

«Смотря на неё, зритель чувствовал всю безнадежность, всю бедность её морального облика, всю безвыходность её положения. Полное отсутствие каких-либо интересов, только настойчивое желание уцепиться за свою романтическую мечту, которую всё время разбивал Мулин (прекрасным партнером Ермоловой в это время был Южин).»

«Желание этого «идеала», все перипетии этой её любовной канители и были для Евлалии содержанием и высшим смыслом её жизни.»

«Искалеченная рабством, несчастная невольница в сущности и не нуждалась в настоящей свободе, — как птица с подрезанными крыльями, которая не может летать. Она мягко подходила к столу, за которым мужчины усаживались играть в карты, и, глядя на мужа взглядом побитой собаки, — таким неожиданным у Ермоловой, — говорила: Я с вами».

«На лице её было кроткое упрямство. Она точно сама себя убеждала, что эта игра ей нравится, что она будет каждый день играть... и видно было, что конфликт душевный её разрешился, и в будущем — дальнейший путь её жизни начертан...»

Этих отрывков достаточно, чтобы показать, как удивительная интуиция великой актрисы приводит нас к тем же выводам, что и объективный анализ пьесы.

Партнер Ермоловой по спектаклю — К. Н. Рыбаков, игравший Стырова, также совершенно верно понял свою роль, его Стыров по-своему любил Евлалию и почувствовал себя виноватым в её несчастье, искренне жалел её, нежно целовал её руки и только повторял: «Виноват, виноват...»

В этом дельце пробуждалась настоящая человечность.

Конечно, напрасно Островского обвиняли в том, что он для своего любимца Н. И. Музиля, замечательного характерного актёра, так неправоммерно увеличил роль слуг — мы видели, что всё действие движется ими. Но Н. И. Музиль и по-настоящему превосходно сыграл Мирона, и имел громадный успех в этой

роли. В бенефис Музиля была дана пьеса и в 1880, и в 1890 годах.

Если в первом спектакле Марфу играла Акимова, то вскорее эту роль взяла О. О. Садовская, которая изумительно играла Марфу и с Музилем, и с О. А. Правдиным (1908 год).

Интересна трактовка Софьи Сергеевны Е. Д. Турчаниновой (кстати, на экзамене блеснувшей в роли Марфы Севастьяновны и отмеченной О. А. Правдиным Е. В. Филиппова пишет):

«В сезон 1908/09 года Турчанинова обратила на себя внимание в роли Софьи Сергеевны («Невольницы»). Новое, более критическое отношение к буржуазным нормам жизни подсаказало артистке, что уродство природы Софьи Сергеевны — результат её зависимого положения в обществе. Она ставила себе целью оправдать свою невольницу-грешницу и достигала этого»¹¹.

После Ермоловой роль Евлалии в Малом театре с успехом играла Е. К. Лешковская, которая также вела её в комедийном плане, о чем есть свидетельство В. А. Филиппова, видевшего этот спектакль.

Из спектаклей тех лет можно отметить спектакль театра Корша, где «Невольницы» были даны в бенефис Д. Константинова (Мулин) с А. Я. Азагаровой в роли Евлалии. Рецензент «Театрала» (1897, № 138) пишет о тонком психологическом анализе, об изящности и женственности Евлалии-Азагаровой и даже сравнивает последнюю с Ермоловой, впрочем, рецензент признается, что делает это с чужих слов, поскольку сам «Невольниц» в Малом театре не видел.

В. А. Филипповым собраны были сведения о постановках пьесы «Невольницы» на столичных и провинциальных сценах¹², но, поскольку они носят характер чисто статистический, мы их не приводим. Первые спектакли для нас имеют особенное значение, так как Островский видел их и одобрил, если же он не видел спектаклей с Савиной, то он писал для Савиной пьесу, а кроме того, известно, что драматург приезжал в Петербург в

¹¹ Евдокия Дмитриевна Турчанинова: Сб. статей. Гос. изд-во «Искусство», 1959. С. 204.

¹² См.: А. Н. Островский. Дневники и письма. Театр Островского. Academia, 1937.

декабре 1880 года и читал пьесу актёрам, а такие чтения всегда имели большое значение.

Но впоследствии, когда исполнительская традиция первых спектаклей прервалась, пьеса стала приобретать на сцене совершенно не свойственный ей характер.

Особенно пагубными для театра Островского были годы господства вульгарного социологизма, мешавшего правильному восприятию его созданий.

Из этой эпохи театр Островского вышел крайне обедненным, тем более что и литературоведение мало могло помочь театру.

В отношении к Островскому господствовала ещё и порочная тенденция, подменявшая конкретный анализ произведения простым истолкованием менее известного через хорошо известное (ранние пьесы, так прекрасно раскрытые Добролюбовым).

И вот вместо Евлалии Стыровой на сцене стала появляться Катерина Петровна из драмы «Гроза» и началась безнадежная борьба с текстом. Но поскольку текст написан драматургом, обладавшим изумительным слухом, тонко чувствовавшим слово, речевую интонацию, бороться с текстом впрямую, то есть менять акценты, иначе окрашивать слова, практически бесполезно, пришлось применять специфические приемы.

Скажем, символически намекать на удивительную чистоту Евлалии белоснежным платьем невесты в 1-м акте, заставлять её замороженно застывать в черно-белом одеянии у окна, затянутого тюлем (намек на чайку и озеро?), и в траурном черном платье садиться играть в винт с видом Марии Стюарт, восходящей на эшафот (см. рецензии на спектакль Московского Государственного драматического театра имени М. Н. Ермоловой: «Вечерняя Москва», 21 мая 1948, рецензия Д. Кальм; «Театр», 1951, № 6, рецензия Н. Калитина).

Таким образом, зрителю навязывается тенденция театра, решившего сделать из Евлалии протестующую, «жаждущую правды и красоты русскую женщину».

«Постановщик спектакля и артистка Волкова <...> всякий раз вовремя уберегают Евлалию от осмеяния, чтобы подвергнуть ему самое общество толстосумов»,

— пишет о московском спектакле рецензент Вл. Поздняев в ялтинской «Курортной газете» (29 авг. 1956).

Но для этого театру приходится поступиться всей пьесой целиком — не слишком ли это большая цена и не лучше ли было взять для постановки другую пьесу, например «Горячее сердце»? Вот где можно было вволю посмеяться над толстосумами, вот где мог продемонстрировать талант острой мизансцены постановщик, н.а. РСФСР А. Лобанов!

А так необходимо менять всю структуру пьесы, даже само название «Невольницы», говорящее о том, что автор считает невольницей не одну Евлалию, но и Софью.

Как было показано раньше, персонажи пьесы естественно разбиваются на «главных» и «побочных», на мужчин и женщин, однако стремление драматизировать Евлалию противопоставляет её одну всем остальным лицам.

Первой жертвой такого решения становится Софья. И вот в спектакле Московского театра имени Ермоловой артистка Н. Тополева играла просто циничную, пошлую женщину.

Насколько глубже и социальнее подходила к этой роли Е. Д. Турчанинова!

Метаморфозы в театре имени Ермоловой претерпевают и другие персонажи, например Стыров. Добрый, нерешительный старик, он в финале спектакля по-настоящему страшен. Оказывается, свободу он даровал Евлалии из дьявольской хитрости — убить её своим благородством.

Если пьеса даётся как драма, а не комедия, тогда нужно как-то разобраться с явно комедийными сценами слуг. Логика подсказывает, что их надо заострить, довести до балагана, чтобы они своими выходками (танец Мирона) подчеркивали трагизм атмосферы стыровского дома. Правда, такой шекспировский приём не имел места в театральной традиции XIX века, за исключением «Бориса Годунова» Пушкина, созданного под сильным влиянием великого англичанина.

Наконец, ещё препятствие — Мулин. Как быть с ним? Как быть с тем, что резонные замечания его вызывают «смех сочувствия» в зрительном зале?.. Пьеса отчаянно сопротивляется, борются против такой трактовки все 7 персонажей — вот когда приходится пожалеть, что их так мало.

В результате получается неровный спектакль: всё-таки слишком добр Стыров — В. Лекарев, слишком умен Мулин —

Л. Галлис, всё-таки бывает смешна своей наивностью Евлалия — М. Волкова.

Вызывает сомнение Мирон — Г. Черноволенко: станут ли в порядочном доме держать такого слугу?¹³

Такой, может быть, несколько пристрастный, разбор спектакля театра имени Ермоловой был бы излишен, если бы материал почти всех рецензий на спектакли периферийных театров не говорил о том, что в большинстве театров господствует подобное переосмысление пьесы¹⁴.

Счастливым исключением является рецензия В. Горского, напечатанная в «Казахстанской правде» (Фрунзе) 4 августа 1954 г.

Нельзя пройти мимо проскользнувшей на обсуждении спектакля театра имени М. Н. Ермоловой мысли о возможности сатирического прочтения пьесы, так как здесь существует реальная опасность того, что все персонажи, на этот раз не исключая и Евлалии, окажутся ровно покрашены одной черной краской, а вместе с ними и текст Островского.

Между тем тонкая и умная комедия «Невольницы» представляет без всякого перетолкования несомненный интерес для сегодняшнего театра. Её интеллектуализм, едкая ирония по поводу эдакой победоносной мужской философии, распространённой среди сильной половины общества и сейчас, психологическое богатство пьесы, горечь тирад Софьи Сергеевны, эгоистическая осторожность Мулина-Молчалина (недаром он, как и его предшественник, всегда с делами — с записками, которые поручает ему редактировать Стыров), наконец, сама Евлалия — разве не из глубины жизни выхвачен драматургом этот тип? Разве не Евлалиями бывают многие в своей жизни?

Шахматная партия Стыров — Коблов заканчивается победой Стырова, в конце концов, победой человеческих отношений над грубой мужской тиранией. Как и всякое сложное произведение, комедию «Невольницы» нельзя свести к строго однозначной формуле, нельзя пересказать, её можно почув-

¹³ См. выступление на обсуждении спектакля Д. Л. Тальникова. Стенограмма театра имени М. Н. Ермоловой, 13 мая 1948 г.

¹⁴ См., напр.: «Таганрогская правда», 22 августа 1958; «Курская правда», 11 окт. 1959; «Звезда», 5 дек. 1959 (Пермь); «Молот», 16 апр. 1958 (Ростов-на-Дону); «Знамя», 24 марта 1960 (Калуга); «Ленинская смена», 27 марта 1966 (Горький); «Коммуна», 11 марта 1970 (Воронеж), и т. д.

ствовать, но в этом общем восприятии комедии значительное место будет занимать эстетическое чувство — восхищение мастерством драматурга, его умением мыслить сценическими ситуациями, умением поворачивать разными сторонами своих героев, давая возможность зрителю получше их разглядеть, сопоставить в сознании эти разные грани характера одного человека.

М. Е. Соковнин

«Гроза» Островского в театре Маяковского. Возобновление

Печатается по рукописи: ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 3636. В деле рукопись датирована 1966 г.

«Гроза» Островского. «Темное царство». «Луч света в темном царстве». 1953 год¹.

Понятно, что столько споров вызвал тогда спектакль, что обиделись заслуженные учителя-словесники² — они считали, что «Гроза» отдана на откуп школе — и вдруг «Гроза» загромыхла в театре. И повеяло чем-то новым (как всегда после грозы).

1966 год. Первый раз по возобновлению. Две коротенькие рецензии в газетах. На следующих спектаклях странная публика. Публика — выражение старомодное. Зритель. В основном — школьники и солдаты. Раньше солдаты заменяли статистов на сцене, теперь частенько зрителей в зале. Ничего против школьников и солдат не имею.

Помню — на спектакль 1953 года одна рецензия называлась «Гроза прошла». И давно она прошла. Нужно удивляться гению постановщика, когда возобновлённый «Маскарад» Александринского театра без имени режиссера с триумфом проходил на московской сцене. Уже «Мандат», возобновлённый Гариным, в наше время сенсации не произвел.

¹ Постановка Н. П. Охлопкова в Московском театре драмы. — *Прим. публикатора.*

² Имеется в виду, наверно, статья «„Исправленный“ Островский» учительниц В. Новоселовой и З. Кулаковой — Учительская газета, 1953, 21 ноября. — *Прим. публикатора.*

Время — хороший изолятор. Нужно напряжение, чтобы искра искусства пробила бы эту изоляцию. «Мой стих трудом громаду лет прорвет.»

Но вернемся к «Грозе».

Спектакль как целое развалился. А ведь мыслился он как песня о настрадавшейся вволю русской душе. Осталась — Козырева. Игра Козыревой в первом акте. Здесь и какая-то неуверенность, и страх — не перед Кабанихой, конечно, — перед собой: что же это со мной случилось? Неужели я не та. Птица, которая не может взлететь — крыло перебито, а она не понимает, всё ещё не понимает. «Или совсем прошла молодость, жизнь прошла? Молодость моя. Моя чужая молодость.» Конечно, напраслину терпеть она и сейчас не станет, но что-то произошло. «Сокрушила меня свекровь, из-за неё-то и дом опостылел, стены-то даже противны.» Две женщины — жена и мать. Не замешана ли в их отношения и бессознательная ревность? К сожалению, весь подтекст читается только «по Козыревой». Ансамбль на протяжении всего спектакля когда возникает, то тут же распадается. Вероятно, в 1953-м году он существовал. (Кстати, это неверно, что актёры на сцене связаны только с собой и с публикой. Они между собой-то связываются через публику. Так что зритель в любом настоящем спектакле вовлекается в сотворчество.)

Монолог с ключом — это, если позволителен глупый каламбур, — ключевой монолог. Он у Козыревой звучит слабее, хотя актриса великолепно доносит смысл текста — ведь не о ключе монолог, а о Борисе. Здесь тончайшее психологическое откровение Островского, почти психоаналитическое. Когда Катерина-Козырева говорит: «Он мой — теперь — мой!» (я расставляю знаки интонационные), этот подтекст становится слышимым, становится — текстом. Козырева тонко чувствует слово, чувствует его образ — вспомните, как она произносит слово «ключ» (...и ключ спрятала). Само слово — ключ, брось его в воду — булькнет — ключ. Недаром родник — тоже ключ.

Особенно необходимое для понимания Островского — слуховое чувство!

Напряжение спектакля растет неравномерно, непоследовательно.

Атмосфера накаляется по-настоящему лишь в сцене грозы. И — прекрасная режиссерская находка — задвигалась вдруг, в одну сторону пошла декорация, в другую метнулась Катерина.

Ощущение разверзающейся бездны. В этом противоположном движении весь смысл сцены — нарастающее сознание вины, греха и отчаянная — наперекор всему! — любовь к Борису.

Последний акт. Катерина появляется истаявшая, измученная — не Катерина, а призрак Катерины, тень выскользнула из дома Кабанихи — для тени что́ замки, запоры! — выскользнула и пришла на любимые места, где хоть чуточку счастья было — в прошлой жизни. Зеленоватая подсветка, белый грим. Машинально Катерина то расплетает, то заплетает косу. (Если это находка режиссерская — очень интересно, интеллектуально. Но тут не думаешь о возможных ассоциациях, Козырева захватывает целиком. Вот она прислушивается — поют, а что поют — не разберу — чувствуешь, что ещё немного, и начнет казаться, почудятся голоса — сейчас услышишь. (Говорят, когда Стрепетова произносила монолог, который о том, как она в церкви молилась, — слышали. Только после этой сцены Козыревой начинаешь верить, что это не выдумка, не «красное слово».)

Последний разговор с Борисом. Актриса прекрасно понимает — Катерина настолько сильнее окружающих людей, что она всё время чувствует свою вину перед ними: из-за неё Бориса усылает из Касимова Дикой, из-за неё бранит Кабаниха Тихона, всему виной она, но что может она сделать для них — слишком робок Борис, слишком забит Тихон, и радоваться-то они не умеют — как обрадовать их?

Катерина уходит из жизни. Смотрит в лицо Бориса, чтобы там не забыть его, и — бросается в Волгу.

Великолепно построена последняя мизансцена, прекрасно передаёт тоску совершенно одинокого человека Свердлин: «Хорошо тебе, Катя!». А на заднем плане теснятся несколько фигур — рыбаки, вероятно, а может быть, просто бродяги. Скорее всего, бродяги. Сочувствуют они Катерине? Нет, конечно. Но они — часть той же стихийной силы, Волги, которая лейтмотивом проходит в спектакле. (Поэтому, кстати, и нужны все эти катания на лодках, которые вызывали часть возмущения рецензентов.)

Здесь один из символов Островского, Волга, стихия. Вода — символ женского начала. И то, что Катерина бросается в Волгу (а не вешается, не травится), — не случайно. Свободная душа её как бы сливается с этой свободной стихией.

Вновь поворачивается круг, как бы отделяя нас временем от этих событий, и идёт занавес.

Может быть, не нужен этот разбор, собственно касающийся одновременно и постановки, и тех ассоциаций, которые возникают у зрителя, может быть, второй ряд слишком субъективен. Но ведь вне его нет театра — нет театра без зрителя, как нет его без актёра.

А теперь хочется сказать поподробнее об Н. П. Охлопкове — постановщике «Грозы». В творчестве режиссера подкупает какая-то щедрость, часто, правда, переходящая в пышность, в излишества, как недавно было принято выражаться. Но в этом есть любовь к театру как таковому. Правда, Охлопков почти всегда привлекает столько разных средств, смешивая крупный план — деталь — с общим планом, что эклектизм возникает с необходимостью.

В «Гамлете», например, — ворота, решетка, монументальность и — вуаль в сцене Гамлета и Офелии — раздражающая сентиментальная мелочь. Охлопков разбрасывается, поэтому нет у него спектакля, где не был бы нарушен этический закон искусства, как его сформулировал Уайльд: совершенное использование несовершенных средств — слишком много средств, приемов у Охлопкова, чтобы он совершенно подчинил бы их единой цели. В спектакле «Гроза» — то же самое — зачем нужен этот древнегреческо-русский хор, сомнительна и Глаша в финале у символической березки — она отвлекает внимание от только что пережитого и интеллектуально прибавляет немного. Но, может быть, именно вот эти просчёты в своё время и послужили сверхзадачей спектакля — а мне кажется, что в 1953 году такой сверхзадачей было именно выдумать что-то новое, сказать не так, наперекор установившимся мертвым догмам.

Это была сверхзадача не одного спектакля — сверхзадача целой эпохи.

И само не бытовое (правда, и не внебытовое) решение «Грозы» как трагедии — тоже вызов господствовавшим тогда трактовкам пьесы. Решение это воплощено в спектакле не идеально: многие сцены выпадают, особенно овраг (правда, в спектакле оврага-то и нет), многие образы (Дикой-Самойлов, Кабаниха-Москалёва) мелки для трагического прочтения. Здесь будет уместно вспомнить, что в 1916 году, ставя «Грозу» в Александринском театре, Мейерхольд специально старался

притушить сцену в овраге, создавая романтически-таинственную атмосферу для того, чтобы как-то подвести к кульминации – мистическому покаянию Катерины. И он же совершенно справедливо критиковал Андровскую и Ливанова в спектакле МХТ'а.

Наше время уже не прощает все эти недостатки спектакля, как прощалось в 1953 году. Новое для тех лет теперь уже не ново, и контекст времени, оправдывавший любой поворот в сторону от надоевшей догмы, теперь изменился и требует более напряженного поиска, более точной шлифовки. Вот почему возобновленная «Гроза» уже не производит того впечатления и почему Козырева-Катерина и сейчас захватывает, потрясает своей глубоко прочувствованной и продуманной игрой.

«Гроза» Охлопкова и её возобновление в наше время интересны уже тем, что ясно дают понять, как далеко ушел театр и зритель за эти 12 лет.

А. И. Журавлёва, В. Н. Некрасов

<Рецензия на «Невольниц» в театре им. Пушкина>

Фрагмент о спектакле А.Я. Говорухо взят из обзорной статьи, посвященной московским постановкам пьес Островского в сезон 1971/72 гг. (юбилейный год, 150-летие драматурга) и предназначенной для журнала «Театральная жизнь» (есть помета рукой Анны Ивановны на машинописи: «для «Театр. жизни», не принята. Июнь 1972»). Кроме «Невольниц» в Театре имени Пушкина, речь шла также о «Беспреданнице», поставленной Б. Эриньым в ЦТСА (эта часть статьи вошла в книгу «Театр Островского»).

Машинопись из личного архива авторов, по которой даётся текст, в целом имеет вид беловика, но 1) в начале статьи что-то утрачено (судя по логике рассуждения авторов, вряд ли пропало больше одной страницы), 2) есть несколько вариантов начала. Целиком приводя текст, посвященный «Невольницам», начало статьи мы даем здесь во фрагментах.

<...>

В творческом наследии Островского сосуществуют две группы пьес, различных по материалу и стилю. В одних преобладает интерес к яркой характерности, к национально-самобытному в современной драматургии жизни (с сильными и слабыми, светлыми и страшными сторонами этой самобытности). Таковы преимущественно «купеческие» пьесы. Но есть и Островский – автор сатирических комедий и психологических драм из жизни «цивилизованной» пореформенной России. Эти пьесы – более сдержанные по краскам, по внешнему рисунку, но зато в них более подробно исследуется психология героев.

<...>

Припоминая новые постановки Островского за последние несколько лет, нельзя не заметить, что классические «купеческие» пьесы драматурга явно отступают на задний план, преобладают пьесы «второго» стиля. Может быть, причина в том, что они не только допускают более свободное прочтение, но и прямо требуют его. Если в ранних комедиях Островский всю лепку образа берет на себя, то в поздних часто даже центральные герои даны «контурно», с расчётом на актёрскую интерпретацию, на активное «сотворчество» театра.

Сезон 1971/72 года порадовал москвичей тремя новыми постановками Островского: «Не в свои сани не садись» в театре имени Ермоловой, «Бесприданница» в театре Советской Армии и «Невольницы» в театре имени Пушкина. <...> Оба спектакля, о которых пойдет речь в нашей статье, — «Бесприданница» (режиссер Б. Эрин) и «Невольницы» (режиссер А. Говорухо) — по пьесам позднего Островского, сатирика и психолога, трезвого и чуждого иллюзий исследователя русской жизни.

* * *

<...> Если в «Бесприданнице» герои вполне всерьез всё время словно «меряются», сравниваются друг с другом, норовят превзойти один другого, если тут самый насущный вопрос можно сформулировать «кому быть героем?», образы даны в действии, постепенно выясняются, то в «Невольницах» всё проще и определенней с самого начала. Герои нам, в общем, ясны (а в постановке Говорухо выяснены с самого начала максимально). Вопрос о типе героя всерьез здесь и не ставится. Там драма, здесь — комедия, а в театре им. Пушкина даже водевиль. Мулин неясен, «интересен», загадочен только для Евлалии, да и то большой вопрос, насколько искренна она в своём неведении. Думается, исполнительница роли В.В. Алентова совершенно справедливо ставит под сомнение «институтскую» невинность Евлалии, и делает это с большим тактом и лукавством.

Зато герои состязаются в «Невольницах» по-другому. Здесь вопрос можно было бы сформулировать так: кто возьмет верх? Происходит борьба, борьба за место (для Ипатыча, например, «за место» в буквальном смысле), борьба за влияние, за власть.

Это одна из немногих пьес Островского, где крайне важна именно интрига. Герои, собственно, только и делают, что интригуют, норовят «переиграть» один другого, как в шахматной партии. Какие «ходы» сделать, какие шаги предпринять — именно об этом советуется Стыров с Кобловым, и злополучное назначение Мулина в кавалеры Евлалии — важнейший ход Стырова в этой игре, условия которой так обстоятельно растолкованы зрителю самим Стыровым, Кобловым, Марфой, Ипатычем. А признание Евлалии — важный и решительный ход в её игре с Мулиным. Вот уж где игра так игра! И театр щедро, весело иллюстрирует средствами сцены такие выражения, как «загнать в угол», «припереть к стенке», «поставить в безвыходное положение». Прекрасно выполняет эту задачу очень сценически активное оформление спектакля (художник В.Ю. Шапорин). «Лестница Мулина» — великолепная находка! Как-то не сразу даже понимаешь, что никуда не ведущая винтовая лестница посередине сцены, собственно, целиком условна, так естественно и необходимо входит она в действие и декорацию, так точно работает на общую трактовку отношений Евлалии с Мулиным как игры, в которой главное — заставить партнера принять твои условия, и чувство здесь, в сущности, с самого начала только подразумеваемое — пусть и важнейшее — условие этой игры, а вовсе не содержание и цель отношений.

Сильнейший ход Евлалии, когда положение Мулина становится особенно шатким — именно такое выражение опять-таки подсказывает сотрясающаяся при его утрированно-паническом бегстве лестница, — манипуляции с ядом. Положение становится в каком-то смысле действительно критическим — во всяком случае, для Мулина-Вильдана. В ход пущены самые высокие ноты и драматически звучащие слова. Слова в этом спектакле вообще важнейшие козыри в игре, это именно слова, «готовые к употреблению», слова-фишки, запертые фигурки, доставаемые из ящика шахматного столика, когда в них видят надобность по ходу игры. Это не слова самой Евлалии — это только слова, которыми она пользуется, и таковы в первую очередь именно самые «страшные слова». Не одна Евлалия играет словами, пугает ими, пользуется как бутафорским оружием в отношениях с Мулиным. Так же относятся к словам и другие герои (см. разговор Стырова и Коблова между собой и женами в I действии). В этой мини-борьбе

за власть вовсю используется демагогия, салонно-бытовая, странноватая для современного слуха демагогия 80-х годов. Слова о невольницах, купле-продаже – пародийно идеологичны. То, что могло всерьез звучать в «Бесприданнице», здесь явно окарикатурено Островским, и думается, трижды прав театр, всячески заострив эту сторону комедии, сделав из комедии гротеск, чуть ли не буффонаду. Эта игра-борьба между Стыровым и Евлалией, Евлалией и Мулиным, Кобловым и его женой и, как выясняется под конец, Евлалией и Софией Сергеевной великолепно спародирована Мироном и Марфой. Это уже самая настоящая интрига в старинно-театральном смысле слова – с подслушиванием, обманом, недоразумениями, с ловкой горничной, норовящей всех запутать и прибрать к рукам. О важнейшей функции так называемых второстепенных персонажей Островского, носителей народной речи, уже говорилось. Характерность Марфы и Ипатыча также играет в «Невольницах» роль своего рода камертона для проверки «голосов» других героев, но помимо этой обычной для Островского функции им принадлежит очень видное место в самом механизме действия. В полном соответствии с авторским замыслом театр разрабатывает и подаёт эти образы сочно и ярко. Особенно хороша О.А. Викландт в роли Марфы. Играя энергичную «субретку в годах», Викландт становится воплощением духа интриги, властвующей в пьесе. Она очень колоритна, достоверна и сверх того – условна. Такое выдвижение героев-слуг на первый план могло, казалось бы, грозить цельности спектакля, тем более что роли эти и без того выигрышные, яркие в речевом отношении по сравнению с другими. Но спектакль в общем вышел цельный, и в этом, наверное, самая главная заслуга и постановщика, и актёров. Трактовка пьесы при внешней эксцентричности в чем-то важнейшем не противоречит драматургическому материалу. Различие в уровне характерности и выразительности персонажей, явно существующее в пьесе, преодолено очень интересно. Блестящий дуэт Евлалии-Алентовой и Мулина-Вильдана решен средствами водевиля, близок даже к оперетте. Это особенно подчеркнуто музыкальным оформлением спектакля (И.Г. Пичхадзе) и чрезвычайно убыстренным темпом. Однако тут есть и некоторые потери: иногда музыка заглушает речь. Местами это явно не случайно, какие-то реплики всё же слишком важны,

чтобы их проглатывать (например, в реплике Софьи Сергеевны: «Я вам не скажу, каким из них я воспользовалась, но *вышло хорошо*» – важный и многозначительный кончик пропал). Декламация Евлалии у Алентовой почти обнаженно пародийна, что достигается смелыми мизансценами при точном сохранении текста. Драматизма в образе совсем не осталось. Вышло ярко, интересно, заостренно, но заведомо односторонне. При таком прочтении образ Стырова явно выпадает из стиля пьесы, в этом ключе ему нет места. Можно сказать, что и образ, и талантливый актёр (С.В. Бобров) в какой-то мере сознательно принесены в жертву общей трактовке.

Подобно «Бесприданнице», комедия «Невольницы» – пьеса того стиля, который как бы прямо рассчитан на актёрское истолкование. Но сами возможности истолкования, видимо, теснейшим образом связаны со временем. Видимо, в наше время невозможно интерпретировать историю Евлалии – а значит, и Стырова – как драматическую. Именно по этой причине односторонность прочтения «Невольниц» в театре имени Пушкина кажется плодотворной и точной.

В. Н. Некрасов

Воспоминания о М. Е. Соковнине

Не публиковалось, в предисловии В. Н. Некрасова к книге Соковнина «Рассыпанный набор» не использовано. Написано, видимо, во второй половине семидесятых годов. Печатается с небольшой купюрой по машиннописи с авторской карандашной правкой (из архива автора).

С Мишей Соковниным мы познакомились лет двадцать назад на собрании институтского литобъединения. Был тогда такой Московский городской педагогический институт имени Потёмкина, и оба мы в нем учились — только я на дневном отделении, а Миша на вечернем и на курс меня младше¹. Выступал на литобъединении поэт Виктор Боков. Дело было в обычном, стандартном классном помещении с черной доской и окнами слева, и окна слева тоже были в основном черные. Впрочем, объединение собиралось по вечерам, на улице зима не то осень и за окнами, естественно, было темно. Народу собралось побольше обычного, но не так много — человек двадцать, наверно. Почему так, не помню — может, накладка вышла, может даже, скромности пожелал и сам выступавший. Иные разы (правда, позже) собиралось и по две сотни. Так что, возможно, наше объединение под руководством маститого тогда аспиранта² ещё не успело набрать той силы, а может, даже не

¹ Из набросков к предисловию для «Рассыпанного набора»: «мы познакомились — Миша был на II курсе».

² В. И. Лейбсона. О нем подробнее см., напр.: *Сухотин М.* Конкрет-поэзия и стихи Всеволода Некрасова // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой. М., 2012. С. 645–646. — *Здесь и далее прим. публикатора.*

добрал ещё той известности и сам Виктор Боков. Всё может быть. Так или иначе, а обстановка сложилась, что называется, спокойная и деловая. С точки зрения выступавшего, возможно, даже и слишком. Дело в том, что всякое нормальное литературное объединение стоит на двух ногах: 1) зачитывается художественное произведение и 2) производится обсуждение зачитанного художественного произведения, и на обе эти ноги наше собрание — довольно дружное, но не очень-то мощное — в ту пору явно прихрамывало. Своими силами с хлеба на квас перебивались довольно долго, как можно основательней перемыли кости всем институтским поэтам и прозаикам, какие только осмелились на выступление (есть даже предание, что зажаждал в те времена к нам на огонек и один прославленный ныне пародист, а тогда студент худграфа³, но сам я его не видел — за что купил, за то продаю), и незаметно основательно сглодали таким образом собственную первую, так сказать, художественную ногу — обсуждать стало нечего. Зато заточили зубы и вошли во вкус. Поневоле рассудили, что лучше уж одна нога — критическая — чем так ни одной — да и факультет наш как-никак назывался историко-филологический — и стали приглашать в гости кого поаппетитней. При этом порядком пообнаглели, особенно я; помню, я всегда считал себя стеснительным, а тут готов был говорить и говорить, пока не остановят (и кажется, иные разы что-то в этом роде бывало, бывало...). Впрочем, руководству нашего объединения в лице маститого аспиранта только того и надо было, и меня аккуратнейшим образом выпускали на всех гостей-писателей, и всё шло, как будто так и полагается. Так же оно было и в тот раз. Видимо, незаметно для себя я уже привык считать себя немножко мэтром и слегка даже опешил, когда получил отпор. Не Боков, нет, а какой-то новый, незнакомый и удлинённый какой-то весь человек в очках стал говорить что-то такое наперек и очень решительно. Мы тут же сцепились и так забрались в дебри общего стиховедения, что маститый и ядовитый аспирант вынужден был напомнить нам и всем собравшимся, что на повестке дня у нас — ныне здравствующий и более того — присутствующий здесь Виктор Федорович Боков... Сам же Виктор Федорович, подводя итоги, высказался,

³ Александр Александрович Иванов закончил факультет рисования и черчения Московского заочного пединститута в 1960 г.

помнится, в том смысле, что хорошо, мол, что ребята всё это знают, только ничего этого знать не надо, а надо писать себе стихи, как лучше, и всё. И был прав, конечно, хоть и с оговорками. Речь же шла у нас скорей всего о пиррихиях.

Прокурор завел со следователем специальный разговор о пиррихиях. Вообще, будучи извлечены из дебрей, мы, помнится, враз друг дружку в чем-то зауважали. И даже почти наверняка могу сказать, в чем именно: мы выяснили, что мы прочли «Символизм». Тут ещё надо помнить, какой это был год. Год был 56, а может, 57, и «Символизм» в читальном зале Ленинки выдали мне за пару лет до того, не раньше, чем я принес бумажку, что зловредный символизм при всем его идеализме все-таки нужен мне, советскому студенту, для моей курсовой работы по стиховедению⁴. Так оно и было с работой (работа получилась — хуже некуда), но бумажку в деканате писали, помню, без радости и с некоторым даже омерзением. (Что тогдашний наш декан товарищ Бондаренко лично читал какие-то символизмы — мысль дикая. Нет, конечно.) <...>

А вообще-то жилось тогда в вузе нам ещё не так плохо, и когда-нибудь стоило бы рассказать поподробнее — как именно.

Фрагменты из многочисленных машинописных набросков предисловия к «Рассыпанному набору» (1994):

Жанна д'Арк, рев толпы: «Ведьма!.. Ведьма!.. Она ведьма!.. Кто дал ей крест?! Отобрать крест!.. Помело!.. Она ведьма!.. Дайте ей помело!..». Пауза, и удивлённый рев: «— Ыыыыыы..! Опять пауза и одинокий жалобный голосок: «— Ваше преосвященство! А Жанна д'Арк на помеле улетела...».

Читают Соковнин с Мальковым, голосов примерно десятком. Но это уже начало 60-х, а первобытный «Дымоход» было что-то вроде стенгазеты. И если не путаю, уже в нем появилось слово «Вариус»...

Говорят, звезда кино — это такое обличье, которое тиражируется само. Гуляет себе звезда по улице, и то и дело на себя, звезду, натывается... Значит, обличье нужно, необходимо. Универсальность и неизбежность «Вариуса» доходили до меня долго,

⁴ В личном архиве сохранилась только рукопись работы не «по стиховедению», а о звуковых повторах у Баратынского, почти наверняка курсовая. Научным руководителем Некрасова был М. В. Панов.

постепенно и основательно. «Вариус» и писался, складывался, сказывался тоже, по-моему, как-то постепенно и малозаметно, при том что определился изначально (само слово к моменту нашего знакомства уже было, насколько помню) и был как бы задан, предопределен извечно. Сперва, по-моему, наметилась, осозналась какая-то легенда и интонация, а потом не спеша, сама собой стала воплощаться в словах и фразах. Он писался постольку, поскольку сказывался, не быстрее, сказывался как-то сам, по-моему. И не знаю, успела ли испытать это ощущение сама «звезда», сам Соковнин, но для меня «Вариус» понемногу стал действительно «книгой жизни» — отовсюду слышится, везде прорезается. И характером фразы, и вариусным раскладом обстоятельств. Он не написан был, а бывал отмечаем, извлекаем по мере хода времени из жизни и речи — и теперь уже навряд куда денется: он есть на самом деле. Писали-то сперва двое, а ещё раньше и вовсе, как я понимаю, четверо. А потом один за двоих, четверых, за всех, наконец. Помните, у Ильфа с Петровым: «Вдвоем писать было не вдвое легче, как можно подумать, а вдесятеро трудней» — потому что второй контролирует, и не как-нибудь, а с пристрастием. Когда один писатель — другой читатель. Такой придира-читатель необходим, но редкий писатель вырастает в читателя сразу, да и вообще мало кто по-настоящему дорастает до того, чтоб по-настоящему быть читателем самому себе — как Мандельштам. А вот Евгению Петровичу Бачею или Александру Михайловичу Жемчужникову здорово повезло: у них такой читатель был с самого начала. «Пока Жюль бегаёт по редакциям, Эдмон стережет рукопись, чтобы не украли знакомые», — в смысле пока Евгений пишет, Илья соображает. Напишет Александр, Алексей прочтет. Потом они могут поменяться. Хотя Вариус больше, думаю, похож на Пруткова, чем на Ильфа с Петровым — и стилизованностью, особой манерой, архаичностью. И универсальностью, энциклопедической разножанровостью. И особым чувством текста как длящегося действия, ситуации, как твоего общего с читателем положения, общения с ним. Того самого начала, которое стали называть концептуализмом — только Соковнин вряд ли и услышал этот термин.

Нам с Мишей часто нравилось не одно и то же. Мне Рабин, ему — Кропивницкий дед и Валя Кропивницкая. Они и мне нравились тоже. Тоже, но не так же... Мне — Маяковский, а ему ни под каким видом. Блок, только Блок. Ладно бы Блок — у него

вообще упорным, программным был пиетет перед Серебряным веком, стихослагательством, которого я рано стал опасаться — при всем к нему тогдашнем почтении. Всё это прямо выходило в практику, и, по-моему, долго и здорово Мише мешало.

Интересно, что со своим слухом-ухом на речь он и сам не мог не чувствовать, что стихи не выходят, что-то мешает. И не «что-то», а, в общем-то, одно и то же: сильно художественное намерение. Но упорствовал в эстетической установке, тем более, что было же в этих его стихах и много чего интересного, но... Но вот не так. Пожив какое-то время на виду, стихи отходили в тень. Создавались другие — и тоже интересные, и опять что-то мешало... Но чем дальше, тем больше из стихов прорезался «Вариус». Сперва миниатюрами («жила-была же-а-бе-а»). Потом фрагментами, фрагменты стали отторгать «поэтическое», очищаться от вторичного, срастаться между собой — и получился первый предметник «Болдино» (год, помнится, 67).

* * *

Миша выходил на Михаила Соковнина, становился Соковниным при мне, выходил на себя и таким путём доходил до меня. Поэтому, думаю, я сам по-настоящему стал понимать, насколько он мне важен и нужен, с порядочной задержкой. Лет, может, на десяток. Осознавать, по крайней мере. И помогли мне в этом друзья, Олег с Эриком.

К тому же сама манера казалась сперва несколько причудливой, нарочитой. Самому хотелось чего-то попрямей, поострей, непосредственней. Насколько манера была органичной и даже просто необходимой самому Мише, тоже доходило постепенно.

И вкусы разнились, иногда сильно. Взгляды иной раз тоже. Не так, наверно, взгляды, как отношение к собственным взглядам — мне всё чудилось некоторое легкомыслие, что ли, в Мишином отношении к собственному его, Миши, мнению. Думаю, ему просто всё и вся было Вариус, сплошной Вариус (по крайней мере, хотелось, чтобы так было) — в том числе Вариус и идеологический. Такой Вариус, где сам он был бы не автор, а герой. А меня это как-то все-таки пугало. Миша был, конечно, очень артистичный, хоть и по-своему. Из актёрской семьи, из Бахрушинского музея. А я все-таки не очень.

Так что общего между нами было вроде бы и не так много. Зато существенного, самого для нас существенного. Хотелось вылупиться. Очень хотелось, необходимо было — и тут и он и я друг дружку хорошо понимали. И старались помогать один другому, потому что каждый очень близко, почти как своё (при всех упомянутых выше различиях) видел то, что другой делает и как он это сделал — получилось или не очень. И каждый был другому нужен, необходим даже. Наверно.

Но это касалось в основном стихов. Тут я, можно сказать, крутился целый день на кухне и лазил во все Мишины кастрюльки. Особенно памятны бесконечные перемонтировки «предметников» — действительно, неуклонно улучшавшие текст. Я ведь занимался тем же самым: первый раз употребил ножницы (буквально, насколько помню) в 61 («Кто есть что»), а потом лет десять, больше, ладил длиннющий свертхтекст, «ритмический словарь» — в конце концов разошедшийся по эпизодам. Ладил так и эдак, и Миша тоже как-то участвовал. Во всяком случае, был в курсе.

Это всё так, но вот «Вариус» я помню уже как вполне готовое изделие, понемногу прибавлявшее в объёме. Это был уже сложившийся Соковнин, коренной-матерый. Который был всегда, ещё в школе — а школа ведь и есть то, что было всегда, даром что в школе мы знакомы не были и быть не могли. Школьная компания — и этим всё сказано. Все хорошие люди, хоть я их знал мало: Костя Доррендорф, Алексей Малашенко и, конечно, соавтор «Вариуса» Александр Мальков. Но до «Вариуса» был ещё «Дымоход», где, как я понимаю, соавторами были практически все перечисленные — на этапе, когда ещё и не поймешь — где, кто автор-соавтор, а кто читатель. Котел общий и этап, наверно, самый ценный. Во всяком случае, для «Вариуса», который тогда ещё был «Дымоход». А может, и для Козьмы Пруткова... Не то школьный рукописный журнал, не то домашний. Помогал, как я понимаю, огромный комод — самый первый, старинный советский магнитофон «Днепр». Машина серьезная, с огромными бобинами, а катушками, где боковины держат пленку, почему-то пользоваться не полагалось. Эта причуда дорого обошлась «Дымоходфонфильму», от которого, к сожалению, ничего не осталось. А был «Гамлет» Соковнина и Малькова. Были, например, миниатюры.

А. А. Левинский

О Всеволоде Некрасове и театре¹ (интервью)

— *Алексей Александрович, в коллекции, собранной Всеволодом Николаевичем Некрасовым (мы передали её в Музей частных коллекций), Ваших рисунков нет — а ведь Некрасов принимал некоторое участие в подготовке выставки Ваших рисунков в Литературном музее, правда?*

— С этими рисунками получилась немного странная история. Мы со Всеволодом Николаевичем смотрели их дома, отбирали, а потом мы с Леной отобрали немножко по-другому. Когда выставка открывалась, там висела Всеволода Николаевича маленькая заметочка, но он её собственной рукой сорвал со стенки и сказал: «Это не похоже на то, о чем я написал». Мне было очень жалко... Вообще, нервная обстановка была.

— *Да, потому что был конфликт с музеем после ланозовских вечеров и выставок: Ваша выставка в этом ряду была последней.*

— Помню, что Анна Ивановна Журавлёва увязывала мои рисунки с театром. Всеволод Николаевич избирательно очень смотрел, парочку рисунков даже ругал за «красивость».

— *Про Ваш театр, насколько помните, он писал что-нибудь?*

— Были упоминания, но специально — нет, не писал. Но в его архиве обнаружилась интересная статья про мой спектакль «Женитьба Бальзаминова», тогда я про неё не знал. В принципе наше общение в чем было: я старался ходить на его выступления, когда мог, а он ходил на спектакли. И не по одному разу. Ту же «Алису» он видел несколько раз, там же и его стихи звучат.

— *А когда Всеволод Николаевич начал ходить к Вам на спектакли?*

— Примерно в начале девяностых. Первый спектакль, на котором они с Анной Ивановной были, «Женитьба Бальзаминова», ставился на малой сцене театра имени М.Н. Ермоловой (тогда ещё центр Ермоловой). Я на его чтениях был ещё раньше, дважды. На второй раз я уже подошел, представился и, по-моему, даже пригласил его на спектакль. И вот они первый раз пришли именно на «Бальзаминова». Потом сразу была «Воспитанница» по Островскому, где они уже мне дали почитать свою книгу, связанную с Островским <Театр Островского, 1986>. А потом прибавилась ещё и Студия, потом Погребничко. Мне кажется, что у него к Студии было отношение иное, нежели к спектаклям театральным.

— *Почему?*

— И у Всеволода Николаевича, и у Анны Ивановны была, с одной стороны, очень профессиональная подкованность, взгляд придирчивый, въедливый, даже опасливый. А с другой — какая-то наивность, без которой театр вообще нельзя воспринимать. Наивность присуща вообще театру. И именно доверчивостью Всеволода Николаевича как зрителя объясняется его представление о театре как о месте, где играют актёры, есть декорации на сцене, есть у спектакля какой-то художник, есть композитор. А студия, она держится на сознательной скудости, у студии ничего нет: ни места своего, ни артистов, ничего. К такому Всеволод Николаевич относился опять же с интересом, но более настороженно. Ведь какой, собственно, здесь может быть критерий? Как оценить игру? Этот минимализм — специально или это потому, что мы просто по-другому не можем? Спектакли короткие, например Беккета в студии, он воспринимал очень хорошо. Мне кажется, он понял, что это нужно было играть именно так. Как нельзя, например, «Бальзаминова» сыграть в Студии, а потом спектакль из Студии перенести в театр. Там репертуар другой и всё другое.

— *Беккета они смотрели с Анной Ивановной вместе?*

— Да, вместе, на площадке Театра Сатиры. Это был конец 80-х.

Я впервые услышал о Всеволоде Николаевиче от братьев Мироненко. Сережа и Володя Мироненко пришли на «В ожидании Годо» в репетиционный зал Театра Сатиры. Были тогда всем составом «Мухоморов». Потом показывали мне свои первые опыты, в основном музыкальные, записи, тексты.

¹ Интервью брали составители сборника.

Рассказали про акции, про Монастырского, фотографии показывали. Возникла фигура Всеволода Николаевича, мне сказали: «Вот есть такой поэт». У них были его тексты. А первое, что я увидел, это было «и ё моё / и первое мая». Это меня настолько поразило сразу, что-то произошло, какой-то укол внутренний, может быть, не столько от самого текста, сколько от сочетания с фотографиями, всего вместе. И я запомнил это имя.

Потом мы с мамой как-то пошли на выставку «митьков» во Дворец Молодежи. И случайно оказалось: на выставке будет читать стихи Всеволод Некрасов. Так я впервые его услышал, произошло своего рода одностороннее знакомство. Мама и я что-то даже по ходу пытались записывать за ним сразу. А ещё позже, когда оказалась у нас в Студии Елена Портнова, которая работала в Некрасовской библиотеке, я пришел в эту библиотеку на чтения. И там я уже отважился как-то подойти, представиться, позвать в театр.

Последний мой спектакль, который он смотрел, — «Игроки». Но уже он как-то не очень хорошо себя чувствовал, это было перед его первой больницей...

Я помню — сложно, конечно, в словах это выразить, — что меня поразило больше всего, когда я впервые его увидел читающим. Раньше я воспринимал всё очень узко, только через призму театра. Так вот, то, как читал Некрасов, — это было то, к чему я сам всегда стремился и стремлюсь. Мне говорят, что это не совпадает с обычным представлением о поэте, о том, как читаются стихи, о контакте поэта с аудиторией...

Я когда ещё в школе учился, ходил на первые чтения у памятника Маяковскому, где читали и известные, и неизвестные люди, один раз я даже, по-моему, Евтушенко там слышал. Разные выступали люди, разные типы. Кто-то аудиторию брал мощно, кто-то не очень, по-разному, на улице тем более всё это видно. Но у них у всех одинаково, с точки зрения актёрской, шел привычный ход. Видно было, что человек хочет аудиторию как-то заразить, завоевать, куда-то за собой повести. Вот поэт: он вчера стихи сочинил, сегодня он их читает. И это разные вещи: сочинять и читать... А тут я как-то почувствовал, не то что рационально понял, а именно больше почувствовал, что процесс чтения почти равен тому, как стихи сочиняются. Не то что одно вчера, а другое сегодня. Стихи вроде уже готовы, но в то же время ещё не готовы, это как процесс порождения.

И это настолько вне привычных нажимов, подач, эмоций, слов, отдельных мыслей... Творческий процесс на твоих глазах. И это очень совпало с тем, что я сам искал, во многом интуитивно. Поэтому каждый раз, когда я был на выступлениях Некрасова, атмосфера бывала разная, аудитория могла быть более внимательная и отзывчивая или, наоборот, неотзывчивая, закрытая, воспринимающая всё как какую-то экзотику, — для меня это было в конечном счёте не важно. Конечно, хорошая публика лучше, чем плохая, но всё равно это не имело значения для меня как слушателя. Потому что сам процесс имел свою драматургию, словно постепенно происходит выход наружу, свободный отрыв, когда кажется, что слова эти уже и не могут по-другому складываться.

Абсолютно похожее, опять же в моём зрительском восприятии, у меня было на Высоцком, три раза. Ничего похожего вроде бы, даже близости нет (Окуджава, по-моему, Всеволоду Николаевичу гораздо больше нравился и ближе был), но вот по ощущению творения на твоих глазах — это было схоже. Будто он не вчера сочинил, а только сейчас рождает. Это не сопоставимо ни с чем: ни с записью, ни с видео, ни с чем, если ты не видел это живую. Иначе ты это качество не почувствуешь. Это неразделимое варево всего идущего от разума, от интуиции, от всего сразу.

— Одно и то же Всеволод Николаевич читал по-разному?

— Да, и мне всегда было интересно послушать ещё раз те стихи, которые я уже слышал.

— А как Вам казалось, он при этом замечал публику?

— Мне кажется, да. Ведь публика может не мешать, может мешать, может вдруг неожиданно очень помочь, так тоже часто бывает. Чутье на аудиторию у него было. Хотя казалось, что он вроде бы и отделен от неё, совершенно отстранен, но это было не совсем так. Это тоже скорее был своего рода художественный прием, отстранение: у меня своё дело. Какая-то отгороженность вроде бы была, но в то же время, как в театре говорят, было «чувство присутствия». Это одно из основных вообще качеств актёра, есть оно или нет, это чувство присутствия, когда человек здесь, не именно на сцене, а во всем этом пространстве. И у него это чувство присутствия было очень сильно.

— У него было слово такое: «предложить», без настоятельности. Что-то вроде: «Вот я вам хотел предложить. Хотите — берите, хотите — нет, хотите — слушайте...».

— Да, и поэтому тоже, я думаю, театр был ему интересен и каким-то образом близок.

— А какие-то суждения о спектаклях не вспоминаются его?

— Конечно, они были очень лаконичные, исключительно лаконичные. Вот про «Алису», например, устная рецензия: «Реальность рождает слова, слова рождают реальность». Я немножко боялся спрашивать и проявлять в этом смысле какую-то инициативу. Если были какие-то «но», он их всегда называл. Это ещё с «Бальзаминова» было, неприятие так называемого понта, которого в театре много, того, что идёт, например, от чувства столичности: «мы столичный театр». Он сразу это отмечал: «А, вот это так, потому что столица!» или «Вы не хотите антракт сделать, потому что у вас так не принято?». Думаю, это не только к театру относилось, у него вообще была обостренная реакция на любое пренебрежение: персонажем в пьесе, публикой. И пренебрежение автором он очень болезненно воспринимал, тем же Островским, которого он хорошо знал и видел много. Иногда ему казалось что-то лишним или не чувствовалось обоснованности в решениях режиссерских. Про того же «Дядю Ваню» он говорил, что можно и так и так трактовать. Но когда это было слишком субъективно (например, в сцене Астрова и Сони Юрий Погребничко ввел фигуру слуги, который всё время третьим тут был), он сказал, что у Чехова и без этого всё складывалось. Или когда он у меня смотрел «Чайку» в студии, тоже какие-то вещи называл ненужными. По-моему, ему не нравилось, хотя он напрямую мне этого и не говорил, но можно было понять, что Треплева играл Алеша, мой сын. Всеволод Николаевич говорил: «Ему рано». А ему тогда двадцати ещё не было, хотя я понимал, что он имел в виду не буквальный возраст. Всегда опасно, когда у тебя играет сын, или дочь, или жена: тебе кажется, что ты никак их не выделяешь, но это всё равно куда-то вклинивается. В театре такие нравы: если тебе не нравится, то ты режиссеру либо вообще ничего не говоришь, либо просто пару раз улыбнулся, сказал: «Поздравляю», и всё, и достаточно. А если нравится, то наоборот: много-много комплиментов, которые тоже, по большому счёту, ничего не значат, но просто делают приятное. Редко кто о двойственном и двусмысленном решается заговаривать. И я думаю, что у Всеволода Николаевича, как я это сейчас понимаю, было в каком-то смысле отстаивание чистой зрительской позиции: вижу то, что есть.

— То есть это все-таки была не критика?

— Нет, мне кажется, нет. Скорее это ближе к прекрасно-му, тонкому, но зрительскому восприятию, не критическому... Меня, кстати, всегда ругали и до сих пор, может быть, ругают за то, что я занимаюсь в основном текстом. На репетициях, с актёрами. Знаете, с самых первых шагов актёрского обучения появляется такое выражение — «присвоение текста», грубо выражаясь, это чтобы зритель не понимал, от себя актёр говорит или от персонажа. Мне это всегда страшно не нравилось, и я с самого начала был против этого. Мне была ближе позиция — может, это от Брехта шло — цитирующая. То есть человек разговаривает в жизни — это одно, а теперь он процитировал — это другое, и чтобы у актёра не было ощущения присвоения авторского текста, а было: «Вот Островский так сказал». И именно это требовало и требует дотошной работы, связанной с позицией говорящего: так, чтобы сохранить и специфику расстановки слов автора, и в то же время чтобы это было органично и естественно сегодня. И именно в этом я встретил у Всеволода Николаевича очень горячую поддержку, и, пожалуй, в Островском больше всего. Получилось, что текст Островского звучит в сегодняшнем ключе, в сегодняшнем нерве, но при этом может быть сохранена какая-то своя музыка, специфика именно Островского. У Всеволода Николаевича было к Островскому очень бережное, сознательно бережное отношение. Считается, если человек не присваивает текст, то не хватает чего-то эмоционального, актёр, значит, не совсем подключает свои чувства, холоден. Думаю, что это совсем не так.

Кстати, вот если говорить о том, что Всеволоду Николаевичу не нравилось. (Я в этом смысле мнительный немного, чем я трепетнее отношусь к человеку, тем я больше за него додумываю всяких вещей; может быть, ему не настолько не нравится, а я уже считаю, что категорически нет.) Вспоминается разговор Раскольникова с Порфирием Петровичем про разряды людей, обыкновенных и необыкновенных... Мне кажется, что ему не нравилось именно такое разделение, а оно очень имеет место быть, и не только в театре или в искусстве. У Некрасова сразу боевая стойка возникала, когда начинало этим пахнуть, притязанием на исключительность, которая может себе что-то позволить. У него было абсолютное неприятие этого. Поэтому, возвращаясь к его выступлениям, скажу: это действительно была та обыкновенность, которая становится потрясающей.

В. Н. Некрасов

«За чем пойдешь, то и найдешь»:

постановка Левинского в Фокинском центре
имени Ермоловой

5 и 8 мая 1992

5 — сваха Красавина — Шубина Лидия. 8 — Татьяна Рудина
5 — Чебаков — Андрей Калашников. 8 — Вячеслав Молоков

Печатается по машинописи из личного архива; заключение, видимо, утрачено.

Остальной состав тот же. Самая большая удача — отлично разработан текст, прожит как следует, облюбован каждым актёром. Не особо торопились выпускать спектакль, и хорошо делали. Не торопясь и играют, весь текст в целости (во всяком случае на первом спектакле). Хоть моментами темп сильно гонят — для постановочных задач. Это всё прекрасно, как в старину, но в старину бывали неперенные антракты с буфетом и вряд ли кто рисковал усаживать публику на пару часов подряд. Да и сидели поудобней... На первом представлении, особенно неторопливом, сосед меня обзевал совершенно на сценах Мишиных мечтаний и особенно гаданий Павлы Петровны. Что спектакль хороший, спохватились уже к финалу. В финале обший рок эраунд о'клок, до того несколько тактов принимался проплясать Миша. Отсутствие перерыва от режиссера не зависело, трудность чисто техническая. На неё накладывается органическая, режиссерская, или, верней, театральная: кроме Матрены, Анфисы да, пожалуй, Чебакова (особенно Калашникова — представительного комсомольского босса средних лет, но, в общем, из стиля эпохи явно не выпадающего), остальные

играют, можно сказать, в современных масках — речевых особенно.

В отличие от «Нового театра» и других случаев, разобранных в книжке <<Театр Островского» 1986 года>, это не связано с попытками одолеть текст с налету — что, собственно, в общем итоге и решает дело в пользу спектакля — на наш взгляд и слух.

Всё прочитано внимательно, добросовестно, любовно даже. Речь со вкусом, с паузами, с хорошим отзвуком в зале. Но они не так играют пьесу, как передают, пересказывают по-своему. По-своему вкусно, потому и приходят в голову *маски*: актёры ценят типажность, не расстаются с ней, но это типажность не так этих персонажей Островского, как, наверное, просто этих людей — актёров. Словно задача: а вот как бы каждый из вас сам, «от себя» мог бы произнести, изобразить это всё лучше, поинтересней. От «Грозы» Дубовской (а мы писали и говорили тогда — кажется, правда, только «для себя»¹ — что эта «Гроза» была основательное, добротное на свой лад исследование на тему о невозможности поставить пьесу Островского в современном театре так, как она написана) отличается этот Бальзаминов тем, что «Гроза» получилась при всей качественности в целом несколько безрадостной. Понятно, что «Гроза» не комедия, но я в виду имею, что дело на сцене шло умно и в принципе интересно, но как-то без удовольствия. Действительно, «Гроза» — драма, и театр и Дубовская подходили к ней всерьез, как следует — от сюжета, коллизий, хода действия — а потом уже всего остального. Вот, дескать, вы же видите, на что это похоже, как это можно сыграть, прочесть, понять, даже и нельзя не сыграть: ночной Калинов — чем не молодежные группировки?.. И не сказать грубо, и достаточно убедительно: действительно ведь, и искони на Руси — и т.п. И по всем раскладам видишь, что ведь и правда у театра, если он хочет, чтоб получалось, должно первым делом получаться именно так вот. Что возможно, то возможно. А что нет — и не взыщите... В принципе, «Бальзаминов» легче «Грозы», всё так, и все-таки, подходя не так от действия, как от речей, разговора, тут интересовались первым делом не невозможностями, а как раз возможностями.

¹ Галина Дубовская? Такой текст мы пока не обнаружили.

Возможностями произнести текст если не точно как он написан, то по возможности не хуже. Не хуже, чем он произносится вполне по традиции, вполне в образе — так скажем. Потому что кто ж знает, как текст написан в самом-то деле. Кто? Только актёр. И читатель...

Такое отталкивание от стилизованности, этнографизма не то чтобы проведено последовательно: замечательная Матрена Папановой мало сказать одна из самых колоритных Матрен, каких мы видели, мало сказать величаявая Матрена, Матрена-солистка при том, что и абсолютно комичная, — она, Матрена, — резонер, даже судья происходящему, насколько это по силам Матрене — ещё сколько-то и сверх того. На редкость точная при всей гротесковости Анфиса Бородулиной тоже, кажется, никак не осовременена, при том что она явно — из самых ярких удач в спектакле. И, однако, общая тенденция всё же явно иная: найти кратчайший путь к речам персонажа, минуя (если нужно) и всякую типажность — то есть минуя если и не сам персонаж, то всю его конкретно стилизовую оболочку. Нет, быт, вот он, стиль, вот он — но свой, сегодняшний, обиходный, привычный — если удобней. *Если так получается...*

И так получается. Неудобство же остается в том, что пьеса, как всегда в подобных случаях, норовит распасться на ряд дискретных эпизодов, находок, сценок. Естественно: потому что персонаж, как он написан, со всей социальной конкретикой, своей судьбой, проблемами и заботами, явно затушевывается. И в первую очередь так получается с самим Мишей Бальзаминовым и с Павлой Петровной. Павла Петровна в исполнении заслуженной артистки России Александры Назаровой — это все-таки никакая не Павла Петровна, а з.а. Александра Назарова, действительно заинтересовавшая ролью Павлы Петровны (это видишь) и предлагающая различные способы исполнения разных мест этой роли — иногда более удачные (в начале пьесы), иногда менее, как раз там, где действие сбавляет темп, появляется свеча и нотки материнской патетики, напоминающие «Бальзаминава» омского и смоленского² — где, впрочем, такая патетика доводилась до пародии

² «За чем пойдешь, то и найдешь» Смоленского драматического театра Журавлёва и Некрасов видели не раньше 1986 г. В личном архиве сохранилась вну-

(нечаянной). Здесь всё скорей намечено, до фальши дело не доходит, но до позевывания вполне дойти может — как мы сами видели. Правда, начнись действие подобной сценой после перерыва, не торопясь — вероятно, такого эффекта бы не было. Но с другой стороны, поверь мы сколько-нибудь всерьез в простоватость и искренность Павлы Петровны при всем комизме её волнений — тоже, думаю, сосед справа зевать не стал бы. Но поверить мудрено: уж очень, прямо-таки полярно далека интеллигентнейшая московская дама из артистической среды, которую перед собой видишь, от любых мыслимых вариантов типа вдовы Бальзаминовой. Чего стоит одна короткая современная стрижка. Конечно, это актриса Назарова. Явно незаурядная, интересная актриса — это видишь, как увидел, отметил бы такой человеческий тип — сознательно ли, нет — ну, хотя бы в метро. Да плюс ещё заряд целенаправленной чисто сценической энергии. Спасибо. По-своему очень интересно. Местами особенно. Но, конечно же, это не Павла Петровна, конечно, о заботах и смешных страхах Павлы Петровны таким способом нас можно информировать, но никак нельзя заразить ими — пусть и как угодно понарошку, по-театральному на секундочку. В общем, то же можно повторить об Александре Зуеве в роли Бальзаминава. Зуев — Бальзаминов — вообще ценнейшая находка этой постановки. Блестящая роль, но... Зуев все-таки не Бальзаминов, вот беда. Не в том, конечно, дело, что-де «это не Островский», как выражались лет двадцать назад, а в том, что размывается вся логика поведения, оценок, значение событий, то есть сам ход сюжета и в конечном счёте смысл пьесы.

Смысл не в смысле морали, прописи, а в смысле участия, сопереживания, без которого не живет, в конечном счёте, ни комедия, ни водевиль. Или, если пытаться выразиться не «литературоведчески», а «театрально», страдает, на наш взгляд, *последствие* спектакля. Около полутора часов мы, зрители, сияли, кивали, открывали рты — ну как у них идёт дело! Как звучит каждое словечко!.. Ну, или почти каждое. И все-таки чуть-чуть

трениция рецензия на спектакль (25 машинописных страниц) в форме отчета для ВТО. «Омский» Бальзаминов — «Мой бедный Бальзаминов» в постановке Г. Ф. Тростянецкого (отдельных текстов об этом спектакле в личном архиве не обнаружено).

приустиали. Ничего удивительного. Да тут и спектакль дал относительную слабину. Может быть, две — две с половиной слабинки. Всего — не знаю — минут, может, на десять. Но вот опять мы встряхнулись, нас встряхнули, явилась блистательная сваха Красавина (они, свахи, одна блистательней другой, но старшая, Лидия Шубина, несомненно одна из самых ярких и классических Красавиных, каких мы только видели. А видели мы уже мало не десятков).

Опять дело пошло, поехало и даже заплясало — просто уже от полноты чувств — в финальном рок-н-ролле. Уходим мы бодрые, но, боюсь, чуть-чуть снисходительные к Островскому: конечно, здорово писал, но там про своё какое-то. Ихнее, все-таки не наше. Здорово писал, но чуть скучновато.

Но если итог и правда такой, то он ведь по сути, по выпавшему в восприятии осадку совпадает с характерным осадком от типичной постановки, солидной, но рутинной или подызносившейся: нет, конечно, хорошо. Классика. А если и скучновато чуть, так что же вы хотите — Островский. Веселиться будем в Лужниках...

Если итог и правда такой, то он не только нежелательный, он явно несправедливый, обидный для театра, проделавшего так на совесть такую ценнейшую работу, главную, можно сказать, работу: сумевшего прожить текст «снизу», практически доказать, какой же этот текст *не скучный*. Показать. И вдруг эта самая скука начинает маячить совсем с другой стороны, откуда давно не ждали: почти что со стороны «идейного содержания» — которое и вводило-то прямиком именно, как известно, в эту самую скуку. Сколько мы себя помним... Но что же делать, если действительно скукой может, оказывается, грозить и простая бессвязность. Недостаток связности и логики в поведении и ощущении персонажей. Сюрприз, правда?²..

Зуев, так здорово, с характером, темпераментом на разных состояниях подающий нам тексты речей Бальзаминава, оказывается тем не менее практически как-то лишенным реальных связей со вдовой Белотеловой, он не маленький чиновник, он непонятно кто, хоть фигура всё время и интересная. И не может он зависеть всерьез от этой своей женитьбы, не может ощутить себя в зависимости по-настоящему: этакий-то молодец! Значит, и мы не можем. И бальзаминоские монологи звучат с напором, не без эффекта, но как-то сами по себе, словно вскользь,

по касательной к действию пьесы... И что там будет, как там сложится жизнь этого Миши и этой мамы с этой именно вдовой Белотеловой — дело вообще как бы и не в этом. А в чем — не очень понятно. А раз так — не очень и интересно.

Когда смысл и та самая трижды зловредная «идея» приходят «снизу», не от задания, а получаются словно сами собой, какими им надо, — это, конечно, самое ценное. Но чтобы всё получалось само собой, нужно, чтобы *всё* получалось. Тут при всех находках, при всей добротности подхода от речи, от текста, как мы видели, получается всё же не всё.

Чтобы получилось всё — всё во что бы то ни стало, — так жил несколько другой театр. Близкий этому лучшими чертами — но всё же другой: периферийный. Пусть «всё получится» на чисто техническом уровне, но зевков в зале быть не должно ни в коем случае. Любыми средствами «получится» — эксцентричными, наивными с виду — как угодно. Мы об этом писали в книжке. И, между прочим, среди таких «сильных» средств бывали и не одни чисто зрелищные: бывала и режиссерская декларация, открытое желание довести до зрителя какую-то мысль, настоять на ней. Чаще в явный, видимый вред спектаклю — иногда вроде бы без вреда — но в непрерывной, явной необходимости такой вот режиссерской нотации, назидания зрителю у нас всегда бывали подспудные сомнения — даже в отношении такой блестящей постановки, как трилогия в Брянске³, — то ли благодаря доле постановочной дидактики она так здорово получилась, то ли вопреки. Все-таки дидактика и эксцентрика вещи далековатые, да и выплеснулась эксцентрика именно как реакция на идейно-воспитательный театр, и, главное, тот новый, реактивный и импульсивный, эксцентрический театр опять-таки ни от чего так не страдал временами, как — от той же заданности. Если не идейно-воспитательной, так от формулировочности, исполнения и разыгрывания каких-то или чьих-то возможных рассуждений, предвосхищения и подыгрывания таким рассуждениям и формулировкам. Словом, умничанья в ущерб собственному искусству. Писали мы и об этом. Постараемся, и постараемся не перестараться. «Не замазать»...

³ См. многочисленные упоминания о «Картинах московской жизни» в помещенных выше текстах, а также: Журавлёва А. И., Некрасов В. Н. Театр Островского. М., 1986. С. 80–86.

Иногда выходит словно бы и несколько наугад, а иногда — гибко. А иногда и точно угадано. Так вот, в принципе *по мере возможности* видится нам решенным спектакль в целом, когда главное — именно честное видение этих реальных возможностей и ещё талант вовремя догадаться и не замазать. И если такой подход принять за общий принцип решения, то именно Красавину Рудиной надо, очевидно, признать здесь самой принципиальной работой, самой принципиальной удачей.

Так вышло, думаем, ещё и потому, что сваха в пьесе — всё же не Миша и не Павла Петровна. Те — целиком, по уши, наиболее прямо, что называется, в действии, реальных событиях пьесы. Она прежде всего про них. Они самые прямые, непосредственные жертвы-герои всего происходящего. Сваха же — по своему положению лицо именно что посредничающее, независимое. Посредничает между персонажами — ей легче посредничать и между персонажами, и нами, зрителями. Матрена Папановой — золото, а не Матрена, Матрена резонер. Но все-таки не так много от Матрены зависит, тут, наверное, ничего не поделаешь. Иное дело сваха Красавина. И вот именно Красавина Рудиной, так вдумчиво сплетничая-посредничая-судака, и устраивает. Становится основным комментатором и резонером происходящего в комедии — резонером *отсюда*, от нас, резонером-актером — тогда как Матрена в большей мере резонер оттуда, из мира самой комедии, резонер-персонаж. И именно такая функция этого персонажа, по всему судя, — и есть то, чего всё же несколько недоставало постановке в первом составе, с ярчайшей и классичнейшей свахой Шубиной. Нет, сваха Шубиной тоже комментировала — и ещё как. Сваха Шубиной вообще делала, кажется, всё. Всё что надо и всё как надо. В естественной многозначности образа свахи Красавиной. То есть у неё всё получалось само собой — но получалось *оттуда*. А в постановке не все персонажи были только *оттуда*, не все только персонажи, некоторые и отчасти актёры. И прежде всего — интеллигентнейшая маменька и подготовленный Миша. И само собой, получалось не совсем всё — и главное, не совсем всё получалось с итогом. Как понимать и чего, по бессмертному выражению Зоценко, автор хотел сказать этим художественным произведением. Сваха Шубиной здорово хохотала сатанинским смехом, устраивая судьбу Миши и Белотеловой, — но

на итог это все-таки не тянуло, поскольку в целом постановка звучала не так многозначно, как неопределенно.

А вот странноватое существо Рудиной, естественно, честно (но безо всякой натуги) вдумываясь в происходящее *отсюда*, заражает, заставляет вдумываться и нас. Она прочитывает текст за нас — верней, с нами — как прочитываем его мы с листа — в естественной многозначности. Но нам кажется, что дело могло идти именно от «кухни», снизу, когда на каком-нибудь этапе читки или «застольных» репетиций режиссер, актёр вдруг почувствуют, что нечто, уже нажитое, ожившее, начинает тут же утрачиваться именно по мере дальнейшего вроде бы улучшения, дальнейшей работы... Что здесь роль почему-то никак не хочет быть «в костюме», по правилам...

Иначе говоря, «эксцентрика» уже перестает ощущаться эксцентрикой, возможно, перестает так называться, и мы не можем исключить, что поколение Рудиной попросту в чем-то и не понимает этого слова в привычном нам значении. Действительно, после всех передрыг и потрясений последних лет (здесь имеем в виду театр) уж какая «эксцентрика» — где край, где центр, где верх, где низ...

Не совсем так, конечно. Будь так буквально, не было бы Бальзамина Левинского. Но значение слова всё же в чем-то, очевидно, меняется — а главное, меняется отношение к понятию. Доказывать какое-то «право» на эксцентрику, чем мы так старательно занимались в нашей книжке, — это сейчас, наверное, уже и смешно. Хотя... Но так или иначе, эксцентрика не удивляет, эксцентрикой не удивляют, с эксцентрикой сжились, с ней работают. Что, кстати, не обязательно значит — работают, не ошибаясь. *Освоились* — не то же, что *освоили*. Но и сами ошибки иные — фоновые, размытые. Иной раз и закоренелые какие-то... «Эксцентрическая» рутинная — самая бешеная. И себя ловишь поначалу, пока не вживешься в спектакль, на чувстве некоторой благодарности той же Рудиной уже за то, что она не курит в роли свахи Красавиной или не вопит «кья», не делает шпагат, и если раздевается, то совсем умеренно, приоткрывает по уху плечи... Что тут вообще другой разговор — тоже ведь доходит не сразу: а всё стрижка... Разговор же о том, что привычка бывает разная: кому рутинная и отупение, а кому — и действительно освоение, понимание того, что такая вот «спокойная» эксцентрика бывает материалом

куда каким тонким, открывающим иной раз и совсем неожиданные возможности. Где можно — ты персонаж, насколько нужно — актёр.

И не думаем отказываться от написанного — наоборот, надеемся опубликовать все-таки наши соображения на этот счёт в достаточно полном, не усеченном рукой редактора виде⁴. Но, сравнивая два спектакля, два состава, два представления балъзаминской постановки А. А. Левинского, мы должны отметить явление, с которым раньше не сталкивались — во всяком случае, в такой явственной, как нам кажется, форме.

Главные, решающие различия — пожилая сваха Красавина в исполнении Лидии Шубиной и молодая — Татьяна Рудиной. Сваха Шубиной, как мы уже говорили, выше всяких похвал. Она сыграна в добротной традиции и точно, безукоризненно и настолько ярко и живо, что на поклонах, на вызовах явно получила, можно сказать, первый приз зрительских симпатий. При том что конкуренция была оживленная... Так что если доискиваться каких-то причин некоторой расплывчатости, недобора впечатления, о котором шла речь, — кто-кто, а сваха никак не может быть в чем-то виновата. Кто угодно, только не она — хоть все остальные, включая режиссера. Классический, живой Островский — вот кто такая сваха Шубиной в этой постановке.

Тогда как сваха Рудиной — это, вообще говоря, Бог знает кто. Говорили о короткой современной прическе Назаровой — но у Рудиной вообще нет прически, нечего причесывать: молодежная «тифозная», как раньше говорили, стрижка, не прикрытая даже платочком. Скандал, собственно говоря. И лет ей, ну, двадцать пять. И вся фактура суперсовременная — манекенщицы на лечебном голодании. Короче, нарочитое, форсированное отталкивание от всякой типажности. Но... но не от образа. Когда-то мы писали об открытой парадоксальности, на которую пошел Варпаховский, дав роль старухи Мурзавецкой молодой (лет на 12 моложе нынешнего) Поляковой. Там смысл был, по сути, просто именно в открытом признании вынужденности такого шага, и Полякова на поклонах, когда все расточали

⁴ Текст сохранившейся в личном архиве статьи Журавлёвой и Некрасова «Удачи и потери эксцентрических спектаклей» вошел в их книгу «Театр Островского» (1986) в сокращенном виде.

улыбки, помним, махнула рукой и ушла — дополнительно добавив тем откровенности...

Рудина от Красавиной пьесы фактурно отходит ещё, казалось бы, дальше — но звучит такой ход совершенно иначе (интересно, что и «мы, дамы тучные...», и «я человек старый» — всё это в тексте сохранено).

Рудина вообще очень внимательна к тексту — как и постановка. У Шубиной он звучит словно сам собой, за счёт точной колоритности, стиливого вживания. У Рудиной все-таки не совсем сам собой, как-то иначе, но не менее интересно. Она произносит, как бы вдумываясь. При этом не скажешь, чтобы несоответствие облика фактуре персонажа как-то подчеркивалось — нет, скорей уж напротив. Чувствуется, речь Островского увлекает исполнительницу, она и говорить начинает вроде бы чуть напевней, вальяжней, чем от неё ждёшь, — но подавно не стилизуя речь. Вот это было бы тут совсем не то слово, не той какой-то природы. Речь, манера открыты тексту, стремятся к Островскому — и это решает. Видимо, всё дело в том, что при всей, казалось бы, эксцентричности актриса сохраняет естественность, чувство меры, которое и позволяет ей попросту и по-настоящему участвовать в событиях пьесы, раскрыть действительное, собственное к ним отношение. Да и что значит «эксцентричность»? Мало ли для кого кто эксцентричен, кому кто как покажется. Для нас, предположим, эксцентрична, а для себя — в норме, в рабочей форме, судя по самоощущению, — что и требуется. Нет стилизованности, но нет же, если разобраться, и эксцентрики напоказ, для сцены.

Рудина, по всей видимости, такая, какая она есть, — наше ли зрительское дело, какая Рудина, какую она выбрала стрижку? Наше дело — какая Рудина Красавина. И вот это-то ясно видимое движение, стремление актрисы в сторону образа пьесы, к Островскому — движение очень искреннее, точно в меру реальных условий и возможностей — оно-то, повторяем, и решает дело.

Главное — не нажать, не перестараться по привычке. Это именно и получилось, и тут, думается, и, может быть, главная удача и заслуга режиссера Левинского. Передают рассказ Фалька о Сурикове. Суриков на выставке смотрит свежепривезенного Пикассо. Какие-то господа из публики узнают Сурикова и

взывают к нему в своём возмущении столь явным заграничным безобразием.

— Были бы вы художники, — отвечает Суриков, — знали бы вы, что всякий художник так же работает. И я так работаю, да потом замазываю — а он вот догадался не замазать.

Если рассказ правдивый, можно думать, что Сурикову такой ответ подсказали и серовские картины-«подмалевки» — портрет Шаляпина, например. Как бы то ни было, рассказ о художнике, известном труженике, который понимал, что труд может незаметно обращаться в рутину, работа бывает и во вред работе. И догадаться не замазать — иной раз важнее, чем написать. Мы совсем мало знакомы с театральной «кухней», самой актёрски-режиссерской технологией — как, впрочем, и с живописной.

О. Н. Купцова

(ГИИИ, Москва)

О ВТО и Щелькове семидесятых годов

(интервью)

— *Ольга Николаевна, в личном архиве Анны Ивановны Журавлёвой и Всеволода Николаевича Некрасова есть неопубликованные материалы, связанные с их работой для кабинета русской классики ВТО; довольно много всего относящегося к Щелькову (внутренние рецензии на музейные экспозиции, например). А что это было такое вообще — кабинет русской классики при ВТО?*

— В состав кабинета драматических театров ВТО, который возглавлял Михаил Лазаревич Рогачевский (а после его ухода на пенсию — Игорь Георгиевич Штокман), входили группа русской классики, советской драматургии, зарубежной классики. Группа русской классики курировала театральные постановки по русской драматургии XIX — начала XX в., и, насколько я помню, в семидесятые годы эту группу составляли Эльвира Меликовна Ниязова, Галина Павловна Миронова. Ниязова (а позже, во второй половине восьмидесятых годов, Дмитрий Прокудин) отвечала собственно за драматургию Островского и за музей в Щельково. Элеонора Матвеевна Красновская вела драматургию Чехова, но сидела она при этом в другой комнате; вместе с ней в этой комнате находилась Елена Михайловна Ходунова, которая занималась Шекспиром и польским театром. Советской драматургией ведали Нэлли Ноевна Филиппова (а после её ухода на пенсию — Борис Цекиновский) и Ольга Алексеевна Новикова. К кабинету драмтеатров относилась тогда ещё и Элеонора Германовна Макарова, которая вела работу комиссии по критике и отвечала за драматургию социалистических стран (кроме польской).

— *И музей Островского в Щелькове тоже существовал при ВТО?*

— Да, Щельково находилось в ведении ВТО, в таком подчинении имелись свои плюсы и свои минусы. Один из главных минусов заключался в том, что щельковский музей был частью общего хозяйства, включающего и Дом творчества со всеми его службами. Директор Дома творчества был одновременно и директором музея, так что музей не имел административно-хозяйственной самостоятельности. За собственно музейную работу отвечал заместитель директора по научной работе, находившийся в непосредственном подчинении у директора Дома творчества. Во время перестройки музей в Щелькове добился того, чтобы его перевели в Министерство культуры; в тот момент, наверно, это было правильным решением: музей получил федеральный статус и государственное финансирование. Зато ВТО в последние предперестроечные годы как богатая общественная организация могло себе позволить значительные расходы на комплектование, стажировки сотрудников и на массу всяких других вещей, невозможных в то время для государственных музеев. Само ВТО было при этом в семидесятые — восьмидесятые годы в определенном смысле очагом свободомыслия и в то же время посредником между театром и академическим миром (сейчас этой функции у ВТО в такой степени уже нет). Больше всего, конечно, существовало связей с театральными вузами, но и с университетами тоже. От университетов ездили филологи, искусствоведы в качестве экспертов и критиков.

— *И это было в 70–80-е, вплоть до...*

— Вплоть до перестройки, потому что потом вся эта система развалилась, ВТО обеднело.

Кстати, ВТО оплачивало не только поездки экспертов, но и заказывало статьи, обзоры. В середине 1980-х годов, например, я по заданию кабинета зарубежного театра описывала русскую сценическую историю «Сна в летнюю ночь». И это было обычное, рядовое задание кабинета.

— *А какой был повод для работы про «Сон в летнюю ночь»?*

— В кабинетах ВТО существовала система подготовки до-сье на каждого автора и каждую пьесу, в которых собирали всё в помощь режиссеру, художнику, актёрам: историко-реальный комментарий к пьесе, изобразительный материал, историю

постановок в России и за рубежом, переводы пьес. В ВТО я впервые, например, прочитала многие не изданные тогда пьесы Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека и др. Эти переводы были сделаны для театров, потому что оставалась надежда, и иногда эта надежда оправдывалась — получить разрешение на постановку. Я, скажем, читала тогда же в ВТО — и это тоже было сильнейшее впечатление, культурный шок — огромную папку с пьесами Л. С. Петрушевской, а шли в театрах в это время только две-три её пьесы («Уроки музыки», «Чинзано»).

— *Неужели это всё сгорело во время пожара в СТД?*

— Большая часть. Я так понимаю, что если всё это и не сгорело, то потом просто пропало, потому что хранить в новом помещении оказалось негде. Да и времена настали другие. Информационного голода сейчас уже нет, а как к архиву в ВТО к этим материалам никто не относился.

— *Ольга Николаевна, сохранился важный текст, который мы бы хотели опубликовать: творческая история «Невольниц» Островского, описанная поэтом Михаилом Соковниным непосредственно перед постановкой этих «Невольниц» в театре им. Пушкина в 1972 году. Судя по телеверсии постановки, она была сопоставима со статьей Соковнина (не рискну сказать: спектакль был поставлен по Соковнину). Вот Вам как заказывали описание сценической истории «Сна», под какой-то определённый проект?*

— Нет, насколько я знаю, никакого проекта не было. Могли заказывать и «про запас». В папках ВТО лежали материалы разных лет, даже трудно иногда было определить, кто являлся их автором: в некоторых случаях они были подписанные, а в других, за давностью лет, безымянные. Когда я начала преподавать во ВГИКе в 1989 году, то часто брала из кабинетов материалы для подготовки лекций по истории зарубежного театра XX века, по истории русского театра.

— *И это было вполне открыто, по крайней мере для специалистов?*

— Для специалистов — да. Любой человек, который имел отношение к театру, мог прийти в кабинеты ВТО. У нас до сих пор сохранилась похожая система во ВГИКе: кабинет русского кино, кабинет зарубежного кино. Это идея тех лет. Сотрудники кабинетов не занимались библиографией в строгом смысле слова, но они собирали материал, особенно по зарубежному театру (тогда это было труднодоступно!), и переводили.

— А спектакли в ВТО записывали?

— Нет, технически было сложно, почти невозможно. И потом, это не входило в сферу прямых обязанностей ВТО. Фиксацией спектаклей занимался немного Бахрушинский музей, но и там прежде всего делали аудиозаписи. В конце 1980-х Бахрушинский музей стал брать на хранение фильмы-спектакли, и если были какие-то телевизионные записи спектаклей, то тоже кое-что к ним попадало. У ВТО не было задачи хранить, у них была задача просвещать, в том числе и собирать материалы «в помощь» деятелям театра, налаживать театральный процесс — это одна функция, а вторая функция — это выездные команды. Как правило, отсматривать и обсуждать спектакли ездил не один человек, а несколько. Если большой фестиваль, то могли отправить больше людей в экспертной группе, а в обычной ситуации ехало двое-трое критиков: существовали разные конфликтные моменты, при которых нужны были различные точки зрения. Всё достаточно остро и опасно: ты приезжаешь в театр, имеешь дело с творческим коллективом, а какая там внутренняя ситуация — неизвестно.

Отправляли в командировки по разным поводам. Во-первых, это мог быть итог сезона, просмотр всего репертуара театра, для этого академический человек не нужен, такое задание обычно выполняли театральные критики. И у ВТО, естественно, имелась своя группа людей, которых они периодически посылали в провинциальные театры. Во-вторых, могла быть конфликтная ситуация в театре, и её надо было разрешить. В-третьих, посылали на фестивали, а фестивалей было много, разных. Вот здесь как раз привлекали университетских специалистов. Я недавно думала о том, что, с одной стороны, это было плохо: официоз, навязывание репертуара, а с другой — совсем неплохо, что все театры знакомились с финской драматургией, например.

— Это было сверху распоряжение — познакомиться с финской драматургией?

— Задание спускалось сверху, рекомендовали большой корпус драматургических текстов, театр мог выбирать. Подбирали пьесы как раз кабинеты, и не только то, что было издано уже давно, но и что-то свежее, заказывались новые переводы. Много зависело от самого сотрудника кабинета.

Сотрудники были ещё и консультантами: зная режиссера, они могли посоветовать очень адресно конкретную пьесу. По всей стране, в течение сезона или половины сезона, проходил фестиваль, скажем, болгарской драматургии. И тогда уже критиков отправляли в разные места: смысл был в том, чтобы посмотреть не один спектакль в каком-либо театре, а спектакли десятка театров, сравнить их, выбрать лучшие, кому-то присудить приз. Как правило, фестивали зарубежной драматургии не собирали спектакли в одном месте, не было такого, чтобы все приезжали в Москву и показывали там лучшие спектакли.

Сейчас критики предварительно отсматривают спектакли очень часто по видеозаписи, по ним приглашают на фестивали. Ну, тут уже политика СТД, а не критиков. Почему так делается? Денег, я думаю, достаточно, но тратятся они на всякие представительские вещи: на помпезное открытие фестиваля, на гляцевые буклеты, которые никому не нужны...

А тогда был смысл в том, что критики из столицы приезжали в какой-нибудь маленький город и говорили с труппой... потому что не только просмотр, внутренняя рецензия, отчет для ВТО были итогом командировки, а самое главное, почти всегда обязательное, — обсуждение на труппе. И это дело очень тяжелое. Устная критика — вообще особый жанр, который сейчас почти вымер. Никто с актёрами, режиссерами периферийного театра вот так профессионально, долго, обстоятельно уже не разговаривает.

В некоторых театрах обсуждение проводили немедленно после спектакля. Часто происходило так, что летишь самолетом, большая временная разница, прилетаешь — тебя тут же отправляют на спектакль, смотришь, и сразу же необходимо обсуждать. Это было трудно и не всегда получалось хорошо, потому что надо обдумать, прежде чем высказаться, надо постараться сделать все замечания, но при этом никого не обидеть. Когда ты смотришь в глаза человеку и понимаешь, что он всё равно потратил времени больше, намного больше, на создание этого спектакля, чем ты на его просмотр, это как-то тебя сдерживает.

— А с какого времени эта практика завелась?

— Трудно сказать, я думаю, что не раньше 60-х. В 70-е годы это уже было распространено очень широко. Хотя от Елены

Михайловны Ходуновой я слышала о том, что перед тем, как она попала в ВТО, она ездила как критик, — значит, такая практика существовала уже в начале 50-х.

— *То есть это могло быть и старой советской практикой?*

— В какой-то мере. Сам феномен-то, может быть, и существовал, но одно дело, когда в 50-е годы человек приезжал, он сказать «от себя» почти ничего не мог, внутренняя цензура была очень сильной, и самое главное, что работала взаимодополнительная система. В 70-е годы стало попроще, хотя достаточно много возникало ситуаций, про которые лучше бы смолчать и никому не говорить: разница в свободе мнений между столицей и провинцией была ещё очень ощутимой. Всё зависело от режиссера: могло быть такое, что ты приезжаешь и говоришь то, что не скажешь в Москве, а могло быть и ровно наоборот — что не позволишь себе сказать и четверти того, о чем уже в открытую говорили в Москве. Заранее просчитать это невозможно, нужно было уметь быстро ориентироваться.

Первые разы я выезжала ещё студенткой, это был мой последний курс в университете. Меня привела за руку Ирина Леонидовна Мухранели в группу зарубежной классики. И первый мой фестиваль был фестиваль болгарской драматургии. Дебютные выезды обязательно устраивались с кем-то из старших, опытных критиков. Первый мой спектакль случился во Владикавказе (тогда Орджоникидзе)...

Там работала знаменитая главный режиссер, орденосец, и при этом в театре происходили какие-то финансовые махинации. Принимали нас роскошно, такой прием совсем был не нужен. Когда мы уезжали, это я помню прекрасно, мне объяснили, что они торопятся куда-то, это был выходной, кажется, в общем, я подписала пустую, незаполненную ведомость. В этом театре такое практиковалось, как потом выяснилось, часто. И вот через несколько лет меня вызывали в московский угрозыск, допрашивали как свидетеля. На главного режиссера, орденосеца, человека заслуженного, завели тогда уголовное дело. Так что можно было попасть в какую угодно ситуацию, даже не обязательно идеологическую, а вот в подобную уголовную. Это был мне хороший урок, который, правда, я далеко не сразу поняла. А второй мой выезд произошел буквально через несколько дней после возвращения из Орджоникидзе; с Еленой Михайловной Ходуновой мы поехали в Кинешму, в театр

имени Островского, ещё в старое здание, открытое как театр в середине XIX века при самом драматурге и при его участии. До сих пор помню эти спектакли по болгарской драматургии. Кинешемский театр испытывал тогда момент резкого и короткого взлета, спектакли шли совсем не провинциальные и по выбору пьесы, и по режиссуре.

— *Публика там была благодарная?*

— Публика... На болгарский спектакль пригнали солдат из гарнизона. Года через два, работая в музее в Щельково, уже в новом здании кинешемского театра я смотрела «Василису Мелентьеву». Мы просто приехали на своём музейном автобусе на этот спектакль. Уже не было той женщины-режиссера, которая ставила болгарскую пьесу, вместе с ней уехала и лучшая часть труппы. Кинешемская «Василиса Мелентьева» — спектакль печальной памяти: исполнитель главной роли был в тот вечер зверски пьян. Со мной была моя коллега, тоже молодая сотрудница, весь спектакль сидевшая в страшном напряжении: человек очень внимательный и чувствительный, она боялась, что актёр упадет со сцены.

— *Были в провинции театры с уровнем не ниже столичного, где-то, может быть, даже интереснее?*

— Интересных драматических театров было много. В семидесятые — восьмидесятые произошел взрыв национальных театров, республиканских.

— *Не наша провинция, а именно республиканские театры?*

— Мне кажется, что у нас позже, в девяностые годы, провинция сделала резкий рывок, и появились театральные центры, которые стали сопоставимы со столичными, но всегда были города с крепкими профессиональными традициями: скажем, Омск, он как был, так и остался театральным, из волжских городов тот же Саратов, та же Самара, тогдашний Куйбышев. А если начинал подниматься какой-нибудь заштатный город, это означало, что туда по распределению попал режиссер-выпускник московской или ленинградской школы, и, как правило, они надолго не задерживались.

— *А как Вы попали в Щельково?*

— Я окончила факультет журналистики МГУ, мне нужно было два года стажа для аспирантуры, у меня была рекомендация в аспирантуру, но...

— *А без стажа в аспирантуру не пускали?*

— Да, это был момент, когда без двухлетней отработки в аспирантуру не принимали. И я совершенно сознательно поехала в «усадьбу», хотя могла вернуться домой в Саратов и спокойно там посидеть два года в какой-нибудь газете. Но я была уже связана тогда с ВТО, а в Щелькове в этот момент сложилась драматическая ситуация.

В 1973-м году, когда отмечался юбилей Островского, 150-летие со дня рождения драматурга, на развитие музея были выделены большие деньги. К тому времени функционировал уже мемориальный дом-музей, но это было как бы полусуществование: просто на территории Дома творчества ВТО существовало небольшое мемориальное пространство, малоизвестное за пределами Щелькова. А после юбилея решено было устроить целый музейный комплекс, для этого набрали новую и достаточно большую музейную команду, которую возглавил Виктор Николаевич Бочков, известный в Костроме краевед и специалист по дворянской и купеческой генеалогии. Кстати, занятия генеалогией легально тогда ещё не поддерживались, то есть все знали, что он этим занимается, но это было почти как хобби. Бочков окончил Московский историко-архивный институт, и его студенческая компания, круг его общения — это те, кто в 1968-м году вышел на Красную площадь. Сам Виктор Николаевич в тот день на Красной площади не оказался случайно, по стечению личных обстоятельств. Но он так и остался скрытым диссидентом. В Костроме после окончания института Бочков работал в областном архиве, и вот ему-то и предложили возглавить музей. История с музеем в Щелькове — это целый роман, потому что у Виктора Николаевича была идея создать такой «монастырь культуры»: чтобы было гармоничное сочетание природы и творческого человека; свободное пространство, далеко от Москвы, далеко от начальства. «Попашешь — попишешь стихи», буквально так¹. И он набирал людей, разных, очень интересных; приехали москвичи, ленинградцы, белорусы, скрытые либо открытые диссиденты, для которых существование в официальном пространстве было к тому моменту по разным причинам невозможно. Потом из этого состава сотрудников

¹ Слова Маяковского приводит, рассказывая о работавшем в Щелькове К. И. Бабицком, и А. В. Гладких (см.: *Гладких А. В. Из воспоминаний о коллегах // Московский лингвистический журнал. 2006, т. 9, № 1. С. 84–85).*

кто-то, например, начал осваивать религиозную сферу, изучать религиозную философию и ушел в возрождающееся православие. Два сотрудника, из московских ребят, которые добровольно тогда вышли из комсомола (это поступок по тем временам), стали впоследствии достаточно заметными религиозными деятелями. В Щелькове Бочков позвал и Константина Иосифовича Бабицкого, одного из тех, кто вышел на Красную площадь в 1968 году. Бабицкий отсидел свой срок в лагере, получил «поражение в правах» и не мог возвратиться в Москву, а тут ему предоставили некоторые возможности. Он жил в соседней с Щельковым деревне, в избе; у него оказались замечательные руки, и он реставрировал, работал как столяр, в том числе и для музея. При этом много переводил — он знал несколько языков; в частности, для того же самого ВТО переводил пьесы. Это я очень хорошо знаю, потому что его рукописи потом возила туда-сюда: в Москву — из Москвы.

И все они вместе создали в Щелькове действительно коллектив столичного уровня, просуществовавший несколько лет.

— Это какие годы? середина 70-х?

— Середина 70-х, уже после 1973-го и до 1978 года, как раз в 78-м всё закончилось.

История с этим музейным составом печальная, потому что это одна из тех многочисленных в русской практике «художественных» (или народнических) коммун, которая потерпела крах: идея изначально была прекрасной, но, как всегда, всё испортили люди. Общение в деревенской, «усадебной» ситуации очень тесное, довольно быстро начинается разлад, интриги и прочие всякие вещи... Один из скандалов затронул уже всех. Рассказываю со слов участников, а я слышала разные версии того, как это произошло. Мирослава Кикоть, московский искусствовед, на работе читала какую-то самиздатскую литературу и оставила книгу в мемориальном доме в каком-то из мемориальных комодов. Каким-то образом это стало известно приехавшей в это время комиссии, комиссия прямиком пошла к тому самому комоду, к тому самому ящику, вынула книжку, а дальше начался разгон всего этого состава сотрудников.

— В 78-м году?

— Это конец 1977-го — начало 1978-го, потому что, конечно, не моментально сразу всех уволили. Некоторые из участников этой истории уничтожения «диссидентского гнезда» ещё

живы, и их можно было бы расспросить подробнее. Удивляет и печалит, что нынешние сотрудники щельковского музея как будто не очень заинтересованы в этом. В частности, архив (в том числе и фотографический), связанный с историей музея в 1970-е годы, сохранился у Ларисы Васильевны Вавиловой, жены Виктора Николаевича Бочкова. Сотрудники щельковского музея об этом знают, но не проявили до сих пор к этому никакого интереса.

Мой приезд в Щельково был связан с тем, что в ВТО набирали новых сотрудников на освободившиеся места. Кроме Валентины Ивановны Шаниной (она заведовала музейной библиотекой, а после увольнения Бочкова заняла его место — заместителя директора по научной части) и Валерия Константиновича Замышляева (хранителя церкви в Николо-Бережках, он был во время этой истории в больнице, и его не уволили), не осталось ни одного научного сотрудника из прежнего состава. Я знала, куда еду и что делаю, потому что, во-первых, мне всё это объяснили в ВТО, во-вторых, на это дело благословил Владимир Яковлевич Лакшин, а в-третьих, фонды Щелькова комплектовала Наталья Константиновна Знаменская, которая жила в Москве и была связана со всеми антикварами и библиофилами; здесь она находила вещи, а туда переправляла. Она собрала уникальную коллекцию для музея: фантастический вещевой, мебельный, книжный фонды. Поскольку она была человеком большим, с врожденным пороком сердца, то ей разрешили, сидя в Москве, работать на музей. Она приезжала в Щельково только летом, и всё, что требовалось, за летнее время делала с этими фондами. Прежде чем я отправилась в Щельково, Лакшин познакомил меня с Натальей Константиновной, та мне вручила ключ от своего деревенского дома в Бережках. Вот так и получилось, что я стала невольным посредником между тем прежним коллективом (я вскоре познакомилась в Костроме с Виктором Николаевичем Бочковым) и новым.

— *Бочкова тоже убрали?*

— Его убрали, естественно, в первую очередь. Более того, он много лет не мог работать в Костроме на ответственных должностях, в том числе и в архиве. Это сейчас организуются ежегодные Бочковские чтения, а тогда ситуация сложилась для него и его семьи вполне драматическая.

Новый коллектив был совсем молодой и необученный: из Москвы приехала только я после окончания университета, а все остальные девочки — после филфака Костромского педагогического института. Сначала костромских выпускниц было четверо, потом добавилась пятая. Из деревни Ломки, из сельской школы, пригласили Галину Игоревну Орлову, нынешнего директора музея, так как никто из нас не решился взять на себя большую ответственность и стать главным хранителем музея. Я, по-моему, только месяц или два проработала старшим научным сотрудником, а потом возглавила отдел, и каждая из нас так. На мне оказался научно-просветительский отдел, то есть все экскурсии (а их тогда было очень много, Щельково стараниями бочковского коллектива вошло в Золотое кольцо) и лекции, и ещё — пусть и небольшой, но рукописный фонд. На наше счастье, нас посылали в любые командировки, на любые стажировки. Я, например, месяц провела в ГИМе, часто приезжала в Бахрушинский музей. Тогда к нам музейные сотрудники относились очень доброжелательно; нас называли «усадебной молодежью» и всё, что знали сами, охотно объясняли и показывали. С одной стороны, такое управление целым музеем в Щелькове оказалось для молодого состава достаточно тяжелым, а с другой — никогда бы в иной ситуации мы не получили возможности сразу работать настолько самостоятельно. Я приехала в Щельково в конце сентября 78-го, а в марте или в апреле 1979-го уже начался костромской фестиваль Островского с выставкой «Художники театра Островского», а мы ни про театральных художников, ни про что другое ещё толком не знали и не понимали, мы и фондов-то своих музейных не успели изучить. А нужно было сделать экспозицию и каталог к ней, водить экскурсии по этой выставке. Тогда в Щельково на помощь приехали Э. М. Ниязова вместе с Э. В. Пастон из абрамцевского музея и Н. Г. Литвиненко из Института искусствознания. Вот Пастон с Литвиненко вдвоем, одна как искусствовед, другая как театровед, нам и помогали.

Литературный музей А. Н. Островского построили в 70-е годы уже при Бочкове. И тогда в этом здании (сейчас оно уже существует в переделанном виде) был второй этаж с двумя огромными стеклянными стенами, а дом спроектировали без чердака и без подвала. Это на севере-то! Можете себе представить, что на экспозиции второго этажа творилось

зимой. В большие морозы (а зима 1978/1979 года как раз была очень суровой) сосульки сбивали!

Но при всем этом в конце семидесятых годов уже были в этой экспозиции и Мейерхольд с его «Доходным местом» и «Лесом», и Таиров с его «Грозой». Мы начинали свою экскурсию по театру Островского с двадцатых годов, со столетнего юбилея драматурга в 1923 году и с тогдашнего лозунга А. В. Луначарского «Назад к Островскому!». Экспозиция строилась на основании статьи Б. В. Алперса о советских театральных постановках Островского, напечатанной к юбилею 1973 года в журнале «Театр». Но вот ещё одно воспоминание: к нам в Щельково приехала группа из Союза писателей, и я вела экскурсию для неё. Естественно, я радостно начала со своих любимых двадцатых годов, рассказала про Мейерхольда, про Таирова, чуть-чуть поменьше про «Горячее сердце» Станиславского, потом в автобусе на обратном пути (случайно это выяснилось, я сдавала кандидатский минимум в аспирантуре вместе с одним молодым писателем, который приезжал с этой группой) разразился серьёзный спор по поводу всего того, о чем я только что рассказывала, и прежде всего по поводу Мейерхольда. Мне крупно повезло, что среди присутствовавших не оказалось по-настоящему идеологически недовольных. Мы в музее себе позволяли чуть большую свободу, и у нас под рукой были редкие книги и журналы Серебряного века, двадцатых годов (благодаря комплектованию Н. К. Знаменской). Когда в 1980-м году я поступила в аспирантуру и темой моей диссертации стала история театральной критики первого послеоктябрьского десятилетия, выбор темы и самого периода был ещё достаточно острым и рискованным (хотя я сама это не вполне осознавала).

— Но всё обошлось благополучно?

— Благополучно потому, что я защищалась не на филфаке, а на журфаке. В моей работе центральной стала глава о мейерхольдовской критике, дискуссии вокруг спектаклей Мейерхольда... На филфаке бы в это время это ещё не прошло, а на журфаке оказалось возможно, потому что заведовал кафедрой литературно-художественной критики и публицистики Анатолий Георгиевич Бочаров, там же работала Галина Андреевна Белая... В аспирантуру я пошла именно на журфак, это был сознательный выбор. У меня сохранились записи лекций Г. А. Белой по 1920-м годам с множеством

«возвращенных» литературных имен, явлений, проблем. Анатолий Георгиевич Бочаров, читая советскую послевоенную литературу, давал в своих лекциях весь литературный процесс, без изъятия. Мы об очень многом «запрещенном» говорили на его семинарах: о Солженицыне, Галиче, процессе Даниэля — Синявского и пр.

— Получается, содержание ваших экскурсий конца семидесятых годов вполне могло расцениваться как скандальное, да?

— Не скандальное, но идеологически неправильное.

— Мне казалось, что это было более мягкое время.

— Оно было очень разное, на кого попадешь, и в этом смысле опасное. У нас было ощущение, и это ощущение у меня шло от факультета журналистики, что всё можно... Сейчас я понимаю, что мы в той щельковской музейной практике позволяли некоторые вещи, ещё невозможные для столицы.

— Анна Ивановна Журавлёва в Щелькове в конце семидесятых появлялась?

— При мне нет. Я уже не помню, когда именно и как мы с ней познакомились. Но для нашего молодого состава щельковских музейных сотрудников только что вышедшая книга А. И. Журавлёвой «Островский-комедиограф» была главным «учебником» островковедения. Мы реферировали монографию Анны Ивановны и теоретическую работу Валентина Евгеньевича Хализева «Драма как явление искусства», устраивали по этим двум книгам семинары, словом, по ним самообозвучивались.

Весной 1979 года, как я уже говорила, в Костроме был фестиваль Островского с выставкой, привезенной из щельковского музея, «Художники театра Островского», на который приехала достаточно большая команда критиков-театроведов, актёров, режиссеров из Москвы: Марина Григорьевна Светаева, Наталья Георгиевна Литвиненко, Пров Провович Садовский, Эльвира Меликовна Ниязова, Элеонора Викторовна Пастон и др. Анна Ивановна не входила в эту команду.

Первая щельковская конференция, в которой Анна Ивановна участвовала, проходила в конце восьмидесятых. Тогда же аспирантом Анны Ивановны стал один из музейных щельковских сотрудников — Владимир Дружнев, который писал диссертацию о «Снегурочке». Потом в связи с перестройкой и трудными для музея временами образовался достаточно большой

перерыв в проведении научных конференций, а дальше, уже в 2000-х, с декабря 2000 года, начались постоянные Щельковские чтения. Когда стали проходить регулярные ежегодные конференции, Анна Ивановна не сразу включилась в их работу и приезжала не каждый год².

М. А. Сухотин

О соподчинении текстов в поэзии Вс. Некрасова

(период с 66-го по 83-й год)

В поэзии Всеволода Некрасова выявляются и работают такие фундаментальные основы словесного творчества, связанные с его природой, что разбор её поэтики неминуемо фокусируется на обобщающих понятиях: не рифма, а созвучие (рифма — в том числе), не только слово, а элемент речи (в том числе и слово), не просто сноска, а сноска как разновидность соподчинения текстов одного большого проекта.

Кроме знаков точки и сноски между текстами Некрасова встречается ещё знак пунктирной линии. Он появляется уже с конца 60-х и отчётливо представлен при разделении текстов карандашом в авторском машинописном своде стихов 66–70-х годов, составленном им в 70-м году и распространявшемся среди друзей. Пунктир — знак потенциальной совместности и использовался в основном при повторной редакторской работе с уже готовыми текстами. Эта потенциальность и отличает его от определённости соподчинения текстов по разные стороны точки или сноски. Именно неопределённость закрепляет за ним не один, а два смысла: возможного продолжения одного текста другим:

Ночь

Нынче

Ночью

Ночь

² В Щелькове А. И. читала лекции весной 1977 года; есть стихи Вс. Н. Некрасова о Щелькове, относящиеся к этому времени. Весной — в начале лета 1979 г. после тяжёлых болезней скончались сначала мать Анны Ивановны, Екатерина Ивановна, а потом дядя Дмитрий Иванович. — *Прим. сост.*

Ночью
Ночь

Ночью
Ночь

День
Сегодня
День
Сегодня
День
Сегодня
День

(редакция авторского поэтического свода 1966–1970 гг.)

Крым Крым

Прыг прыг

Какой Крым

Какой Крым

Какой Крым

Некоторый Крым

Прыг

Никакого Крыма

(редакция авторского поэтического свода 1966–1970 гг.)

и независимых вариантов (или текстов, написанных об одном и том же, но немного по-разному и не подразумевающих смыкания):

Дом стоит
Дом стоит

Кот сидит
Кот сидит

Дом стоит
Пускай стоит

Дом стоит
Пускай стоит

Кот сидит
Пускай сидит

Кот сидит
Пускай сидит

Котик сидит
Котик сидит

Пёсик бежит
Пёсик бежит

Котик сидит
Пускай сидит

Сидит пускай сидит
Сидит пускай сидит

Пёсик бежит
Пускай бежит

Бежит пускай бежит
Бежит пускай бежит

(редакция авторского поэтического свода 1966–1970 гг.)

Знак «великого „может быть“» использовался автором до последних лет жизни. Так, он входил в состав сноски к компьютерному набору поэмы «С марта и до солнцеворота 53-го года выпуска», которую в 2001 году Некрасов передал Александру Левину для размещения на его сайте (сейчас на сайте пунктир отсутствует).

Пунктир обозначал и возможности визуальных соотношений текстов. Например, «так идут — сто минут», которые изначально задуманы как две потенциально совместимые колонки

одного целого текста («двуединство» по горизонтали), были разделены автором от руки как раз вертикальной пунктирной линией. Как два визуально расположенных друг против друга варианта вертикальным пунктиром отделялись строки «Ночью / Ничего нет» от их повтора и следующего за ним текста и «Ночью / Очень чудно» — от остальной части этого известного стихотворения. Впоследствии эти «ночные» тексты выстроились линейно.

Линейную композицию следующих друг за другом текстов отмечает знак точки. Он закрепился за разговорной конструкцией «повтора с продолжением»¹. Так, «Ночью / Ничего нет» в «Геркулесе» (начало 80-х) был разделён точкой (в черновиках конца 60-х обе части этого текста обозначены цифрами 1 и 2, а в 70-м, как я только что писал, разделены вертикальным пунктиром):

Ночью
Ничего нет

.

Ночью
Ничего нет

Черный дождик —
Черный дождик

Белый снег

Наверно белый снег

¹ Повтор, чреватый продолжением, встречается, например, и в стихотворении 76-го года Якова Сатуновского:

Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денёк.
Ждущие, зовущие, не шадящие меня —
Ну, что же ты умолк? — говори;
или нет, не так.
— Фонари, светящие среди бела дня
в этот серенький денёк.
Ждущие, зовущие, не шадящие меня фонари, —
ну, опять умолк?

Та же конструкция, например, и у «Да / я так думаю», у «Хотелось / засветло» или у «а всё так просто».

Точка отмечает и «парафраз с продолжением», синтаксическую форму, тоже очень свойственную поэзии Некрасова:

пожалуйста

что я могу
сказать

И что надо будет
сказать

Спасибо

.

обязательно

и не позабыть бы
сказать

спасибо
спасибо
большое
большое

не надо

(«Геркулес»)

идет снег
снег
снег

снег идёт туда
где живет Олег
и торчит труба

.

вон туда

вот труба
вон туда

а вот
откуда
это

а вот
откуда

это
это не небо

не небо

это тут
это тундра

тут тундра

откуда всё
откуда всё

откуда всё
откуда всё
откуда всё

всё оттуда

всё оттуда
всё оттуда

(«*Стихи из журнала*»)

Точка может быть и просто ритмическим знаком паузы в последовательности одного высказывания, как в «Огни / вся вечерняя возня»:

Огни
Вся вечерняя возня
Вечно это всё

и почему так

делов
куча

а толку
чуть

.

и делать нечего

.

а отвечать
надо

(«*Геркулес*»)

Но и тут важно, что после каждой паузы новый текст исходит как бы из того же самого начала, что и первая часть. Тогда точка становится знаком возвращения к началу или к какому-то его главному (ведущему) образу. В процитированном стихотворении таким образом мне представляются «огни». Оно относится к блоку стихов, связанных с восприятием света сразу после войны, когда в Москве прекратились затемнения, следствие бомбардировок города (в «Геркулесе» — с «Даровая моя / Больница» до «сколько их / куда их гонят»).

Точно так же в последней вещи этого блока, «сколько их / куда их гонят», от «огней» первой части зажигаются и «звёзды» его второй части, самостоятельной, так что она может восприниматься как автономное стихотворение, и в то же время очень естественно продолжающей мысль первой:

сколько их
куда их гонят

и даже лучше сказать

кто же вас гонит-то
всё-тки мир
в котором столько огней

и здесь же
звёзды

и звёзды же здесь

звёзды звёзды
а где же здесь
мы живём

(«Геркулес»)

Иногда точка ставится между текстами только для того, чтобы отметить их двуединство: не умалить их цельности как одной вещи и в то же время сохранить за каждым из них право на автономность. В этом случае она ближе всего к упомянутой мной в начале статьи первой («продолжительной») функции пунктира, но только не как потенциальная, а уже вполне определённая «двойная» форма. Пунктир больше похож на «или-или», точка — на «и-и». В «ветки все», например, важно, что перед нами не только два независимых стихотворения (какими они вначале и были), написанных «об одном и том же» (можно было бы предположить, скажем, знакомство с семинаром Турбина, когда Некрасов и Соковнин читали им свои стихи на Пасху 66-го года и вскоре после этого ездили вместе с ними в Псков и Михайловское), а то, что если их прочитать одно вслед другому, то получается тоже цельная вещь:

ветки все
ветки все
в темноте
все в весне
и вообще

давайте будемте
давайте
будем
все

как в сказке

к Пасхе
во Пскове
ближе к Пасхе

в том же Пскове
и Ростове

Ростове и вовсе

Во все время
В свое время
В то же время*
В это время
В наше время
В вашем доме
И в нашем
Районе

Господи
Везде

* и все
в том же режиме

(«Стихи из журнала»)

Интересно, что для публикации этого стихотворения в «Справке» (91) спустя два года после процитированной редакции «Стихов из журнала» (89) Некрасов выбрал в качестве разделительного знака многоточие, то есть тот же пунктир (редкий случай использования пунктира в этой функции в печатных изданиях). Получилась вещь даже с двумя пунктирами: первую часть он тоже разделил надвое между строками «и вообще» и «давайте будемте». Этот пример, по-моему, хорошо подчёркивает близость такого типа разделения точкой к «продолжительной» функции пунктира. Неслучайным было и дополнительное разделение первой части стиха: в своде стихов 66–70-х годов она действительно была разделена пунктирной линией как «повтор с продолжением», то есть тоже напоминает ту форму, которая впоследствии связалась с разделением точкой. Вот как она выглядела в 70-м году:

Ветки
Ведь всё-таки ветки

Все
В темноте

Все в весне

И вообще

И вообще

Давайте
Будемте
Давайте

Будем все

Вообще, функции и особенности разделения текста не закреплены каждая за своим знаком жёстко и неукоснительно. Этот факт мне кажется очень важным в поэтике Некрасова. Он говорит о том, что внешняя, условная сторона дела никогда не подменяла для него сути самого дела. Бывает, что функции совпадают у разных знаков в разных стихах или даже сами знаки в одних и тех же местах текста меняются от издания к изданию, от редакции к редакции. Концовка «рифмы рифмы» («Ну погоди» — / ну мы / погодили») на поэтическом чтении 20.05.03 была названа Некрасовым сноской к строке «фонари фонари», в «Геркулесе» (начало 80-х) и в «Стихах из журнала» (89) — это текст в скобках, сдвинутый вправо относительно другого текста в скобках, непосредственно ему предшествовавшего (про дом Соковнина), а в «Справке» — вообще строки, перпендикулярные основному тексту. Или, например, в № 15 «37», так же как и в «Геркулесе», «Над Невой / Над водой» и «Да господа да / Каменные дома» — два независимых текста, даже не соседние друг с другом, а в «Стихах из журнала» это одна двухчастная вещь, разделённая точкой как «повтор с продолжением». Только здесь повторяются (или парафразируются) не последние

слова первой части, а образ-цель, возникший немного раньше откуда-то из самого её движения: «Каменные дома». Получается своего рода «ретро-повтор с продолжением», и такая схема внутритекстовых связей уже очень напоминает сноску. Также по своим связям (возвращение к началу, к «Воистину воскрес» четвёртой строки) похож на сноску финал текста «Есть / Новость», начинающийся словами «Христос воскрес». В одних редакциях он возникает после заметно большого интервала между строками, а в «Геркулесе» — через точку после первой части текста. Но его интонация резюме отводит ему место только в конце: по сути, вторая часть тут — сжатый конспект первой.

Есть
Новость

Христос воскрес
Воистину воскрес

Слушай
А хорошая новость

Хорошая новость
Но большой секрет

Давно уже
Хорошая новость

Давно уж
Большой большой секрет

•
Христос воскрес

Воистину воскрес

Что и требовалось
Доказать

Типы соподчинения текстов, разделённых точкой («двуединство», «повтор или парафраз с продолжением», «ретро-повтор с продолжением»), встречаются и при разде-

лении сноской², но с одним существенным различием: точка задаёт соотношение частей линейной композиции, а сноска — планов. Одна из первых некрасовских сносок в написанной в 70-м году «Еврейской мелодии» (реакция на лермонтовские ритмические усечения в его одноименном стихотворении) демонстрирует себя именно в момент отрыва от первого плана стихотворения. Но она остаётся при этом в стихотворении, — таким образом заявляет о себе появление в нём нового плана:

ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДИЯ

Апрельчик свеженький
 Апрельчик свеженький
 Апрельчик свеженький апрельчик
 Свеженький апрельчик —

Апрельчик маленький
 Апрельчик маленький
 Апрельчик маленький апрельчик
 Маленький апрель*

*чик

(авторский свод 1966–1970 гг.)

Сноска только вспомогательно-обслуживающего характера, как и сноска-комментариев, пытающихся разъяснить основной текст, в стихах Некрасова крайне мало (как правило, они связаны с пародийной интонацией)³. В его поэтике сноска уравнена в правах со всеми остальными частями поэтического текста и несёт на себе черты обработки, общие для них. В том числе

² В «Вон откуда холодно-то» сноска к «море / Белое»: «море белое // там небо / рябое» или в «Можно только верить / Только верить» сноска повторяет начало: «только верить / можно / только верить / только / можно / только в Бога / да и то».

³ Например, расшифровка сокращений «И. И.» и «И. И. И.» в «Рецензии на книгу...» или в «молодой гвардии» сноска к «пир духа»: «в одно слово». Этот тип сноски был намеренно утрирован Некрасовым в «Небо в тучах», так сказать, «на случай», когда это стихотворение было предложено для публикации в составе книги «Стихи про всякую, любую погоду» в издательство «Малыш» в 76-м году: к слову «хочем» специально для блюдущей грамотность цензуры добавляется оговорка: «Правильно надо говорить: чего мы хотим».

она часто организует текст визуально (в «Есть у нас ещё и леса» сноска к «это туда / к Рязани»: «а нету ли за ней / рубежа» явно втягивает в стих и саму рубежную, отчеркивающую её черту):

Есть у нас ещё
 И леса

Над лесами
 Полоса

За лесами
 Поезд поезду
 Встретился

а это куда
 это туда
 к Рязани*

Встретился
 Потом
 Кончился

Потом ещё
 Вспомнился

А то потом ещё
 Начался

*а нету ли за ней
 рубежа
 («Геркулес»)

Сноска у Некрасова фонетична, и особенно хорошо это заметно на примере топонимов: к «кое-что» — «Кукеша» (в «Снег / да Сендега»), к «мало ли что» — «И Кинешма», а к «ещё много чего» — «И Рогачёво» (в «мало ли что»), к «у» — «Углич» (в «река Волга / и ни кого»):

снег
 да Сендега
 да снег

снега да
хватит
и на всех хватит-то

а хоть
и такое что-то

так
кое-что*

всё
в соснах
всё
ещё

и всё
в Меру

* Кукша
(«Геркулес»)

Более того, сноска — конструктивный способ, призванный как раз не разъяснять, а наоборот, озадачивать и провоцировать вопросы:

^{1,2} и дура оттепель

теперь вот
ты думай

¹ дыра
² хорошо здорово
всё

(«Геркулес»)

В «Объяснительной записке» (79) Некрасов писал о стихотворении Я. Сатуновского «Одна поэтесса сказала»: «Почти классическая конкретистская регистрация речевого события,

явления (как, скажем, вывесок, заголовков и т. п.) — только речь внутренняя — и ещё чуть глубже... По-моему, мои все сноски от этой (год примерно 65)». Вот это стихотворение:

Одна поэтесса сказала:
были бы мысли, а рифмы найдутся.
С этим я никак не могу согласиться.
Я говорю:
были бы рифмы, а мысли найдутся.
Вот это другое дело.*

*ничего подобного: это одно и то же.

Сатуновский датировал его «9 февраля 1968», и эту дату, наверное, можно принять за более точный отсчёт сносок у Некрасова, чем «год примерно 65», тем более что и рукописи свидетельствуют о том же: вопрос о планах высказывания начинается активно решаться только в самом конце 60-х. В редакции 66-го года «Ленинград / Первый взгляд» ещё нет никаких сносок, а слова о домах «Их / Едят» входят в состав основного текста. В редакции 70-го года уже имеются все сноски, они отчёркнуты от основного текста и соотнесены с соответствующими в нём местами. В «Геркулесе» (начало 80-х) они вынесены в качестве маргиналий как параллельные основному текстам, причём второй («одни горят / другие глядят...»), явно оспаривает свою маргинальность по отношению к концовке. В 70-м году сноски в пределах одного текста уже вполне сознают себя в своём особом пространстве и взаимодействуют в нём. К каждой из частей «Центрального Комитета Государственной Безопасности» написано по сноске, и они «переговариваются», отзываясь одна на другую: «же» и «тоже же».

В самом отзыве Некрасова на стихотворение Сатуновского отмечена многоплановая конструкция: во-первых, противоположные утверждения поэтессы и автора по поводу мыслей и рифм, во-вторых, их оценка автором, как бы немного отступившим в сторону, вспоминаящим их «со стороны» («С этим я никак не могу согласиться», «Вот это другое дело» — «речь внутренняя») и, в-третьих, обобщающее разрешение всей ситуации в целом — сноска как ещё одно отступление в сторону от предыдущих («и ещё чуть глубже»).

Такая многоплановость⁴ мне представляется напрямую связанной с природой нашей речи, диалогичной и ситуативной в своей основе. Только ли с самим собой или всё-таки с кем-то из нас, точнее — в ком-то из нас, ведётся этот диалог, где отступы на один знак вправо (самой своей графикой дающие взгляд «со стороны», «отступ» в сторону) означают прямую речь, а в конце появляется вывод-отступление (редакция авторского поэтического свода 66—70-х):

Наверно
Уже не рано

Верно

И даже не то что
Не рано

А как-то
Поздно

Правильно

Ладно холодно
Ветрено вероятно
Но ничего же не видно
Темно
Вот именно
Темно
И кроме того
Мокро

Хорошо

Что хорошо
То хорошо

Что плохо
То плохо

⁴ Она хорошо видна в черновиках по обводке фрагментов, вначале написанных независимо друг от друга, а потом сведённых воедино: очень часто текст стихотворения содержит в себе несколько ракурсов, а начала и концовки отчёркнуты от основного корпуса.

Отступление — оценка ситуации — отклик — отступление — эта схема поддержана самой рабочей манерой автора: нередко сноски появлялись спустя «отступления» в несколько лет от основного текста. Ранняя редакция сноски в «Ой — / Зелень —» (69—70) относится к весне (скорее всего, май) 74-го года: «зелень / зелень / а это когда / зелень / лёгонькая / лёгонькая». Сноска к «Это не это» (начало 70-х) — только 77-го: «просто это не стоит так вопрос», а к «мой / папа и мама» (78)—81-го: «и мало этого / и я сам».

Эти «дистанцированные добавления» я хорошо помню по манере Всеволода Николаевича дописывать чужие стихи, которые ему читались (у нас было так, во всяком случае, и знаю, что аналогичные дописывания были в стихах Ахметьева и Гродской). Он именно не исправлял, а дописывал, добавлялось высказывание второго плана, которое в сам чужой текст, как правило, не укладывалось. Но при этом оно почти всегда оказывалось очень уместной репликой, взятой в ракурсе сноски⁵.

⁵ Например, его добавление к моему стихотворению, написанному по поводу статьи М. Эпштейна «Like a Corpse I Lay In the Desert» в «Crossing Centuries» (2000) не может быть завершающей строкой стиха: слишком точная русская звуковая калька к немецкому. Но и само добавление делалось совсем в другом плане, вот примерно в каком: «а, кстати, глядишь, ведь и в самом деле издаст» — такая вот «реплика сбоку». По-моему, типичная сноска (такая же конструкция у «и всё в том же режиме», сноски Некрасова в его «ветки все»):

На лугу на лугу на лугу пасутся ко...
ровы...
Нет.
На лугу на лугу на лугу пасутся ко...
шки...
Нет.
На лугу на лугу на лугу пасутся ко...
нцептуалисты...
Кедров, Байтов, Нилин, я —
концептуалисты?
20—30 лет спустя концептуалисты —
Михаил Наумович, was ist das?
Всё зависит от того,
кто
вас
пас

и кто вас издаст <дописано Вс. Некрасовым>.

Сноски Некрасова иногда напоминают «реплики в сторону», как в спектакле. Почти все из них, выражающие отношение автора к советской системе, — такие: в «отщепенец герцен / уголовник мандельштам»: «и графоманские писания / солженицына», в «ветки ветки»: «и всё в том же / режиме», в «факт / перед нами факт»: «сколько надо нам», в «даны стихи»: «мадам там / редактором»:

отщепенец герцен
уголовник мандельштам*

центральный комитет
государственной безопасности
по печати
как даст
конкретное указание

и полный порядок

*и графоманские писания
солженицына

Иногда они представляют собой ответвления, естественно продолжающие речь того, что им предшествовало в основном тексте (но не завершающие его):

бананы
и чего тебе надо*
и бони эм**
и абебеа

*только было
**и боже мой

(«Геркулес»)

После леса
После леса
После леса

Поле*

Полно места

Полно места

Полсвета

Полсвета и полсвета

* А если и после лета —
После этого —

(авторский поэтический свод 1966—1970 гг.)

Некоторые сноски Некрасова — это самостоятельные тексты со своим началом и концом, выводящие на свою особую тему. При этом они строго дистанцируются как планы от основного текста, никак в них не «перетекающего». Так, в сноске к словам «это счастье / это что счас» («выпустили свет / на свежий воздух») сравнивается ощущение жизни до и после войны⁶:

Льву Кропивницкому

выпустили свет
на свежий воздух
выпустили всех нас
на свет
наконец-таки
счас только
и поосвещаться
это счастье
это что счас*
фонари горят
смотри говорят
все по лавочкам сидят
и на лампочки глядят
(пока по карточкам едят)
освещаются

⁶ В «Геркулесе» к тому же слову «счас» относится совсем другая сноска: «Рассказ Льва: вечерами семейство собирается и смотрит на лампочку». За несколько лет до знакомства Некрасова и Льва Кропивницкого Лев Евгеньевич был «выпущен» «на свет» ещё и из лагеря.

и обещаются все
 не забывать
 счастье есть
 есть счастье есть
 вообще есть счастье
 вообще в Москве
 в электричестве
 и в сливочном масле

и электричество
 увеличивается
 и увеличивается
 иллюминация
 администрация
 галлюцинация
 Третьяковская галерея

не война
 вольно
 ноль часов
 ровно

бой часов
 спасай Россию
 не бойся

*До войны жили
 не удивительно
 вот а после войны
 сплошное было что
 спасибо большое
 совершенно
 небывалое что-то
 выдающееся
 достижение
 жить

мне

и счас тебе
 тебе ещё
 счастье

(«Стихи из журнала»)

Так же автономен план отступления с высказыванием о Сталине в «Приятели-то / Вот тебе и прияли»:

Приятели-то
 Вот тебе и прияли
 Таинства
 Христианства

Для удобства
 Своего юдофобства

Великого Сталина* дети
 В рассуждении
 Чего бы им такое надеть

*Сталин
 наша слава боевая
 но даже он ошибался
 и немножко нас убивал

понимаете ли
 а нам
 мало

Планы высказываний у Некрасова иногда выстраиваются в конструкцию, обозначая собой, как некие координаты, само пространство речи. И если в случае с точкой я говорил о линейном «двуединстве» высказываний, то в таких вещах, наверное, можно говорить об «объёмном многоединстве» их планов⁷. На-

⁷ Из письменных ответов Вс. Некрасова на вопросы Аннет Гильберт (2007 г.): «Не попадалось Вам такое слово — *мультидифекция*? Уже трепет пробирает, верно? А значит слово просто множество связей слова или фразы, группы слов по разным направлениям в изображении на картинке вроде ежа, причём морского — с иглами во все стороны. Дирекциями.

Взято оно, по-моему, из трудов кого-то из ваших конкретистов — классиков авангарда середины XX века. Когда авангард этот накопил не меньше резонов и правоты, чем при начале, в свой золотой период (у нас — «Серебряный век»). И даёт, по-моему, яркий, поистине обостренный образ объёмности речи. Речь-письмо или речь-речь вслух, понятно, одномерна, линейна, хоть на листе, конечно, с оговорками и дополнениями в сторону второго измерения: те же сноски... Но самая наша речь, речь-мышление — конечно, знает по меньшей мере ещё одно измерение, третье. Она очевидно объёмна. Как и голова...» (полностью текст см.: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru>).

пример, в похожей на примитивную народную игрушку «Паре слов» или в «мало ли что»:

ПАРА СЛОВ С ПРИМЕЧАНИЯМИ

1	2
Ильич*	Электричество*
-----	-----
*кто открыл электричество	*что придумал Ильич
	(<i>«Геркулес»</i>)
* * *	
	мало ли что ¹
	еще много чего ²

	¹ и Кинешма*
	² и Рогачево

	* и Кинешма и ничего что и мы
	(<i>«Геркулес»</i>)

Особенное место занимают стихи ленинградского цикла. В «Ленинград / Первый взгляд» сноски, в 70-м году вынесенные под основной текст, к публикации 78-го года в «37» заняли положение маргиналий: Некрасов поместил их параллельно основному, написанному ещё в 66-м году, тексту (ещё один случай изменчивости типов соподчинения текстов в разных редакциях). Так же по отношению к ещё двум из самых первых текстов этого цикла («Петербург Петербург» и «Квартал / квартал») были размещены более поздние, вначале написанные отдельно от них. Один из таких параллельно расположенных в

«Петербург Петербург» текстов о Москве, «да брат Петроград», может рассматриваться как отдельно взятая законченная вещь⁸ и представляет собой типичные маргиналии, связанные не с каким-то конкретным местом текста соседа, а запись, параллельную основному тексту, причём сделанную не к какому-то определённом в нём месту, но в связи с этим текстом в целом. В данном случае просто на тему «В Ленинград / И обратно» (Москва–Ленинград–Москва):

Петербург Петербург
 Петроград Петроград
 Ленинград Ленинград
 правда
 и я так рад
 все так рады
 сразу раз раз раз
 паровоз паровоз
 пароход пароход
 телеграф
 телефон
 футуризм футуризм
 аппарат аппарат
 переплет переплет
 бутерброт бутерброт
 лабардан лабардан
 алконост аквилон
 аполлон мусагет
 водород кислород
 шоколад мармелад

⁸А тот, что слева, «и Мандельштам Мандельштам», больше похож на часть словаря, с которого, собственно, и начинается основной текст и который в черновиках 66-го года был намного обширнее.

	а народ-то народ авангард авангард кавардак кавардак парадокс парадокс	
	вот фрукт	
	вот продукт	
	сам объект	
	сам субъект	
	вот парадный подъезд	
и Мандельштам Мандельштам		да брат Петроград
и Пастернак Пастернак	Вот парадный подъезд	а брат Арбат-то не тот брат стал
просто так Пастернак Мандельштам Спартак Динамо	– Ъ – ъ!..	не свой теперь брат
	Санктъ Петербург	не суй теперь нос и все равно-с
и даже так Мандельштам и Пастернак	Твердый Знакъ	весь ужас
Мейерхольд и Моссељпром	Александръ Блок	и все равно все равно-с...

Точно такое же параллельное и не привязанное ни к какому конкретному месту основного текста положение занимают относительно стволовой части «Квартал / квартал» две «думы»: одна начинающаяся со слов «Такое же всё», другая — с «думаю я». Под «стволовой» частью я имею в виду продолжение вступительной (начиная с «Квартал / квартал» до «А я так шёл / и думал // /думал я 1. 2. 3./») через «повтор с продолжением» — «именно что / шёл и думал» до «какая как раз там / красота». На то, что это «ствол», указывает, во-первых, сам тип линейного соединения — «повтор с продолжением» и ещё то, что в издании «Стихов из журнала» (89) колонки под номерами 1, 2 и 3 были перенумерованы и переставлены местами относительно редакции «Геркулеса» (начало 80-х), но так, что «ствол» остался нетронутым.

Квартал
квартал
квартал
квартал

и канал*

Как ты сюда попал

Как ты
досюда достал
да как ты меня тут
отыскал

Как ты меня нашел

А я так шел
и думал

/думал я 1. 2. 3./

	1.	2.	3.
Такое же все	именно что шел и думал	думаю я так да	

Дом		
весь такой же	что дальше	тогда
		думаю
	площади имени	а дай-ка я
надо же	товарища Свердлова	дай я
	вроде бы ведь	
как это я	и идти некуда	так и пойду
		тогда так
не тут жил	да	туда туда
	Петровка Пушкинская	туда
	метро Кропоткинская	
		да
	не говоря	
	о проспекте Маркса	и попаду
		не туда
	какая как раз там	
	красота	куда я
		всегда
		попадаю
<hr/>		
	*а то тоже	
	идем идем	
	дом и дом	
	и потом	
	раз	
	скверик	
	совсем такой как в Москве	
	Только в Питере	
	это здесь бомба упала	
	а в Москве	
	это здесь церковь стояла	
	и все дела	
	не эта словно бы	
	своя власть	
	бесновалась	

Обе «думы» рядом с ним — точно такие же маргиналии, просто на тему⁹ прогулок по Питеру, как и «да брат Петроград» — на очень широкую тему «Ленинград — Москва» относительно текста «Петербург / Петербург». Вообще, не случайно, что все образы в «Квартал / квартал» развиваются во время прогулки, то есть в постоянном движении: в этой вещи, наверное, как ни в какой другой, акцентируется пространство речи. Вещь наглядно трёхмерна: во-первых, на плоскости листа текст расположен крестом, и во-вторых, в редакции «Геркулеса» (начало 80-х) под текстом приводится сноска к строке «и канал», вводящая ещё один план высказывания за этой поверхностью листа (ещё один «слой», если так можно сказать, пользуясь компьютерной терминологией)¹⁰. Композиция текста на странице очень равновесная, речь естественна и легка, все образы даны в движении, даже порядок чтения не строго задан, а скорее предлагается читателю (о чём я только что говорил, сравнивая издания). Создаётся впечатление, что вся эта конструкция соподчинённых текстов буквально дышит, присутствует как-то сразу и везде.

В 78—81-м годах Некрасовым было написано стихотворение «что дважды два / всё ж таки да / дважды два», по структуре аналогичное «Одна поэтесса сказала» Сатуновского (возможность-возможность обратного-обобщение). В отличие от процитированного выше текста Сатуновского оно явно стремится уйти от тезисности (в «Одной поэтессе» классическая структура: тезис — антитезис — синтез), не содержит сносок, но решено визуально (этот вид оно приняло позже). Само расположение трёх его частей на странице приобретает синтаксический смысл: вторая часть сопоставляется с первой, третья — их обобщает (интересно, что при такой визуальной композиции «неправда» в обобщающей части стиха относится не только к правой его части, но и к левой части «правильного» утверждения):

⁹ Такое «суверенное» соположение на странице на манер маргиналий мне представляется наиболее «общим» типом отношений между текстами в поэзии Вс. Некрасова.

¹⁰ В фонограмме рабочей магнитофонной записи 1970 г. у Некрасова был даже специальный «пространственный» термин для обозначения такого типа соотношения между текстами: «подстих».

что дважды два	и другая
всё ж таки да	надежда
дважды два	
	не каждый раз же
одна надежда	дважды два
	дважды два
	и правда же
	что это неправда

(редакция начала 2000-х)

Казалось бы, последняя часть стиха напоминает сноску. Но язык предположений и вопросительных надежд («всё ж таки», «не каждый раз же», «и правда же») несёт в себе зыбкость и «предположительность» самой связи его частей. Связь между ними, как и вообще все внутренние отношения в нём, предлагается читателю установить самому. Такие предлагаемые (комбинаторные) связи между текстовыми фрагментами, их перформативность, втягивающая читателя-зрителя в сам «производственный процесс» искусства, — общая стилистическая черта поэзии Некрасова (конечно, не единственного из наших поэтов тех лет) с тем, что в 60–70-е годы делали немецкие конкретисты и авторы группы «ULIPO» во Франции.

Среди подобных текстов интересны те, где Некрасов в такую композицию на плоскости намеренно вводит ещё и сноску. Это, как и в тексте «Канал / канал», дополнительно акцентирует пространство речи, дающееся через многоплановость высказываний:

живу и вижу	живут
что нет	люди
что-то это	и на той же самой
непринципиально	нашей родине
	живем*
	живу
	дальше

	*тоже
	но не все

жизнь	жизнь
ужасна	прекрасна
но жить	так просто
можно*	
вроде того что	жизнь прекрасна
	стихи некрасова
не то что можно	всё
но потому что нужно	не так страшно
не потому что нужно	
а потому что уже самому смешно	

*и нельзя может
но нам повезло

(«Геркулес»)

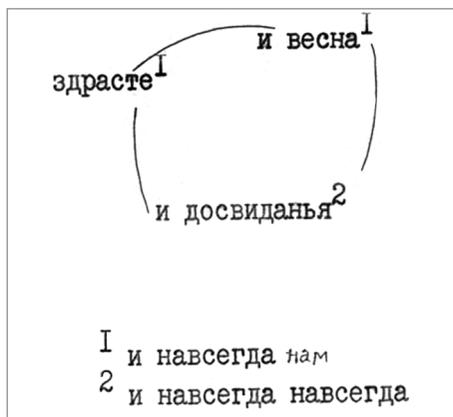
Сноски, углубляющие пространство высказывания за плоскость визуальной композиции из четырёх частей с предлагаемыми читателю внутренними связями (эта «предлагаемость» только крепче привязывает каждый из них к поверхности листа), очень напоминают сходные идеи, осуществлённые в 70-е годы Э. Булатовым в живописи. Имею в виду те его работы, где внутреннее пространство картины противопоставляется её поверхности, как голубой цвет — красному и как внутренняя свобода — социальной несвободе («Вход» 71, «Горизонт» 71–72, «Лыжник» 71–74, «Добро пожаловать» 74, «Вход — входа нет» 74–75, «Стой — иди» 75, «Иду» 75 и т. п.).

Сама произвольность связей текстовых фрагментов, которые предлагается комбинировать читателю, стала конструктивной основой стихотворения во второй (визуальной) редакции «здрате / и весна». В первой редакции 82-го года оно ещё не было визуальным:

здрате¹
и весна
и всегда всегда
всегда это ей
больше всех* надо

*нас
¹ и до свиданья

Во второй (визуальной) редакции, опубликованной в 83-м году в «Папках МАНИ»¹¹, порядок чтения и субординация планов «сноска — основной текст» — чистая условность, отданная на произвол и усмотрение читателя:



Нередко сноски у Некрасова взаимозаменяемы с основным текстом. Даже место, к которому они относятся, подчас менялось от черновика к черновику и от редакции к редакции.

ранняя редакция, 1970:

тут всё есть
 коли без обмана
 но главным образом
 сам господин Глазунов
 и господь Бог
 Глазунов
 и сразу Бог
 сбоку
 подобие Глазунова
 и образ

¹¹ Больше стихотворение нигде не публиковалось, как и ряд стихов Вс. Некрасова из «Папок МАНИ», не изданных до сих пор (!) и существующих только в 5 экземплярах (см. сканы на сайте: <http://www.vsevolod-nekrasov.ru>).

оx
 это не Бог

 оx
 другой кто-то

редакция в журнале «37» (№ 15, 1978):

Тут все есть
 Коли нет обмана¹
 Но главным образом
 Сам Господин Глазунов
 Ну и Господь Бог²
 Иисус Христос
 И другие официальные лица

¹ И черти и любовь
 И Партия и Правительство
 И страхи и цветы
 И империалисты
 Космополит
 И генералиссимус*
 Угодники святые
 Их нравы
 Самославие
 Мордодержавие
 Министерство культуры

А как вы думали

Два сапога

Да и отдел
 Пропаганды

Так кое-где

* Венера
 Генералиссимусовна —

Всему свое время

² Глазунов
 И сразу Бог
 Сбоку
 Подобие Глазунова

И образ
Ох
Это не Бог
Ох
Другой кто-то

редакция «Стихов из журнала»:

Тут все есть
Коли нет обмана

Но главным образом
Сам он
Глазунов*

И черти и любовь
И партия и правительство

И страхи и цветы
И империалисты

Космополит
И генералиссимус

Угодники святые

Их
Нравы

Всемерное
Дальнейшее

Самославие
Мордодержавие

Министерство ку

Два сапога

Да и отдел пропаганды

Так кое-где
*Глазунов
и сразу Бог
Сбоку
Подобие Глазунова
и образ

Ох
Это не Бог

Ох
Другой кто-то

Точно так же в редакции «Геркулеса» (начало 80-х) сноски 70-го года к рижским стихам внесены в основной текст (слова «Или жива» были сноской к «Ты жила», а «Батенька» — к «Америке»). Заключительная часть текста «выпустили свет» в ред. «Геркулеса» стала сноской в ред. «Стихов из журнала» (89, процитирована немного раньше в этой статье), а в 98-м году опять превратилась в финал основного текста. Сноска «а если и после лета / после этого —» из процитированного уже в этой статье «После леса / После леса» (70) вошла в основной текст в 81-м. В предварительном варианте «темно / и кто же ещё» (81) была сноска «жить / а» к слову «можно» из основного текста. Та же история и у «уже ещё» из «И хлоп» (сноска вошла в основной текст немного изменённой редакцией ещё в 75-м):

ред. 70:
Хлоп

И* не так
Плохо

—————
*уже ещё

редакция «Геркулеса»:
И хлоп

И все уже ещё не так

Плохо

Взаимозаменяемость — ещё один аргумент за то, что рабочая основа стиха Некрасова — фрагмент. Как правило, на первом этапе он доводил до готовности именно кусочки текстов, из всего собрания которых, очень большого и в течение всех

лет не терявшего для автора своей творческой заряженности, он потом составлял то, что мы сейчас знаем как тексты его стихов. Конечно, это можно сказать не обо всех текстах Некрасова периода «Геркулеса» (а здесь я рассматриваю ещё более узкий период — с 66-го по 83-й год), многие стихи писались сразу и целиком. Но комбинаторная тенденция всё же очень сильно выражена у него, пожалуй, как ни у кого из его окружения (сходное впечатление производят только «предметники» Соковнина). Можно сказать, что, каким бы образом фрагменты ни соединялись, в какой бы связи друг с другом ни оказывались, они всегда соприсутствовали в сознании автора как потенциально готовый для будущей работы исходный материал, столь же ценный в его поэзии «элемент речи», как слово. Сам Некрасов неоднократно писал о фундаментальности таких «участков речи» для своей поэзии: «...искусством будет тот текст, участок речи, который автор, живя (как все мы) в речи непрерывно, обязуется сделать как можно лучше»¹².

У Некрасова был такой термин: «клочки», то есть элементарные высказывания в виде обрывков речи. Это были поэтические заготовки, как правило, связанные с какой-то важной для него темой. «Клочки» в его рабочих тетрадях появляются с конца 60-х, а к 70–71 годам они уже предмет особого внимания автора (что точно совпадает по времени с появлением сносок и разработкой других типов соподчинения текстов в его поэзии!). На их обрывочность и дискретность, только что не взятые на отдельные карточки и не заявленные как метод, очень смахивает «карточный» метод Рубинштейна, появившийся лет 5–7 спустя. В 74-м году Некрасов предпринял попытку собрать из «клочков» несколько больших поэм (своей «клочковой» мозаичностью, сращиванием обрывочности «по живому» на них очень похожи его большие ретроспективные поэмы-автоколлажи 2000-х годов). Одну из них можно было бы условно назвать «Всеволод» (85 клочков). Она о самом себе в обыденности, которая, с одной стороны, заедает, а с другой — ближе её, пожалуй, ничего и не сыщешь, — и существует в завершённой редакции, хотя и осталось множество «клочков» на эту тему, не включённых в неё. Другая — про осень (примерно

¹² Некрасов Вc. Фикция как искусство (но не искусство как фикция) // Журавлёва А., Некрасов Вc. Пакет. М., 1996. С. 313.

три с половиной сотни строк) — так и не была закончена. А ещё есть — о черёмухе, только отчасти совпадающая с текстом 2000-х «Черёмуха главная». Тогда, в 74-м, она тоже так и осталась незаконченной, но её наброски были интересно оформлены автором (похожим образом оформлялись и «клочки» о Пскове и солнцестоянии — по-видимому, одна из переходных форм работы). Это множество наклеенных на листы А4 «клочков»: напечатанных на машинке и вырезанных автором элементов речи, созвучных словечек, вообще отдельных слов «к месту», повторов-интонаций. Они наклеены так, что не предполагают чётко заданной последовательности, написаны в разное время и расположены в разных направлениях, сосуществуя как бы одновременно. Дополнения подписаны карандашом. Поправки наклеены поверх старых вариантов, так что некоторые тексты движутся к нам навстречу, преодолевая поверхность листа. И хотя эти листы рабочие и имели для автора только вспомогательное значение, но получился объект искусства. Объёмный объект. Причём объект-хор. И самое в нём интересное, по-моему, как раз то, что его хором делает, чем он питается и в то же время за что представляет: затекстовое¹³ пространство, пространство речи и замысла, проявившееся здесь, на этих рабочих клееных листах, исключительно материально и зримо, ещё нагляднее, может быть, чем в рукописях. Всё множество способов соподчинения текстов в поэзии Некрасова, собственно, и направлено на то, чтобы этот хор звучал, причём так, как ему самому того хочется.

¹³ Затекстовому пространству посвящена статья А.И. Журавлёвой «Стихотворение Пютчева „Silentium!“» (Пакет. М., 1996. С. 8).

ну и ну
в облаков куча
и черемуха
это уж чересчур

ночи белее
ничего себе
в общем-то еще
они слабые

светло-то как
как во Пскове
а в Пскове-то
как должно быть
светло

если и в Подмосковье
причем в комнате

причем
при черемухе

только там же
блеснули

прямо
крупном

черемуха
хоть
не при черемухе будь

оо этом и речь

ух
у черемухи скорость
нстате сказать

черемуха
мы там
она тут
чего она
опять там
чего-то
черемуха
мы тут
она там

а хоть о чем она там

причем
тут утро

всем
всем
хором

всем
шестым седьмым
этим самим

одним
словом

при всем том
что природа не храм

вот таким образом

с грехом

непопам

просим

в общем
очень хотим
очень хотим

нашим черемухам
и чем мы лучше чем нам

и во сне не снилось

махаха она нам
махаха

облака как облака

хороша

Малаховка
Малаховка ладно

черемуха
черемуха да

вся земля
и мы по ней давим

лучше
утром
вечером
и совсем хорошо
вечером

и мы светим
и вместе с тем

и смотри ты
смотри
черемуха

смотришь
уже сирень
очень хочу

это

вот так

вечером
черемуха громче

чем сирень
не черемуха а?

чувствую
ну
зачем
тут
я нечуж

мало ли я тут
чего чувствую
я жму в кофку
память-я молчу

ха

черемух

да их тут
тыщи

очень

чего

черемуха
в общем
ничего
ударем

совсем почти

я хочу

кому чему

посреди ночи почему-то ночи
в виде черного
челюдана

тогда надо,
чтобы была луна

учить
мучить

чему учить
учить

там она уже вся
ученая

тмь тьмудья

кипучая и могучая

цветущая
дремучая
почему и
нет уж

именно
что это она

ничего нету лучше

ищут ищут
идут иду

именно что
вот в эту во тьму

и еще тут

ищи иди

еще бы

ищут
еще ее тут

ищет ищет

свет
следующий свет
следующий свет

предыдущий

самолет
всеголод

хочу лечу потому что
почему-то еще

чувствую
чувствую
лечу
ну
думаю
ну я и чувствую

не помелав

ищут ищут
идут иду

ищи иди

еще бы

ищут
еще ее тут

ищет ищет

свет
следующий свет
следующий свет

предыдущий

самолет
всеголод

смотри
смотри
и ничего не хочу

чувствую
смотри
смотри
чувствую
смотри
смотри
и ничего не хочу

А. С. Федотов
(Тартуский университет)

Ранняя проза Н. А. Некрасова в контексте журнала «Пантеон русского и всех европейских театров»

Исследователи раннего творчества Некрасова неизменно сталкиваются с одной и той же проблемой: в 1840–1841 гг. молодой поэт реализует одновременно две противоположные друг другу творческие программы. Первая из них условно может быть названа «романтической», она связана с дебютным поэтическим сборником «Мечты и звуки». Вторая — сатирическая, которая как бы превосхищает зрелое творчество Некрасова, знаменуя собой отказ от романтической тематики и романтического стиля. Причем для этого периода характерны две взаимоисключающие, как кажется на первый взгляд, особенности. Сатирическая поэзия Некрасова во многом строится именно на опрокидывании и высмеивании условно «романтических» языковых шаблонов, но тексты подписываются псевдонимами, тогда как трафаретные, подражательные «романтические» стихи систематически подписываются настоящей фамилией поэта. Таким образом, с точки зрения тривиальных представлений о литературной эволюции поэта этот период оказывается парадоксальным, так как рисует картину, подразумевающую как бы внутреннее сопротивление молодого Некрасова неизбежному переходу от неудачных юношеских опытов к зрелой поэзии, с которой он и войдет потом в «большую» историю литературы.

Как показано в недавнем исследовании М. С. Макеева, конец жесткой дистрибуции настоящей фамилии и псевдонима совпадает со временем, когда издатель «Пантеона» и «Литературной газеты» Ф. А. Кони отказался сделать ставку на имя «Некрасов»

в своей журналистской стратегии. Редактор не увидел в «романтических» подражаниях Некрасова проявления настоящего таланта¹ и не поддержал молодого поэта, рассматривавшего поначалу именно эту часть своего творчества в качестве истинной и ценной. Говоря метафорически, именно коммерческий провал «романтической» поэзии, нежелание Кони инвестировать в имя «Некрасов», ассоциировавшееся с «Мечтами и звуками», а не только самостоятельное, собственно поэтическое развитие Некрасова привели в итоге к радикальному изменению его поэзии.

Так же сложно обстоит дело и с ранней прозой Некрасова. Показательным в этом отношении представляется обсуждение в научной литературе прозаических выступлений Некрасова в журнале² Кони «Пантеон русского и всех европейских театров» (далее — «Пантеон») в 1840 г. Напомним, что после публикации сатирических рассказов «Макар Осипович Случайный» (кн. 5) и «Без вести пропавший пиита» (кн. 9), подписанных псевдонимом Н. Перепельский, в 11-й книжке журнала вышла «романтическая» повесть «Певница». Это крайне шаблонный текст в духе жанра «итальянской повести» и подписанный, предсказуемо, настоящей фамилией Некрасова.

Попытки объяснить такую последовательность сводятся главным образом к констатации творческой неудачи начинающего писателя, невыработанности его прозаического стиля, зависимости от «итальянских» повестей Кукольника и Тимофеева³ и, наконец, к оценке «Певницы» как сознательной халтуры, предпринятой из-за крайней материальной нужды⁴. Правдоподобна и гипотеза А. Измайлова, полагавшего, что публикация

¹ Макеев М. С. Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель (очерки взаимодействия литературы и экономики). М., 2009. С. 32–50.

² Формальный статус предприятия Кони нуждается в дополнительном обсуждении, но, поскольку в данном случае он не имеет отношения к теме, мы будем считать «Пантеон» журналом.

³ Зимина А. Н. Некрасов-беллетрист // Творчество Некрасова. Сб. статей под ред. А. М. Еголина. М., 1939. С. 169.

⁴ «„Певница“ имеет все признаки вещи, написанной исключительно под влиянием крайности и для денег. Содержание ее невероятно, лица и события искусственны в высшей степени, и вообще вся эта история <...> вполне невозможна» (Горленко В. Н. Литературные дебюты Некрасова // Отечественные записки. 1878. № 11. Современное обозрение. С. 154).

попросту запоздала: редакция не спешила печатать работу начинающего автора⁵.

В исследовательских рассуждениях о месте «Певицы» в ранней прозе Некрасова бросается в глаза полное игнорирование собственно журнального контекста повести⁶.

Между тем в современных работах по истории русской журналистики⁷ показано, что журнал может быть прочитан и как некое сверхъединство, своего рода литературное произведение и как таковое может иметь свой стиль, композицию, свою тему и т.д. Очевидно, что выстраивание такого единства сопряжено с неизбежными проблемами, сопутствующими деятельности журналиста-издателя. Далеко не каждый редактор в состоянии подчинить имеющихся в его распоряжении сотрудников, подтолкнуть их к решению некой общей задачи. Иногда в распоряжении редактора оказывается достаточный запас материалов, который позволяет продумывать логику и композицию номера, иногда, напротив, может возникать дефицит. Кроме того, в ряде случаев организующим началом в журнале может быть как раз обратная, центробежная сила – стремление редакции составить книжку как бы из разных голосов, которые могут вступать друг с другом в самые разнообразные отношения, в том числе и конфликтные. Это последнее соображение, однако, не противоречит той идее, что в идеале журнал должен быть гармоничным, логически непротиворечиво выстроенным. Более того, в ряде случаев это внутреннее единство, цельность отдельной книжки журнала может дополнительно подчеркиваться или прямо декларироваться. С таким случаем, как кажется, мы и имеем дело.

Воспроизведенная в нескольких книжках «Пантеона» на протяжении 1840 г. «Программа издания» включает список типов материалов, которые могут быть напечатаны в журнале. Открывается этот список, разумеется, пьесами, однако под пунктом IV обозначена и малая проза, но с важной оговоркой:

⁵ Измайлов А. Беллетристика Некрасова // Биржевые ведомости. 1902. 17 декабря. № 358.

⁶ Единственное указание на возможную связь повести «Певица» с журнальным контекстом предпринял уже упомянутый Горленко, но развития эта мысль в его работе не получила.

⁷ См., например: Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М., 2005.

«Повести и рассказы, могущие подать мысль для драмы, комедии или водевиля». Таким образом, как минимум на декларативном уровне подчеркивается театральная природа предлагающегося публике художественного материала и указывается на критерий его отбора. То есть некоторое структурное единство литературного раздела журнала обозначено уже в его программе, что подталкивает к мысли о необходимости проверки состава этого раздела⁸.

По видимости, в тех случаях, когда редакция «Пантеона» имела такую возможность, для художественной части подбирались пьесы в одном жанре⁹ либо же публиковалась как бы «спектакльная пара»: помещаемые друг за другом тексты имитировали целый театральный вечер, конвертируя, таким образом, театральное расписание в журнальную композицию¹⁰. В тех случаях, когда второй текст в номере не был драматическим по форме, один из двух принципов, тем не менее, соблюдался. Так, своего рода «спектакльную пару» представляют собой волшебная трилогия Шаховского «Фин» и повесть Некрасова «Макар Осипович Случайный», помещенные в пятой книжке «Пантеона». Еще интереснее состав четвертого номера: драма Александра Дюма «Карл VII, король французский», комедия-водевиль Баяра и Вандербуха «Парижский мальчик» и «Оборотень, рассказ шестидесятилетнего гусара» с подзаголовком в скобках: «Могущий быть и драмой и водевилем».

Последний случай обнажает стремление редакции исчерпать все драматические жанровые возможности в пределах одного журнального раздела. Показательно примечание редакции, сделанное к подзаголовку «Оборотня»:

⁸ Белинский, пристально следивший за соперничеством «Пантеона» и «Репертуара русского театра» в 1840 г., подчеркивал, что именно «драматические сочинения, целиком печатаемые», составляют «капитальные статьи» обоих изданий, и на этом основании отказывал им в статусе журналов (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. М., 1953–1959, т. IV. С. 55).

⁹ Ср. № 2: трагедия «Дочь Иоанна III» Розена и трагедия «Двадцать четвертое февраля» Вернера; № 6: комедия «Деловой человек, или Дело в шляпе» Кони и комедия «Благородные люди» Меншикова; № 8: драма «Нормен, морской капитан, или Родовое право» Бульвера и драма «В Испании» Черницына.

¹⁰ Например, трагедия с водевилем – № 1: драма «Велизарий» Шенка и драматическая фантазия «Очерки канцелярской жизни» П. М.; № 12: трагедия «Филипп II, король Испанский» Альфиери и трилогия-водевиль «Добрый генерал» Ленского.

«Помещая в *Пантеоне* только повести и рассказы, могущие служить сюжетом для драмы или комедии, мы решились, чтоб не разрушать интереса читателя предварительным уведомлением, к какому роду они принадлежат, к печальному или веселому, впредь не выставлять таких надписей, предоставляя их разумению каждого читателя»¹¹.

Этим примечанием редакция, во-первых, дала ясное указание на то, что «надпись» «Могущий быть и драмой и водевилем» принадлежит ей. Во-вторых, в примечании воспроизведена программная декларация о принципиальной «театральности» помещаемой прозы. В-третьих, было сделано указание на то, что впредь отсутствие таких «надписей» не будет означать отказа редакции от задачи сделать художественный раздел журнала, насколько это возможно, связанным и уравновешенным.

Второй принцип, согласно которому в номере должны содействовать произведения одного жанра, позволяет описать структуры тех выпусков «Пантеона», в которых помещены интересные нас рассказ и повесть Некрасова. Причем, как мы надеемся показать, жанр — далеко не все, что по замыслу редакции объединяет тексты Некрасова с соседствующими пьесами.

Итак, «Без вести пропавшему пиите» в девятой книжке «Пантеона» предшествовал перевод большой комедии Скриба «Клевета», а одиннадцатый номер, в котором была напечатана «Певица», открывался переводом пятиактной трагедии Шекспира «Цимбелин».

Первое сходство, которое мог заметить внимательный читатель «Пантеона», заключается в способах организации пространства в парных произведениях. Гостиной дьешпского заведения для отдыхающих, в которой происходит все действие «Клеветы», в «Без вести пропавшем пиите» соответствует каморка неудачливого журналиста Наума Авраамовича. В «Певице» действие разворачивается между Москвой, Берлином и Римом: граф Торский путешествует по Европе сначала вслед за добродушной немецкой девушкой Фанни, а затем за своей женой Ангеликой, выдающей себя за другую женщину. В «Цимбелине» такому широкому географическому охвату соответствуют

¹¹ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, № 4. С. 41 (пагинация в книжке не сплошная: страницы первого текста — драмы «Карл VII, король французский» — пронумерованы отдельно).

постоянные перемещения короля Британии между дворцом, пещерой в Уэльсе и опять же Римом, куда отправляется в изгнание возлюбленный главной героини.

Между произведениями, печатавшимися в одном номере, может быть обнаружена и сюжетно-тематическая близость. Например, можно заметить, что «Клевета» и «Без вести пропавший пиита» посвящены теме слова и его власти над судьбой человека. Только если в комедии Скриба в конце концов удаётся разоблачить клеветников, очернивших благодетельного министра Ремона и его воспитанницу, а впоследствии невесту Цецилию, то у Некрасова Наум Авраамович смог разубедить начинающего поэта в преимуществах выбранного им поприща. Разумеется, само по себе это не означает генетической связи между пьесой Скриба и рассказом Некрасова, но нельзя исключать, что в ходе составления девятого номера «Пантеона» такая отдаленная тематическая переключка могла учитываться.

У «Цимбелина» и «Певицы» имеется ряд общих сюжетных решений. Напомню, что в повести Некрасова, описывающей совершенно невероятные события, привезенная из Италии графом Торским певица Ангелика сбегает от своего мужа обратно на родину с бароном Р**, когда тот в качестве доказательства измены Торского предъявляет ей поддельные любовные письма. Торский отправляется в Европу на поиски сбежавшей пары, чтобы отомстить бывшему другу и найти жену, но по дороге слепнет. Ангелика, оставшаяся одна после смерти барона, которого она по-настоящему не любила, встречает графа и, незная, сопровождает его до тех пор, пока в Берлине один искусный врач не возвращает Торскому зрение. Объяснившись и простив друг друга, герои расходятся, Ангелика постригается в монахини, а Торский отправляется доживать свой век на родину.

Одна из линий «Цимбелина» также связана с темой измены и страданиями влюбленных в разлуке. Леонат Постум, сын погибшего полководца, воспитанный при дворе короля Цимбелина, изгнан из Британии за связь с дочерью короля Имогеной. В Риме он в пылу спора заключил пари с итальянцем Якимом, который утверждал, что сумеет соблазнить Имогену и привезти Постуму неопровержимые доказательства её измены. Якимо оправляется в Британию, обманом проникает в спальню Имогены и запоминает расположение предметов в ней. Кроме того, он снимает с руки спящей Имогены браслет, подаренный ей на

прощание Постумом. Получив эти подложные доказательства измены, Постум посылает в Британию приказ своему слуге убить принцессу, но тот приказ не выполняет. Вторгнувшись в составе римского войска в Британию, Постум встречает любимую и убеждается в её невинности.

Пятая книжка «Пантеона», художественную часть которой составляют «Фин» Шаховского и «Макар Осипович Случайный» Некрасова, демонстрирует единство другого типа (см. выше), предполагающее не совпадение, а наоборот — противопоставление точек зрения авторов на изображаемый мир¹². Между тем и здесь читатель мог обнаружить переключки между повестью Некрасова и «Фином». Оба текста используют зеркальный тип композиции. Пастух Тальвас из «волшебной трилогии» Шаховского тщетно добивался благосклонности Наины, становясь сначала отважным мореплавателем, а затем колдуном, но потратил на изучение магии столько времени, что преодолевшую собственное высокомерие героиню обезображивает старость. Теперь уже Тальвас отказывается от Наины. Положение исправляет лишь чародей Будунтай, возвращающий Наине молодость. Некрасовская повесть устроена похожим образом: отказав сначала ищущему места Зорину, в конце повести Случайный вынужден, в свою очередь, унижаться перед ним в попытках восстановить былое служебное положение.

Все указанные переключки между разными текстами, помещенными в одном номере, на наш взгляд, свидетельствуют о вполне осознанной стратегии редакции «Пантеона» как бы «округлить» состав художественного раздела отдельно взятой книжки журнала, предложить читателям гармоничный, внутренне непротиворечивый комплект литературных произведений. Поэтому вполне возможно, что прав был Измайлов, предположивший, что «Певница» — более ранний текст, чем «Без вести пропавший пиита», но всё же добавим, что «заваялся» он в редакции не просто так, а потому, что «ждал» подходящую пару для публикации. Конечно, чрезвычайно заманчиво было бы предположить, что это странное с эволюционной точки зрения возвращение Некрасова в «Певнице» к

¹² В пределах театрального вечера такая композиция позволяет зрителю, например, отдохнуть от тяжелого содержания трагедии во время легкого водевиля, мобилизует его внимание.

романтическим темам и стилистике могло быть продиктовано прямым редакционным заказом написать вещь «под „Цимбелина“». Для такого утверждения у нас имеются некоторые косвенные аргументы.

Во-первых, несмотря на то что, так сказать, «массовая» игра с литературными масками, когда один и тот же автор мог выступать одновременно и в серьезной, и в пародийной, выдуманной роли, — это явление журналистики более позднего периода, но и для 1840 г. она была далеко не новостью. Укажем на не самый известный, но показательный случай, впервые разобранный Г. В. Зыковой: в 1809 г. «попытку создания журнального персонажа по образцу многочисленных *eidola* английских журналов XVIII в.» предпринял Жуковский, опубликовавший вслед за русифицированным переводом эссе Аддисона («Наблюдатель, № 499») собственный сатирический очерк о капризных мужьях — в духе Аддисона¹³.

Во-вторых, как это хорошо известно, сам молодой Некрасов был отнюдь не чужд такой игре и, видимо, охотно принимал в ней участие. Речь здесь идёт не только о сочетании в рассматриваемый период сатирических стихов с «романтическими», но и о более изощренном случае. В 10-м номере «Пантеона», следующем после того, в котором опубликован «Без вести пропавший пиита», напечатано стихотворение «К ней!!!!», подписанное псевдонимом «Иван Грибовников», то есть именем *пииты* из интересующего нас рассказа. Дополнительно эта игра поддерживается редакторскими примечаниями. Так, после «Без вести пропавшего пииты» вслед за обещанием Наума Авраамовича опубликовать часть из оставшихся у него девяти томов «светлых вдохновений, тайных упоений, диких приключений» Грибовникова в журналах напечатано такое примечание:

«Мы благодарим автора за доставление нам этого интересного рассказа и с удовольствием и впредь поместим в «Пантеоне» опыты Ивана Ивановича, если они все будут так удачны, как этот»¹⁴.

¹³ Зыкова Г. В. Атрибуция некоторых текстов И. И. Дмитриева, В. А. Жуковского, П. А. Вяземского и М. Т. Каченовского в «Вестнике Европы» 1800–1810 гг. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1994. № 2. С. 44.

¹⁴ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15-тт. Л., СПб., 1981–2000. Т. 7. С. 547.

К стихотворению же Грибовникова «К ней!!!!!» сделано примечание:

«Помещаем это оригинальное стихотворение для того только, чтоб утешить друга нашего Н. А. Перепельского: Грибовников — без вести пропавший пиита — отыскался»¹⁵.

Характерным кажется нам и то, что в «Без вести пропавшем пиите» Грибовников упоминает Шекспира. Герой рассуждает о своей склонности к пиитике, ради которой он «пожертвовал местом в земском суде, при коем окромя прочих продуктов квартира, дрова и свечи» («Мы удивляемся Шекспирову гению, но знал ли сей великий мясник...»)¹⁶. На это упоминание имени драматурга обратили внимание Н. Л. Вершинина и Н. Н. Мостовская, но интерпретировали его лишь как реакцию Некрасова на интенсификацию работы по переводу пьес Шекспира в России в конце 30-х - начале 40-х гг.¹⁷. На наш же взгляд, под определенным углом зрения этот фрагмент может быть прочитан как составляющая часть продуманного на несколько ходов вперед журналистского сюжета, как элемент редакционной стратегии.

Наконец, косвенной отсылкой к Шекспиру может быть и сатирическое обыгрывание в стихотворении «К ней!!!!!» и невероятных географических перемещений духа спящего героя («Гляжу с тоской на розы я и тернии / И думой мчусь на край миров: / Моя душа в Саратовской губернии / У светлых волжских берегов»), и верности героини, которая говорит: «Не надо мне ни графов, ни полковников, — / Так говорит, — останусь век вдовой, / Когда не ты, божественный Грибовников! / Супруг мой будешь роковой!»¹⁸. Таким образом, стилистическая имитация, готовность работать в заимствованной, «чужой» манере становятся предметом осмысления прямо внутри текстов молодого поэта. Порождаемые им журнальные персонажи — Грибовников, Перепельский, Некрасов — вступают друг с другом в полусерьезный-полушутливый спор о Шекспире.

¹⁵ Некрасов Н. А. Указ. изд. Т. 1. С. 671.

¹⁶ Некрасов Н. А. Указ. изд. Т. 7. С. 49.

¹⁷ Вершинина Н. Л., Мостовская Н. Н. «Из подземных литературных сфер...» Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля. Псков, 1992. С. 42–43.

¹⁸ Некрасов Н. А. Указ. изд. Т. 1. С. 341–342.

Если решение вопроса о творческой эволюции Некрасова-прозаика при нынешнем объеме документальных свидетельств невозможно, то необходимость более пристального внимания к собственно журнальному контексту его прозаических текстов представляется несомненной. Практически полное игнорирование этого фактора, связанное, по-видимому, с недооценкой «Пантеона» как журнального предприятия, противоречит выстроенности и продуманности этого издания, ощущаемой даже при поверхностном знакомстве. Думается, что сотрудничество Некрасова в «Пантеоне» должно быть проанализировано как факт его творческой биографии с не меньшей тщательностью, чем это сделано с его участием в «Литературной газете»¹⁹.

¹⁹ См.: Мельгунов Б. В. Некрасов и Белинский в «Литературной газете». СПб., 1995.

Г. В. Зыкова, О. Е. Смикулис
(МГУ, НИУ ВШЭ)

Подмостки на площади

(статья Т. Дж. Хогга [«Эдинбургское ежеквартальное обозрение», 1829] в контексте пушкинского проекта реформы театра)

Как известно, в первой трети XIX в. европейцы много говорили о новом понимании драматургии, требующем и нового театра; реформу театра считал необходимой для успешного воплощения пьес, подобных своему «Борису Годунову», и Пушкин, но сказано у него об этом очень лаконично. В целом европейский контекст рассуждений Пушкина о драматургии и театре восстановлен, но, как нам представляется, некоторые детали ещё могут быть уточнены.

Комментируя пушкинские оценки французской классической драматургии как придворной и его требования народной драмы, в качестве источника обычно называют прежде всего «Жизнь Шекспира» Гизо. Заметим, что Гизо, в отличие от Пушкина, рассуждает не как драматург-практик, а как историк, описывает прошлое, а не выстраивает проект для будущего; представление о народности драмы для Гизо связывается прежде всего с содержанием пьесы, с отраженным в ней мировоззрением, в то время как у Пушкина речь идёт не только об этом, но и о пространстве сцены — то есть вопросах отчасти технических.

В пушкинских текстах о «народной трагедии» есть намеки, хотя и не вполне ясные, на новые технологии театра будущего, на необходимость нового пространства: упадок театра объясняется тем, что «драма оставила площадь» («О народной драме и о драме „Марфа Посадница“ М. П. Погодина», 1830); для «преобразования нашей сцены» («Наброски предисловия к трагедии „Борис Годунов“», 1829) нужно, чтобы именно на площади

народная драма «могла расставить свои подмостки» («О народной драме...»).

В пушкинские времена технические вопросы организации сцены, отношение публики к происходящему на сцене действию, определяемое всё теми же техническими условиями, интересовали теоретиков драматургии; обсуждение технических условий сцены, археологические сведения о её устройстве, например, в античности, в елизаветинском театре, в придворном французском театре XVII века можно встретить, например, в «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» А. Шлегеля (под влиянием знаменитой книги Шлегеля об этом иногда писали у нас любомудры¹).

Шлегелем контекст не ограничивается. Насколько можно судить по материалам европейской периодики, в конце двадцатых годов мысль о новом театральном пространстве приходила в голову многим. Это, конечно, было хорошо известно Пушкину, утверждавшему, что «важных перемен <...> на сцене драматической» «требует» «дух века» («Наброски предисловия к трагедии «Борис Годунов»» 1829).

Как на пример — и, видимо, вполне произвольный — мы хотели бы обратить внимание на статью, вошедшую в издание избранных материалов «Эдинбургского обозрения» (в первый том, который читал Пушкин²) под названием «История драмы» и первоначально опубликованную в 1829 г. (т. 49, июнь) под другим названием, указывавшим на информационный повод: „Seven years of the King’s Theatre. By John Ebers“. Статья была опубликована без подписи, без подписи вошла и в «Избранное»; атрибутируется Томасу Джефферсону Хоггу³, другу Шелли, известному прежде всего в качестве его биографа.

¹ См., напр.: Шевырев С. П. Прогулка русского путешественника по Помпее в 1829 году // Московский вестник, 1828, № 2. С. 200–203.

² В каталоге библиотеки Пушкина, составленном В. Л. Разиньковым, указывается: «Selections from the Edinburgh Review, comprising the best Articles in that Journal, from its Commencement to the present Time. With a preliminary Dissertation and explanatory Notes. Edited by Maurice Cross, Secretary to the Belfast Historical Society. In six volumes. Paris. 1835–1836. Судя по разрезанным страницам, Пушкин прочел весь первый том» (см.: Разиньков В. Л. Систематический каталог библиотеки Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб., 1910).

³ Современные историки приписывают этот текст Хоггу; см., напр., комм. в изд.: Knight Charles. Passages of a Working Life during Half a Century:

Начинающаяся как исторический очерк, статья Хогга быстро перерастает в эстетическую оценку современного театра и практическое планирование будущего. Приведем фрагмент, в наибольшей степени заставляющий вспомнить о Пушкине:

«Прежде драматические представления давали не только в Греции и Риме, но также и в Англии, днем, и под открытым небом. «The Globe», «Fortune» и «Bull» были большими зданиями, частично открытыми погоде, и они всегда действовали днем; и в Испании пьесы сначала ставились на открытых дворах перед большими зданиями, дворцами, эти площадки иногда покрывались, полностью или частично, тентом, защищавшим от солнца. Слово *sale*, которое используется как ремарка, когда оно означает не выход, но указание на то, что персонаж входит <на сцену>, т. е. выходит из дома наружу, — это слово свидетельствует о такой старой сценической практике. Мы склонны думать, что утро более благоприятно для драматического искусства, чем вечер. Дневной свет гармонирует с правдой и умеренностью природы, и это время для трезвого суждения: позолоченное, раскрашенное, безвкусное, показное — блестящие и мишура, полинявшая и блестящая дрянь — требуют света свечей и ночных теней. Бесспорно, лучшие произведения были написаны для исполнения днем; и вероятно, что лучшими актёрами были те, которые играли, пока солнце стояло над горизонтом. Ребяческий хлам, который теперь занимает столь большую часть общественного внимания, не мог бы, и это очевидно, удержать власть над сценой, и если бы представление шло не в десять часов вечера, но двенадцатью часами ранее: многое должно было бы быть изменено в платьях, декорациях, оформлении и во многих других отношениях, в тех пьесах, существенные достоинства которых должны были бы быть подвергнуты суровому испытанию; и если мы рассмотрим, какие изменения потребовались бы, чтобы сделать пьесы пригодными для исполнения в другое время суток, то мы найдем, что все эти изменения будут в пользу хорошего вкуса и ради простоты. День священная вещь; Гомер не случайно называет его ἱερὸν ἡμᾶρ, и он, день, всё ещё сохраняет кое-что от священной простоты древних времен. Он, во всяком случае, проще и чище

with a Prelude of Early Reminiscences. London, 1864–65. Ch. XIV. P. 302 (напр.: lordbyron. cath. lib. vt. edu).

современной ночи, времени, посвященного не полезному сну, но различным ограничениям и страданиям, которые мы с горькой насмешкой называем Удовольствиями. Поздний вечер, будучи современным изобретением, поэтому и посвящен моде и противопоставлен простому и чистому театральному искусству; и, вероятно, следовало бы избегать времени суток, которое никогда не использовалось с подлинной элегантностью и вкусом, и таким образом разрушить чары, которыми долго околдовывалось царство воображения. Днем было бы легче отказаться от нелепого и неудобного обыкновения (свойственного в особенности нашей стране) — обыкновения посещать общественные места в том некомфортабельном состоянии, которое на жаргоне называется «быть одетым» <т. е. нарядно>, но которое на самом деле, особенно для женщин, значит быть более или менее раздетым; и тогда стало бы гораздо проще (как и по многим другим причинам) возвращаться домой <после театральных представлений>⁴.

⁴Vol. I. P. 164, passim: „Dramatic representations were formerly given, not only in Greece and Rome, but in England also, in the daytime, and in the open air. The Globe, Fortune and Bull were large houses, and partly open to the weather, and there they always acted by daylight; and plays were first acted in Spain in the open courts of great houses, which were sometimes covered, in whole or in part, with an awning to keep off with the sun. The word *sale*, which is used as a stage direction, meaning not *exit*, but he enters, i. e. he comes out of the house into the open air, is an evidence of the old practice. We are inclined to think that the morning is more favourable to dramatic excellence than the evening. The daylight accords with the truth and sobriety of nature, and it is the season of cool judgement: the gilded, the painted, the tawdry, the meretricious — spangles and tinsel, and tarnished and glittering trumpery — demand the glare of candlelight and the shades of night. It is certain that the best pieces were written to the day; and it is probable that the best actors were those who performed whilst the sun was above the horizon. The childish trash which now occupies so large a portion of the public attention could not, it is evident, keep possession of the stage, if it were to be presented, not at ten o'clock at night, but twelve hours earlier: much would need to be changed in the dresses, scenery, and decorations, and in many other respects, in the pieces, the solid merits of which would be able to undergo the severe ordeal; and if we consider what changes would be required to adapt them to the altered hours, we shall find that they will be all in favour of good taste, and on the side of simplicity. The day is a holy thing; Homer aptly calls it ἱερὸν ἡμᾶρ, and it still retains something of the sacred simplicity of ancient times. It is, as all events, less sophisticated and polluted than the modern night; a period which is not devoted to wholesome sleep, but to various constraints and sufferings, called, in bitter mockery, Pleasure. The late evening, being a modern invention, is therefore devoted to fashion to recur to the simple and pure theatricals, it would probably be necessary to effect an escape from a period of time, which has

Итак, речь идёт о необходимости перенести подмостки из закрытого помещения (которое связывается с представлениями об элитарной ограниченности и об условности, искусственности манеры исполнения) на «площадь». Сравним с хорошо известными пушкинскими словами:

«Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения. Что нравится народу, что поражает его? Какой язык ему понятен?.. С площадей, ярманки (вольность мистерий) Расин переносит её во двор. Какое было её появление?.. Драма родилась на площади и составляла увеселение народное... Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное... Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой... Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, без насильственного принобления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?.. Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг и оскорбит надменные его привычки (*dédaigneux*), вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную, привязчивую критику. Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтоб она могла расставить свои подмостки,

never been employed in the full integrity of tasteful elegance, and thus to break the spell by which the whole realm of fancy has long been bewitched. As absurd and inconvenient practice, which is almost peculiar to this country, of attending public places in that uncomfortable condition which is technically called being dressed, but which is in truth, especially in females, being more or less naked and undressed, might more easily be dispensed with by day, and on that account, and for many other reasons, it would be less difficult to return home“.

надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...».

Пушкин, как и британский автор, имели общие европейские воспоминания, оба знали и об античном театре (который прежде всего служил образцом для их проекта театра будущего), и о средневековых мистериях, разыгрывавшихся на площадях. Видимо, Пушкин и его британский коллега мыслили в одном направлении — как современники. Повлиять на Пушкина статья Хогга, скорей всего, не могла: почти совпадающая во времени с пушкинскими набросками о реформе театра (напомним: статья Хогга — 1829 год, пушкинские наброски предисловия к «Борису» — 1829, наброски статьи «О народной драме...» — 1830), она стала известна Пушкину, если исходить из состава личной библиотеки Пушкина, после 1835 г. Но можно видеть в развернутых рассуждениях британского эссеиста что-то вроде пояснения к загадочно коротким тезисам Пушкина. Заметим, кстати, что сама краткость пушкинских высказываний на такую важную тему может свидетельствовать не только о трудности построения проекта реформирования театра, проекта, до конца не обдуманного Пушкиным, но и о том, что подобный проект обсуждается многими, и Пушкин не хочет повторяться. Это объяснение представляется мыслимым потому, что по крайней мере однажды — и как раз в заметках о драме — пушкинская краткость явно объясняется осознаваемой пишущим неоригинальностью идей: когда он говорит о неискоренимой условности драмы, то заканчивает фразу словечком *etc.*⁵ — т.е. прямой отсылкой к общеизвестным, как ему представлялось, рассуждениям европейцев, прежде всего немцев, на эту тему.

⁵ «Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились, etc.» («О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина»).

Ю. И. Красносельская
(МГУ)

«Дух 1856 года» и комедия Л. Н. Толстого «Зараженное семейство»

«Зараженное семейство» (1863–64), будучи комедией самой по себе не слишком удачной (в силу своей нарочитой «антиингилистичности» и художественной неотделанности), интересует исследователей прежде всего в качестве подготовительного этапа к «Войне и миру», подтверждая идею об изначальном замысле этой книги как политического романа¹. Кроме того, линия, связанная с хозяйственной деятельностью главы семейства помещика Прибышева, поглощенного типично пореформенными делами (размежеванием с крестьянами, выкупом), рассматривается как отражение собственного опыта Л. Н. Толстого начала шестидесятых годов, когда он после отмены крепостного права и женитьбы активно занимается хозяйством в Ясной Поляне.

Этот актуальный контекст не подлежит сомнению, однако он не до конца объясняет те сюжетные несообразности, которые и дают основание говорить о комедии как о неудаче Толстого. Прежде всего, мы имеем в виду финал, способный вызвать у читателя недоумение. Обе сюжетные линии – любовная и хозяйственная – получают здесь по меньшей мере странное решение. Во-первых, по сути не разрешена коллизия, связанная с женитьбой «нового человека», чиновника Венеровского, на Любочке, милой, но «неразвитой девочке» (7, 190²). Что

их свадьба совершена по ошибке, становится очевидно уже в самый её день. Любочка осознает, что не имеет ничего общего со своим мужем, грубо ведущим себя с гостями и столь же грубо домогающимся ее, однако не знает, что ей теперь делать. Она признается, что ненавидит Венеровского, и в итоге уезжает от него со своим отцом. Хотя Венеровский, в свою очередь, признает её свободу, конфликт тем не менее не разрешается. Можно, конечно, утверждать, что историей их отношений Толстой стремится продемонстрировать, сколь опасны и нереализуемы на практике идеи радикалов, как разрушают они семью, основу гармоничного общежития. Однако это объяснение не избавляет от ощущения, что финальные сцены «Зараженного семейства» не создают ни комедийного, ни трагедийного эффекта, а скорее производят впечатление сюжетного узла, который автор не сумел искусно развязать.

Не в меньшей степени может поставить читателя в тупик итоговое перерождение либерального помещика Прибышева. Если в начале действия он пытается наладить отношения с крестьянами на «новых», прогрессивных основаниях, то в конце ведёт себя как ультраретроград (например, грозит «выбить зубы» зрителю (7, 288) и «ни одного клочка» земли не отдать даром крестьянам (7, 271)), причем такое поведение показывается автором как вполне осмысленное и оправданное, едва ли не как прозрение после серии заблуждений.

Известно, что сам Толстой в начале шестидесятых тоже ведёт себя достаточно жестко по отношению к освобожденным крестьянам, жалуясь тульскому губернатору П. М. Дарагану на их воровство (63, 47) и не желая даром держать у себя дворовых (63, 15). Соответственно, в поведении Прибышева можно видеть толстовский вызов общественности – подобный тому, на который писатель решается в ранних редакциях «Войны и мира», когда сравнивает себя с Аскоченским (13, 240).

Таким образом, для явно слабых в художественном отношении эпизодов мы либо ищем буквальные злободневные отсылки, либо же просто отмечаем незавершенность комедии (поскольку здесь, разумеется, нужно учитывать, что окончательная редакция «Зараженного семейства» нам не известна, в то время как в ней противоречия и странности могли быть убраны или сглажены; кроме того, ряд неточностей мог быть внесен в текст

¹ Об этом см.: *Фойер К. Б.* Генезис романа «Война и мир». СПб., 2002. С. 66–67; *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Книга вторая. Шестидесятые годы // *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб., 2009. С. 462–467.

² Тексты Толстого везде приводятся по Юбилейному ПСС в 90 тт.

переписчиками рукописей³). Между тем сам факт появления в редакциях комедии этих неувязок может стать понятнее, если обратиться к событиям жизни Толстого более раннего времени. Толстой, на наш взгляд, как бы объективирует собственные опасения, которые он испытал во второй половине пятидесятых и которые к 1864-му году были преодолены. Иными словами, ирония писателя в комедии направлена не только на современников-радикалов, но и на самого себя, каким он был в пятидесятые годы. Это тем более возможно, что речь в комедии идёт не просто о внешней угрозе, которую воплощают нигилисты, но именно о «зараженности» дворянского семейства.

Сам Толстой подвергся такой политической «зараженности» в 1856 г., и, мы полагаем, это та «точка отсчёта», к которой восходит комедия, её сюжетные линии и мотивы. Важно, что в начале шестидесятых 1856 год как бы возрождается для Толстого, вновь переживается им. Как отмечал ещё Б. М. Эйхенбаум, вся творческая работа писателя 1862–63 гг. (в частности, «Декабристы» и само «Зараженное семейство», берущее исток в драматических замыслах 1856 года – комедиях «Дворянское семейство», «Практический человек», «Дядюшкино благословенье», «Свободная любовь») так или иначе восходит именно к 1856–57 гг.⁴

Связь эта, однако, не только текстуальная. «Зараженное семейство» отсылает не столько к ранним толстовским текстам и образам, сколько к самому 1856 году, к эпохе максимального подъёма либеральных ожиданий, когда закладывались и очертались будущие «Великих реформ», и корни «нигилизма». То, что истоки идеологических течений шестидесятых видятся Толстому именно там, демонстрирует вступление к «Декабристам», в котором 1856 год характеризуется как время

«цивилизации, прогресса, вопросов <...> время, когда со всех сторон, во всех отраслях человеческой деятельности, в России, как грибы, выросли великие люди – полководцы, администраторы, экономисты, писатели, ораторы и просто великие люди без особого призвания и цели» (17, 7).

³ См. комментарии к «Зараженному семейству» в т. 7 Юбилейного ПСС, а также: Можарова М. А. Рукописи комедии «Зараженное семейство» // Яснополянский сборник 2012. Тула, 2012. С. 153–172.

⁴ Эйхенбаум. Указ. соч.. С. 450.

При этом ирония в отношении современников оборачивается самоиронией. Толстой, очевидно, чувствует себя в какой-то степени ответственным за то, что происходит сейчас, в силу своей причастности к либеральному движению 1856 года:

«...кто не жил в 56-м году в России, тот не знает, что такое жизнь. Пишущий эти строки не только жил в это время, но был одним из деятелей того времени. <...> Сильные мира сего искали его знакомства, жали ему руки, предлагали ему обеды, настоятельно приглашали его к себе и для того, чтоб узнать от него подробности войны, рассказывали ему свои чувства. Поэтому пишущий эти строки может оценить то великое, незабвенное время» (17, 8–9).

В чем же зло порожденного 1856 годом либерализма, с точки зрения Толстого? В шестидесятые наибольшее раздражение у него вызывает, как мы знаем из педагогических статей или «Войны и мира», вера в прогресс и в разум как средство прогресса. Так и в «Зараженном семействе» наиболее употребительное слово у новых людей – «развитие». Это понятие имеет как личную (ср.: «Любовь – женщина слишком недоразвитая, даже просто совсем не развитая девочка» (7, 187)), так и социально-политическую составляющую (так, героини обсуждают, нужно ли развивать рефлексию у крестьянских детей (7, 219)), и, как мы полагаем, обе соответствующие художественные линии отсылают к 1856 году: первая – к неудавшемуся роману Толстого с Валерией Арсеньевой, а вторая – к неудавшемуся же проекту освобождения им крестьян.

Рассмотрим сначала первую.

В «Зараженном семействе» Венеровский все время подчеркивает, что его цель – развить хорошую натуру Любочки – бескорытна:

«Моя цель одна. Девица эта – хорошая натура, в ней есть задатки хорошие. Я не влюблен в неё. Я этих глупостей не знаю. В ней есть задатки, но она неразвита, очень неразвита. Я желаю одного: поднять её уровень до нашего, и тогда я скажу: я ещё сделал дело, и желал бы, чтобы никто мне в этом не мешал» (7, 210).

Между тем при всей искренности Венеровского (его приятель, «практический человек» Беклешов, озабоченный

вопросом о приданом Любочки, называет Венеровского «идеалистом») в основе его влечения к Любочке, как показывает автор, лежат мотивы более простые:

«Венеровский (один с своим портретом в руках). Жениться! Страшно, глупо связать себя на веки с неразвитой и развращенной по среде женщиной. <...> Страшно утратить собственную чистоту и силу в постоянных столкновениях с ничтожеством и грязью, — а приятно. Многое приятно. Обеспеченность жизни... потом сама, как женщина... не вредна» (7, 211).

То, что «идеалистический подход» Толстым таким образом осмеивается, вообще-то кажется довольно странным. Известно, что на противопоставлении «идеалист — практический человек» строились и ранние драматические замыслы Толстого 1856 года, но тогда идеалист был явным протагонистом, теперь же он фактически оказывается идейным противником Толстого, радикалом. Почему это становится возможным, позволяет прояснить история взаимоотношений самого Толстого с Валерией Арсеньевой.

Немалое место в их переписке было уделено именно идее развития. Хотя, по Толстому, развитие должно направлять женщину на особые цели (чтобы стать настоящей матерью своим детям, а не читать, скажем, Бокля), в период отношений с Валерией ему казалось важным пробудить в ней именно рассудочное начало (что уже вскоре будет критиковаться в «Семейном счастье»⁵):

«Помогай вам Бог, мой голубчик, идите вперед, любите, любите не одного меня, а весь мир Божий, людей, природу, музыку, поэзию и все, что в нем есть прелестного, и развивайтесь умом, чтобы уметь понимать вещи, которые достойны любви на свете. <...> Хотя, что я скажу, нейдет вовсе к нашему разговору, но вот ещё великая причина, по которой женщина должна развиваться. Кроме того, что назначенье женщины быть женой, главное её назначенье быть матерью, а чтоб быть матерью, а не *маткой* (понимаете вы это различие?), нужно развитие» (60, 122).

⁵ Ср.: « — Ты рассуждал, ты рассуждал много, — сказала я. — Ты мало любил» (5, 142).

В результате их переписка приобретает чрезмерно дидактический характер, подчас невыносимый для Валерии. Она упрекает его, что он «только умеет читать нотации» (60, 141). Толстой же, опасаясь сделать неправильный выбор, пытается разделить в своём отношении к Валерии эмоциональное и интеллектуальное начало, для иллюстрации чего придумывает «глупого человека» (который хочет во всем соглашаться с Валерией, просто любя ее) и «хорошего человека» (считающего, что нельзя поддаваться любви, а лучше, сохраняя дистанцию, трезво анализировать каждый свой и её поступок или слово). В полубеллетристической форме Толстой также пытается представить, что будет, если такие люди, как он и Валерия, или Храповицкий («человек морально старый» (60, 108)) и Дембицкая («для неё счастье: бал, голые плечи, карета, брильянты, знакомства с Камергерами, Генерал-Адъютантами и т.д.» (60, 108)), сойдутся. При этом, его не перестает терзать мысль о том, что выйдет что-то «не то», что счастье окажется не полным:

«Нам надо помириться вот с чем: мне — с тем, что большая часть моих умственных, главных в моей жизни интересов останутся чужды для вас, несмотря на всю вашу любовь, вам — надо помириться с мыслью, что той полноты чувства, которую вы будете давать мне, вы никогда не найдете во мне» (60, 115).

Страх Толстого перед возможной семейной катастрофой во многом объяснялся, как позже поняла С. А. Толстая, читавшая их переписку, тем, что отношения с Валерией были продиктованы не столько любовью, сколько её потребностью: Толстой, страстно мечтая о доме и семье, надеялся, что Валерию как ещё очень молодую девушку можно будет воспитать, развить в ней правильные наклонности, вырвать из-под влияния провинциальных знакомых и родственников. Понимая, что сделать это будет нелегко, он пытается заранее, вплоть до малейших подробностей, представить себе будущую жизнь с Валерией. Хотя в «Зараженном семействе» он и будет смеяться над тщательно продуманным устройством семейного быта в коммуне⁶, описывая Валерии их будущую жизнь в Петербурге, Толстой в

⁶ Ср.: «Каждый работает по своему выбору, у каждого своя комната и почти общая комната. <...> Они свободны, работают... кто хозяйством мужчин... кто литературными трудами...» (7, 252–253).

1856 году сам выстраивал сходную картину: так, для него оказывается существенным и то, какая у них будет карета, и то, во что будет одеваться его супруга, и даже то, в каком этаже они будут жить:

«Храповицкие могут жить 5 мес[яцев] в городе и 7 м[есяцев] в деревне и там и здесь бедно, но честно. Зимние 5 м[есяцев] они могут проводить один год за границей, другой в Пет[ербурге], потом опять за гр[аницей] и т. д.

<...> У них комнаты будут в 4 этаже, но собираться в них будут самые замечательные люди России» (60, 117, 123).

Краеугольным же камнем семейных отношений оказывается (как для Толстого, так и для его идеологического противника — Н. Г. Чернышевского как автора романа «Что делать?») вопрос о том, как не надоесть друг другу, как сделать совместную жизнь осмысленной и насыщенной. По Толстому, для этого нужно дело и относительная свобода каждого:

«Храп[овицкие] все свои средства, как они не прибавятся, будут употреблять на внутреннюю роскошь, на устройство комнат, на картины, на музыку, на еду и вино, чтоб радостнее всего было дома, и этим преимущественно будет заниматься Г-жа Хр[аповицкая]. Во время Петербургской или заграничной жизни Храповицкие будут мало видаться, потому что и общество и занятия будут развлекать и того и другого; и от этого не так скоро надоедят друг другу; зато в деревне, где они постараются не видать ни одной души посторонних, они вдвоём будут надоедать друг другу. Но тихой ненависти не будет, потому что и тут будут занятия у обоих. Это главное, главное. Г-н Храп[овицкий] будет исполнять давнишнее своё намерение, в котором Г-жа Хр[аповицкая], наверное, поддержит его, сделать сколько возможно своих крестьян счастливыми, будет писать, будет читать и учиться и учить Г-жу Храп[овицкую] и называть её «пупушкой». Г-жа Храп[овицкая] будет заниматься музыкой, чтением и, разделяя планы Г-на Х[раповицкого], будет помогать ему в его главном деле» (60, 117–118).

На этой почве вновь возникают споры с Валерией — так, она считает, что в этот план можно внести также «прогулки по Гостиному двору» (60, 123) или «голубую шляпку с белыми цветами» (60, 123). Не трудно заметить, что примерно по той

же схеме строятся в «Зараженном семействе» отношения Венеровского и Любочки:

«Венеровский. Ничем, Любовь Ивановна, вы не могли так наградить меня, как тем, что вы сейчас сказали. Вам уж смешно становится вся ваша обстановка, скоро она гадка сделается вам, и тогда это будет хорошо. Вы понимаете, что главная преграда для развития индивидуальности вообще — это семья, в особенности для вас. В вас все задатки хорошие, но окружающие вас ниже самого низкого уровня. <...>

Любочка. Не люблю, когда вы так говорите, не люблю! Если вы ещё мне это скажете, я совсем разлюблю новые идеи и, как выйду за вас, так стану жить по-моему, а не по-вашему. Вот вам и будет.

Венеровский. Ну, как же по-вашему-то-с?

Любочка. Вот как: поедем в Москву, найдем дом самый хороший. Я сделаю себе одно черное бархатное платье, одно белое — пуде-суа. Утром мы поедем кататься, потом поедем обедать к тетеньке, потом я надену черное бархатное платье и поедем в театр, в бенуар. Потом я надену другое платье и поедем на бал к крестному отцу, а потом приедем домой, и я вам все буду рассказывать и ни одной книги не буду читать. А буду вас любить. Очень буду любить и не буду давать никакой свободы. <...>

Венеровский (улыбается, берет её за руку и в нерешительности, поцеловать [ли]). Да, и так пожить... но... для этого нужно: первое — средства, второе — забыть принципы... » (7, 237–238).

Именно эти контраргументы выдвигал в письмах Валерии и сам Толстой:

«Можно с этими средствами жить в Туле или Москве, и даже изредка блеснуть перед Лазаревичами, но за это merci. Можно тоже и в Петербурге жить в 3-м этаже, иметь карету и point Alençon и прятаться от кредиторов, портных и магазинщиков, и писать в деревню, что всё, что я приказал для облегчения мужиков, — это вздор, а тяни с них последнее, и потом самим ехать в деревню и с стыдом сидеть там годы, злясь друг на друга, и за это — merci» (60, 109).

Женитьбы Толстого на Валерии не произошло во многом в силу его опасения, что у них, несмотря на его старания продумать все возможные сложности совместной жизни, будет

именно так, как представляется Любочке. К тому же, в отличие от Венеровского, Толстой рассматривает разрыв с женой как крушение всех надежд, всей своей жизни. Беспокоясь, что он может легко опротивить будущей супруге, что он не создан для брака, поскольку в детстве у него не было настоящей семьи, Толстой ярко представляет себе несчастья, которые могут произойти вследствие их с женой несходства:

«От этого-то я так боюсь брака, что слишком строго и серьезно смотрю на это. Есть люди, кот[орые] женясь думают: «ну, а не удалось тут найти счастье — у меня ещё жизнь впереди», — эта мысль мне никогда не приходит, я всё кладу на эту карту. Ежели я не найду совершенного счастья, то я погублю все, свой талант, своё сердце, сопьюсь, картежником сделаюсь, красть буду, ежели не достанет духу — зарезаться. <...>

Я не шутя говорил, что ежели бы моя жена делала бы мне сюрприз — подушку, ковыряшку какую-нибудь, и делала бы от меня тайну, я бы на другой день убежал бы от неё на край света, и мы бы стали чужие» (60, 127, 128).

История Венеровского и Любочки в «Зараженном семействе» — это, как кажется, художественная реализация этого кошмара и — избавление от него. Недавно женившемуся Толстому важно осознать, что его отношения с С. А. Толстой строятся уже на иных основаниях, и действительно, несмотря на частый, особенно поначалу, ужас ошибки, Толстой будет «воспитывать» её более тонко, нежели Валерию, испытывая при разговорах с женой боль, от которой нельзя избавиться путём назиданий⁷. Рудименты «идеализма», когда-то свойственного Толстому, к 1863—64 гг. изживают себя и подвергаются ироническому переосмыслению. Им противопоставляется уже обретенное семейное счастье, в котором влечения эмоциональное, чувственное, интеллектуальное больше не противоречат одно другому. Идеологическая мотивировка супружеского конфликта в «Зараженном семействе» во многом снимает остроту сложной психологической проблемы, формально разрешая её путём устранения внешней нигилистической угрозы.

⁷ Ср. дневниковую запись от 8 января 1863 г., сделанную после ссоры с С. А.: «Лучший признак, что я люблю ее, я не сердился, мне было тяжело, ужасно тяжело и грустно» (48, 49).

Примерно той же модели подчиняется и социально-экономическая проблематика «Зараженного семейства». Крестьянский вопрос — второе важное увлечение Толстого 1856 года и другой его очень болезненный провал. Сделав летом 1856-го «самые выгодные предложения» (60, 69) крестьянам, Толстой, как известно, получает неожиданный для него отказ. Вследствие этого он, во-первых, начинает отходить от круга «Современника» и общественных деятелей типа К. Д. Кавелина и Н. А. Милюткина, под влиянием которых разрабатывался его проект освобождения. Во-вторых, Толстой поначалу не может избавиться и от чувства негодования на самих мужиков. Хотя к осени 1857 г. ему удаётся наладить отношения с крестьянами так, что «будь завтра освобождение, я не поеду в деревню, и там ничего не переменится» (60, 233), хозяйством теперь он занимается уже скорее из чувства долга, испытывая апатию и даже отвращение к России в целом (ср. дневники августа—октября 1857 г.). И даже летом следующего 1858 г., когда он вновь с головой погружается в хозяйство («с утра до вечера пахал, сеял, косил» (60, 274)), свои отношения с крестьянами Толстой будет рассматривать уже не как филантропию, но как борьбу:

«С 16 Июня по 19 Июля. Не пишу, не читаю, не думаю. Весь в хозяйстве. Сражение в полном разгаре. Мужики пробуют, упираются. Грумантские пасмурны, но молчат. Я боюсь самого себя. Прежде незнакомое мне чувство мести начинает говорить во мне; и месть к миру. Боюсь несправедливости...» (48, 16).

«Чувство мести» к миру⁸ появляется, видимо, именно в силу воспоминания о провале 1856 года и желания расквитаться за свой страх перед крестьянским бунтом (ср. письмо Д. Н. Блудову от 9 июня 1856 г. (60, 64—67), или письмо Ег. П. Ковалевскому 1 октября 1856 г. (60, 88—90), или дневниковые записи 6—8 января 1857 г. (47, 109)). Отношения с крестьянами Толстой выстраивает теперь безо всяких посредников — будь то теоретики-либералы или управляющие. В дневнике 12 июня 1858 г. Толстой отмечает, что «отставил Василья» (старосту)

⁸ Ср. в письме Н. А. Некрасову от 12 июня 1856 г., написанном сразу после провала переговоров с крестьянами: «Уж поговорю я с Славянофилами о величии и святости сходки мира. Ерунда самая нелепая» (60, 69).

(48, 15), в письме Т. А. Ергольской 26 июня вновь поднимая эту тему:

«Василья я прогнал и с тех пор увидел новый свет. Хотя идёт всё ещё далеко не хорошо, есть надежда, что пойдет лучше, а при нем и надежды этой не было» (60, 271).

Однако на «чувстве мести» Толстой в итоге не останавливается, находя выход и из этого кризиса, не сулящего, конечно, ничего хорошего не только его крестьянам, но и ему самому. В «Записке о дворянстве» конца 1858 г. он заявит о своей надежде на то, что дворянство все же разрешит крестьянский вопрос (5, 270), избегнув тем самым угрозы «резни» (5, 269), а ещё раньше, в письме Б. Н. Чичерину от 21 и 23 августа 1858 г., с гордостью отметит, что смог выйти победителем из борьбы с крестьянами, не прибегая при этом к несправедливости:

«Построить свой честный мирок среди всей окружающей застарелой мерзости и лжи стоит чего-нибудь, и главное успеть — даёт гордую радость. Быть искушаемым на каждом шагу употребить власть против обмана, лжи, варварства и, не употребляя ее, обойти обман — штука! И я сделал ее. Зато и труда было много; зато и труд вознагражден; во-первых, самим трудом и огромным новым содержанием, почерпнутым мною в это лето» (60, 272).

Таким образом, к началу шестидесятых, к моменту собственно освобождения крестьян, модель «правильных» отношений с ними была у Толстого в целом уже выработана (как и сами положения реформы были так или иначе опробованы на практике ещё во второй половине пятидесятых годов). Герой же «Зараженного семейства» Прибышев на протяжении большей части действия как раз находится под влиянием «нигилистических» веяний, до финальной катастрофы вполне сочувственно относясь к идеям радикально настроенных племянницы Дудкиной, учителя Твердынского и Венеровского, за которого он даже выдаёт свою дочь. Для самого Толстого в шестидесятые годы таких иллюзий уже не должно было быть; они, как мы сказали выше, существовали в 1856 году и были постепенно изжиты. Финальное ожесточение Прибышева напоминает состояние Толстого лета 1858 г., ту порожденную либерализмом обратную крайность — готовность к репрессивным мерам, заведомо

несправедливому отношению к крестьянам — которой писателю все же удалось избежать (характерно, что в разгар хозяйственных хлопот от Прибышева тоже уходит староста, что расценивается им как предательство).

Таким образом, в комедии Толстой как бы суммирует те ошибочные пути, связанные с либеральной идеологией, по которым он пошел в 1856 году и с которыми распрощался к 1864 г., поскольку к этому времени ему удалось избежать как катастрофы семейной (первый (и очень сложный) год совместной жизни с Софьей Андреевной прожит), так и социальной.

Толстому, отметим в заключение, вообще свойственен такой ракурс описания исторических событий, когда «большая» история намеренно «пропускается» через его субъективное восприятие — так, он, как известно, оставил замыслы романа о Петре I во многом потому, что петровская эпоха так и осталась слишком «далека» от него. Но и эпоха шестидесятых, интересую его как специфический культурный и общественный феномен, всё же оставалась ему в значительной степени чужда — недаром при создании «Зараженного семейства» характерные выражения нигилистов ему пришлось, очевидно, выписывать из печатных источников (7, 398–400). Для подлинного же «оживления» этой среды и атмосферы Толстому было естественно опираться прежде всего на собственный опыт, что неизбежно заставляло его возвращаться ко времени своего увлечения либерализмом, к 1856 году. Это та эпоха, «дух» которой ему хорошо известен, а стало быть, только её он и может верно описывать.

А. П. Ауэр

(Коломенский государственный педагогический институт)

М. Е. Салтыков-Щедрин и А. Н. Островский (к истории творческих взаимоотношений)

А. И. Журавлёва, рассматривая поэтику сатирической комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», особо отметила:

«такие писатели, как Щедрин и Островский, умели уступки цензуре обращать в мощную и цельную художественную систему эзопова языка»¹.

Это точное исследовательское заключение указывает на главную причину стремительного творческого сближения М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. Н. Островского. Действительно, писатели-сатирики незримо помогали друг другу в поиске тех художественных форм, благодаря которым противостояние цензуре превращалось в высокое искусство. Подобные художественные метаморфозы образуют обширную сферу как в поэтике Салтыкова-Щедрина, так и в поэтике Островского.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что с середины 1850-х годов творчество Островского окажется под самым пристальным вниманием Салтыкова-Щедрина. Именно в это время сатирик ясно осознал своё литературное родство с Островским, что навсегда предопределило его искренне сочувственное отношение к драматургу.

Правда, такое отношение не всегда могло уберечь Островского от иронических выпадов Салтыкова-Щедрина. Это случалось редко, но все же случалось. В письме к И. С. Тургеневу,

написанном 6 марта 1882 года, Салтыков-Щедрин создаёт литературный портрет Островского, пронизанный искрящейся иронией:

«Вот Островский так счастливец. Только лавры и розы обвивают его чело, а с тех пор, как брат его сделался министром, он сам стал благообразнее. Лицо чистое, лучистое, обхождение мягкое, слова круглые, учтивые. На днях, по случаю какого-то юбилея (он как-то особенно часто юбилеи справляет), небольшая компания (а в том числе и я) пригласила его обедать, так все удивились, какой он сделался высокопоставленный. Сидит скромно, говорит благосклонно и понимает, что заслужил, чтоб его чествовали. И ежели в его присутствии выражаются свободно, то не делает вида, что ему неловко, а лишь внутренне не одобряет. Словом сказать, словно во дворце родился. Квас перестал пить, потому что производит ветра, а к брату царедворцы ездят <...>»².

Салтыков, заметив новые черты в облике и поведении позднего Островского, обратился к своей излюбленной иронической гиперболизации. В результате и портрет Островского оказался гиперболизированным. Но это был единственный иронический выпад в адрес Островского, если не считать прямо высказанную обиду после закрытия «Отечественных записок»:

«Я не о том совсем говорю, что литература должна была выразить открыто соболезнование по поводу «Отечественных записок». Я знаю, что это немыслимо и даже материально невозможно. Но ведь могли же, например, Островский, который неизменно 15 лет сряду начинал новогодие журнала, или гр. Л. Толстой, который, за месяц до закрытия, писал и мне и журналу похвалы, — могли же они хоть несколькими строками заявить мне — письменно, а не печатно — что понимают нечто. Нет, ни один ни слова» (письмо Салтыкова-Щедрина П. В. Анненкову от 26 мая 1884 года.—20, 28–29).

Но это не бросает тени на глубоко сочувственное отношение Салтыкова-Щедрина к драматическому искусству

¹ Журавлёва А. И. А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981. С. 133.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти тт. Т. 19 (2). М., 1977. С. 100. В дальнейшем все сноски даются по этому изданию с указанием тома и страниц.

Островского. Именно таким отношением объясняется то, что Салтыков-Щедрин заступился за Островского в 1859 году, стремясь оградить его от «клевет того же Зотова» (18, 1, 204). Впоследствии Салтыков-Щедрин сделает то же самое в цикле «В среде умеренности и аккуратности» («На досуге»), персонифицировав через сатирический образ Удушьева «сдержанное» отношение критиков к творчеству Островского («одобрял Ленского и Кони и сдержанно относился к Островскому»—12, 192).

Салтыков-Щедрин неоднократно высказывал своё восхищение художественным мастерством Островского. Рассказывая П. В. Анненкову о своём восприятии «Воспитанницы», Салтыков подчеркивает: «Сцены Островского прелестны, и самая мысль этих сцен великолепна» (18, 1, 209). П. В. Невежин, вспоминая о работе Островского над текстом комедии «Блажь», отметил:

«Островский обратил мать в сестру от первого брака. Таким образом идея пьесы была убита. В замен этого Александр Николаевич внес в мою работу живые сцены, прельстившие покойного Михаила Евграфовича»³.

Л. Ф. Пантелеев в своих воспоминаниях воспроизвел такое суждение Салтыкова-Щедрина: «Я знаю две драмы, удивительные как по глубине внутреннего содержания, так и по художественному достоинству. Это — «Ревизор» и «Свои люди — сочтемся», конечно, последняя без приделанного для цензуры конца. Обе как бетховенские симфонии: ни одного слова нельзя ни убавить, ни прибавить»⁴. Надо полагать, что таким было отношение Салтыкова-Щедрина ко всем пьесам Островского. Особенно к тем, которые он принимал для публикации в «Отечественных записках». Только о «Счастливом дне» Салтыков-Щедрин написал, что «достоинства этой вещи весьма посредственные» (19, 1, 61), а засомневавшись в таких же «достоинствах» «Красавца-мужчины», вспомнил Н. А. Добролюбова: «Любопытно, что сказал бы Добролюбов, если б прочитал „Красавца-мужчину“» (20, 67). В остальном же

³ А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 271.

⁴ Пантелеев Л. Ф. Из воспоминаний о М. Е. Салтыкове // М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 тт. Т. 1. М., 1975. С. 314.

творческий диалог Салтыкова-Щедрина и Островского, ставший весьма заметным художественным явлением в русской литературе второй половины XIX века, развивался при взаимном стремлении поддержать друг друга в осуществлении художественных замыслов.

Именно из этого диалога выросло очень важное эпистолярное обращение Салтыкова-Щедрина к Островскому:

«Когда я писал в Париже коллоквиум двух мальчиков, то думал посвятить его Вам для постановки на домашнем детском театре в день ангела (я именно около этого времени писал); но без разрешения Вашего не хотел это делать, а испрашивать такое — далеко было. Но ведь Вы не обиделись бы — не правда ли? Я все письма получаю с упреками, зачем стал мрачно писать. Это меня радует, что начинают чувствовать. А кабы разодрало с верхнего конца до нижнего — и того было бы лучше. Настоящее бы теперь время такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителей аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули. Истинно Вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи» (19, 1, 182).

Желание посвятить «Мальчика в штанах и мальчика без штанов» («За рубежом») Островскому и приглашение драматурга в творческую лабораторию (эпистолярная обрисовка замысла трагедии) — самое яркое свидетельство того, что Салтыков-Щедрин воспринимал художественный мир Островского как родственную стихию. Под влиянием этой стихии формировался «коллоквиум» в цикле «За рубежом», что дало возможность Салтыкову добиться в «разговоре в одном явлении» («Мальчик в штанах и мальчик без штанов») театрализации диалога. То же самое произойдет в другом «драматическом разговоре в одном явлении» («Граф и репортер»). И здесь опора на традицию Островского позволила ввести в диалог необходимую долю театральности.

Почти таким же было отношение Островского к сатирическому творчеству Салтыкова, что подтверждает письмо Н. Н. Луженовского к сатирику:

«Знаете ли Вы, как ценил Ваш талант покойник Островский? <...> Он считал Вас пророком, vates'ом римским,

страшной поэтической силой, приравнивал почему-то к библейским пророкам. Я сам все это слышал от него: я близок был к А-ру Ни-чу»⁵.

Эта характеристика в расширенном виде представлена и в воспоминаниях Луженовского:

«Это замечательная сила, это крупный талант. Да это уже даже и не талант: это просто пророк, *vates* (прорицатель, пророк) латинский. Главное в нем ум; а что такое талант как не ум? А что такое вдохновение как не талант? Вот почитайте книги пророков, особенно вторую книгу Ездры: какая сильная поэзия. Вот и Салтыков такой же пророк, такой же *vates*»⁶.

Интенсивный художественный диалог Салтыкова-Щедрина и Островского не мог не привести к творческим взаимовлияниям. По выводу В. Я. Лакшина,

«такие произведения, как „Признаки времени“, „Письма о провинции“ или „Господа ташкентцы“ Щедрина, представляли собою как бы парад-алле современных социальных типов в их наиболее характерных движениях и позах. Сходным явлением в области драмы была и комедия Островского. Пьеса, связанная интригой чисто внешне, представляла собой галерею саркастических портретов московских „мудрецов“, выставленных для всеобщего обозрения и насмешки»⁷.

Это сходство распространяется и на все комедийное творчество Островского 1860–1880-х гг., ибо в нем усиление смехового начала и расширение художественного пространства гротеска происходило под влиянием Салтыкова-Щедрина. Если Салтыков при создании «Смерти Пазухина» и «Теней» во многом ориентировался на поэтику драматического диалога Островского, то Островский в большей степени опирался на философию смеха Салтыкова и его сатирические гротески.

Связь Салтыкова с эстетикой современного театра в 1860–1880-е гг. осуществлялась в основном через драматургию Островского, что обусловило не только частое обращение к

⁵ ЛН. Тт. 13–14. М., 1934. С. 417.

⁶ А. Н. Островский в воспоминаниях современников. С. 293.

⁷ Лакшин В. «Мудрецы» Островского — в истории и на сцене // Новый мир. 1969. № 12. С. 217.

героям Островского, но вносило элементы театральности в прозу сатирика. Но наиболее полюбился Салтыкову-Щедрину главный герой комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Не забывал Салтыков и Глумова из «Бешеных денег». Рассмотрев в Глумове способность почти мгновенно превращаться из обличителя общественных пороков в прагматика и меркантильного приспособленца, Салтыков с опорой на психологический гротеск показал это уже в гиперболизированной форме в циклах «В среде умеренности и аккуратности», «Письма к тетеньке» и сатирическом романе «Современная идиллия». Поэтому в поэтике данных сатир Салтыкова-Щедрина (особенно в «Современной идиллии») ощущается аллюзивное присутствие комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Подобную аллюзию таит в себе и текст «Господ Головлевых». Почти во всех главах романа (вне этого влияния — только глава «Расчёт») ощущается аллюзивное присутствие комедии «Свои люди — сочтемся!». Такая аллюзия становится существенным фактором в процессе постепенного расширения подтекстового пространства «Господ Головлевых». Этот фактор имеет такую же значимость в развитии творческого диалога Салтыкова-Щедрина и Островского, как и все остальное.

М. А. Кучерская¹
(НИУ ВШЭ)

Языковые ключи в драме Островского «Гроза»

«Драма А. Н. Островского «Гроза» — странная пьеса. До сих пор, хотя о ней написаны десятки работ, что-то остаётся в этом драматическом произведении непонятым. Как будто в пьесе спрятано что-то неочевидное, но, несомненно, очень значимое для понимания её смысла, и это важное скрыто за привычной театральной формой, а затем за миллионами привычных (а то и школярских) прочтений, а потому ускользает от читателя», —

пишет современный исследователь². Это наблюдение представляется нам совершенно справедливым, а положение дел кажется возможным исправить, расширяя спектр исследовательских методов.

Удобным исследовательским инструментом, способствующим расшифровке «непонятной» драмы Островского (и не только ее, а и любого художественного произведения), является выделение в тексте минимальных смысловых единиц, изучение которых позволяет вскрыть неявную семантику текста, обнаружить его неочевидные смыслы. Вслед за Т. М. Николаевой

¹ Работа выполнена в рамках проекта «Социокультурная история литературы: метод и инструментарий» лаборатории «Кросс-культурная история литературы» Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ. Пользуюсь случаем также поблагодарить исследователя русской драматургии XIX — XX вв. старшего научного сотрудника Государственного института искусствознания О. Н. Купцову за ценные советы и ссылки.

² *Лифшиц А. Л.* Волшебная сказка с несчастливym концом: Заметки о драме А. Н. Островского «Гроза» // Литература, № 6, 2008. С. 15.

и группой её единомышленников будем называть эти единицы «языковыми ключами», или «ключами нарратива».

«В художественных текстах, несомненно, существуют фрагменты разной протяженности, которые помогают увидеть смысловую дополнительную нагрузку в самом этом тексте или ведут нас в другой текст, переключая с которым также открывает для нас дополнительные смысловые пространства. Именно такие фрагменты мы и называем «ключами» нарратива <...> «Ключи» можно уподобить какой-нибудь шпильке или клочку материи, случайно найденным в траве детективом. И связи событий вдруг становятся ему ясны»³.

По своим структурно-семантическим параметрам «языковым ключом», иначе говоря, отсылкой к неочевидному подтексту или смыслу может оказаться цитата, эпиграф, имя собственное, имя мифологического персонажа, наконец, обыденное словосочетание. Особенно любопытно, что иногда это даже не имя и не словосочетание само по себе, а лишь *частота* и *регулярность* их появления в тексте. Так как одним из языковых ключей к любому тексту, как указывает Т. М. Николаева, является повтор⁴. И хотя, по справедливому утверждению Е. Фарыно, «параллелизм, повтор с разной степенью его манифестации на любых уровнях речевого потока считается с разной степенью обоснованности фундаментальным свойством художественных текстов»⁵, частотность и регулярность повторения отдельных слов, словосочетаний и параллелизмов в художественных текстах различна, кроме того, повторы, даже одних и тех же слов, в рамках одного произведения могут обладать, в зависимости от контекста, самыми разными функциями и смысловой нагрузкой⁶.

³ *Николаева Т. М.* Введение // Ключи нарратива. М.: Индрик, 2012. С. 21–22.

⁴ *Николаева.* Цит. соч., С. 13–14.

⁵ *Фарыно Е.* Повтор: свойства и функции // Алфавит. Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск, 2004. С. 5.

⁶ Проблеме функционирования повтора в художественной речи посвящена обширная исследовательская литература, см., напр.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. Анн Арбор, 1982 (репринт); *Брик О. М.* Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919, Вып. 3. С. 58–98; *Виноградов А. А.* Функциональные типы лексического повтора в расчленённых присоединительных конструкциях (на материале русского, венгерского и чешского языков) // Филологические науки. М., 1984, № 1.

Повтор отдельных реплик и слов — один из самых очевидных, однако до сих пор системно не исследованных приемов, используемых А. Н. Островским в «Грозе» (звучали лишь замечания по поводу повторения некоторых слов в пьесе). В рамках данной статьи мы не будем погружаться в различия, отделяющие одну разновидность повтора от другой, указывать, в каком случае Островский прибегает к геминации, а в каком к анафоре или эпифоре, мы ставим перед собой задачи более общие: исследуя использование Островским приема повтора, приблизиться к реконструкции идейного замысла «Грозы».

Нетрудно заметить, что персонажи драмы постоянно подхватывают реплики друг друга. Вот только несколько примеров.

1) «*Кудряш*. Это он вам страшен-то, а я с ним разговаривать умею. *Шапкин*. Ой ли! *Кудряш*. Что тут: ой ли! Я грубиян считаю; за что ж он меня держит?»⁷ (2, 211)

2) «*Борис*. Отчего же не сказать? Знали бабушку нашу, Анфису Михайловну? *Кулигин*. Ну, как не знать! *Кудряш*. Как не знать!» (2, 212)

3) «*Шапкин*. Одно слово: воин! *Кудряш*. Еще какой воин-то!» (2, 214)

Этот прием используется Островским не только в «Грозе», но и в других, в частности, более ранних пьесах. Ср. например:

«*Липочка*. Он ведь не купчишка какой-нибудь. (*Шепчет в сторону*.) Душка, милашка! Аграфена Кондратьевна. Да, хорош душка! Скажите, пожалуйста!» («Свои люди — сочтемся»—1, 88); «*Митя*. Да уж коль любишь друга, так забудь гордость! *Любовь Гордеевна*. Какая гордость, Митенька! До гордости ли теперь!» («Бедность не порок»—1, 348).

Во всех приведенных фрагментах повторы подчеркивают устную природу произносимых реплик, подхватывать слова друг за другом для устной речи совершенно естественно. Фик-

С. 58—64; *Винокур Г. О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 146—195; *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996; *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.

⁷ Здесь и далее сноски даются по изданию: *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12-ти тт. М., 1974. Указывается номер тома и страница.

сация устного характера реплик — первая и, пожалуй, самая естественная функция повтора у Островского.

Вместе с тем повтор, выглядящий внешне точно так же, как подхватывание реплики, обретает в «Грозе» и совершенно иную функцию. В эпизоде прощания Тихона и Катерины такой повтор создаёт трагикомический эффект:

«*Кабанова*. Скажи, чтоб не грубила свекрови. *Кабанов*. Не груби! *Кабанова*. Чтоб почитала свекровь, как родную мать! *Кабанов*. Почитай, Катя, маменьку, как родную мать» (2, 230).

Здесь повтор указывает на формализованность мира Капинова, в котором человека заставляют исполнять бессмысленные обряды и произносить реплики с выхолощенным смыслом. Тихон повторяет за матерью слова, в которые ничего не вкладывает. Он и не подозревает, что для Катерины его приказ «не заглядываться на парней» вовсе не пустая дань традиции и наполнен совершенно конкретным смыслом: из разговора Катерины с Варварой зритель уже знает, что Катерина влюблена в Бориса Григорьевича и даже чуть было не ушла минувшей ночью из дому. Оттого и совершенно пустая для Тихона фраза «Не заглядывайся на парней!» воспринимается Катериной болезненно — она давно уже заглядывается на Бориса. И вопреки всем правилам, просит мужа взять её с собой, прочь от соблазна.

Любопытно, что далее Островский прибегает и к структурному повтору — Катерина пытается уговорить Кабанова взять с неё «клятву страшную», то есть в сущности надеется заново воспроизвести финал предложенного Кабанихой ритуала прощания, но теперь разыграть его искренне, от чистого сердца. Катерина требует, чтобы Тихон уже не по приказу маменьки, а совершенно всерьез выслушал её обещание «не заглядываться на парней»: «чтобы не смела я без тебя ни под каким видом ни говорить ни с кем чужим, ни видаться, чтобы и думать я не смела ни о ком, кроме тебя» (2, 232). Но Тихон, похоже, не видит различий между новой «клятвой страшной» и прежним ритуальным прощанием под надзором маменьки и отказывается брать с Катерины какую бы то ни было клятву наотрез.

Сама попытка Катерины разыграть заново неудачную, по её мнению, сцену обнаруживает ещё одну функцию повтора в

«Грозе» — конструирование ключевых для замысла пьесы оппозиций: дух — буква, живое — мертвое.

Катерина всегда на первом полюсе. И об эмоциональной насыщенности, даже перенасыщенности её внутренней жизни свидетельствуют всё те же повторы, которые она использует постоянно, на протяжении всей пьесы, вплоть до финала. См. например:

«Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы» (2, 223); «Тиша, не уезжай! Ради Бога, не уезжай! Голубчик, прошу я тебя!»; «Ну, бери меня с собой, бери!» (2, 231); «Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя! Быть беде!» (2, 232); «Поди от меня! Поди прочь, окаянный человек! Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем» (2, 245); «Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — всё равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше...» (2, 263)

и т. д.

В приведенных случаях повтор используется как риторический прием — собственно амплификация, направленная на усиление выразительности речи и свидетельствующая о повышенной эмоциональности героини. Интересно, что и Тихон Кабанов, единственный раз до конца ожив, разорвав морок своего обычного оцепенения, охватывающего его при маменьке, обличает мать с помощью все тех же, «Катиных» повторов:

«Кабанов. Маменька, вы её погубили, вы, вы, вы... Кабанова. Что ты? Аль себя не помнишь? Забыл, с кем говоришь? Кабанов. Вы её погубили! Вы! Вы!».

В этой связи отдельно стоит указать на рассказ Катерины Варваре о её жизни в матушкином доме.

«Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много. <...> А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! <...> А то будто я летаю, так и летаю по воздуху» (2, 221).

Здесь удвоение слов — «все, все цветы», «много-много» цветов — служит ещё и семантическому приращению, там, в мире прошлого, всё оказывается ярче, милее, краше, чем здесь,

каждое из качеств жизни в прошлом даже не удваивается, а возводится в степень.

Но повтор может встречаться и в речи героев, находящихся на противоположном по отношению к Катерине полюсе, например в репликах Феклуши:

«Бла-алепие, милая, бла-алепие! <...> Я так довольна, так, матушка, довольна, по горлушко!» (2, 215); «Последние времена, матушка Марфа Игнатьевна, последние, по всем приметам последние» (2, 236); «Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатьевна, тяжелые» (2, 237).

Феклуша повторяет одни и те же слова не от перенасыщенности внутренней жизни, а по обратной причине: от очевидной скудости мысли, от включенности в дурную бесконечность замкнутого Калинова, где все слова и дела движутся по кругу. Повтор в речах Феклуши свидетельствует о её внутренней бедности — Островский заряжает тот же прием противоположным знаком.

Итак, мы выявили основные функции повтора в речи персонажей «Грозы» — как те, что вообще свойственны повторению слов в художественном тексте и не обладают специфическим, связанным с замыслом пьесы значения, это — акцентуация устной природы произносимого и усиление выразительности речи (амплификация), так и иные, несущие иную семантическую нагрузку. В последнем случае повтор используется и для формирования идейной конструкции пьесы, и как раз здесь мы можем рассматривать повтор как ключ нарратива. Этот прием, во-первых, указывает на замкнутость мира Калинова, на то, что большая часть его жителей предпочитает двигаться по пути повторения одних и тех же ритуалов, обычаев, слов, во-вторых, напротив, повторы в речи Катерины подчеркивают полноту её чувств, напряженность её эмоциональной жизни.

Помимо повторов отдельных слов в речи персонажей в «Грозе» можно выделить и слова-лейтмотивы, воспроизводимые на протяжении всей пьесы в разных контекстах. Все они, так же как и прием повтора, участвуют в создании эмоционального рисунка пьесы и формируют её семантическую структуру. Но, прежде чем перейти к анализу слов-лейтмотивов, отметим, что

само появление их диктовалось разлитой в «Грозе» «поэзией народной жизни», как писал Аполлон Григорьев⁸.

Поэзия народной жизни проявилась не только в «близости Волги», «благоухающей запахом трав широких её лугов»⁹, но и в песенной стихии, которая то и дело выплескивается на поверхность действия — в «Грозе» поет и Кулигин, и Кудряш; напевно, практически речитативом говорит Феклуша и Катерина (уже рассмотренные нами повторы этой напевности лишь способствуют):

«Обманывать-то я не умею, скрыть-то ничего не могу».

Более того, как уже не раз отмечалось, «Гроза» воспроизводит атмосферу, стиль, композицию, а отчасти и сюжет народной песни¹⁰.

Влияние народной песни на Островского понятно, он был прекрасно знаком с материалом — многие песни знал наизусть, сам записывал их тексты, некоторые из них он сообщил и фольклористу П. В. Шейну¹¹. В личной библиотеке Островского хранились фольклорные сборники: «Русские народные песни П. В. Шейна, «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», «Песни, собранные П. В. Киреевским». Все они сохранили на полях многочисленные пометы самого драматурга¹².

⁸ Григорьев А. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // Григорьев А. Искусство и нравственность / Сост., подготовка текста, комм. Б. Ф. Егорова. М.: Современник, 1986. С. 229.

⁹ Там же.

¹⁰ Луконин А. Ф. Песня, ее источники и значение в творчестве А. Н. Островского // Ученые записки Куйбышевского педагогического института. Вып. 19; Чернышев В. И. Русская песня у Островского // Известия отделения русского языка и словесности АН СССР. Т. 2, кн. 1; Черных Л. В. Островский А. Н. // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л.: Наука, 1982; Мятли М. Г. Лирическая ситуация в народной песне и пьесах А. Н. Островского // Русская литература и фольклорная традиция. Сб. научных трудов. Волгоград, 1983.

¹¹ См. об этом: Шейн П. Народная песня и Пушкин // Ежемесячные сочинения, 1900, № 5–6. С. 93.

¹² Купцова О. Книги с пометами из личной библиотеки А. Н. Островского — историко-театральный источник для изучения творчества драматурга // История театра в архивных и книжных собраниях: доклады девярых Международных научных чтений «Театральная книга между прошлым и будущим». М.: Российская государственная библиотека искусств, Три квадрата, 2011. С. 23–36.

Впрочем, при обсуждении языковых и сюжетных пересечений драмы Островского с народной песней не говорилось о связи «Грозы» именно с балладной разновидностью песни. Между тем у Островского, как и в народной балладе, присутствует «трагически-роковая», по выражению того же Григорьева, страсть персонажей, один из которых неизбежно гибнет, а также любовный треугольник, злая свекровь¹³. Причём, как это часто и происходит в балладе, гибнет у Островского героиня «без вины виноватая». Но, быть может, особенно отчетливо «балладный след» проявляется в образе сумасшедшей барыни. Она предсказывает Катерине гибель в Волге ещё в начале драмы:

«Красота-то ваша вас радует? Вот красота-то куда ведёт. (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут» (2, 223).

Подобный провозвестник беды, как кажется, не имеет прецедентов в предшествующей драматургической традиции, в драме XVIII и первой половины XIX века. Однако в балладе роковой исход событий предсказывается регулярно: вещей сон или недоброе предзнаменование появляются в балладах постоянно¹⁴. Заметим также, что естественной основой сближения баллады с драмой становится сюжетность баллады, насыщенность её действием, самовыражение героев через поступки и речи.

Понимание, сколь значимую роль играет в «Грозе» повтор, привело нас к идее проверить, какие именно слова повторяются в пьесе особенно часто. Причём для вскрытия неочевидных подтекстов пьесы существенен не столько статистический анализ текста — хотя и на статистические данные мы будем опираться, — сколько понимание, в каком значении и в каком контексте употребляются эти наиболее часто встречающиеся слова. Как выяснилось, некоторые из них используются не только в прямом значении, но и в значении, противоположном словарному. На этих-то случаях квазиэнантиосемии мы и

¹³ Свекровь, губящая невестку, появляется, например, в балладах «Князь Михайло» и «Рябинка» (см.: Баллады. М.: Русская книга, 2001. Серия «Библиотека русского фольклора». С. 304–329).

¹⁴ Кулагина А. Балладные песни // Баллады. М.: Русская книга, 2001. С. 12.

остановимся подробнее, ограничившись собственно тремя словами: «дом», «жизнь», «смерть».

1. ДОМ

По частоте употребления среди существительных слово «дом» в «Грозе» на четвёртом месте: оно встречается в «Грозе» 27 раз. Однако в отличие от обогнавших его по частоте «Бог», «человек», «грех», которые употребляются в прямых значениях, слово «дом» часто оказывается маркированным и значит не только «строение для житья» (В. Даль), место, где живут, но нечто большее, а нередко и вовсе иное.

Для Кабановой слово «дом» обладает, естественно, и символическим смыслом. Это оплот неписаных законов, средоточие порядка, поддержать которые, однако, может лишь старшее поколение, хорошо эти законы знающее: ср.

«Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет?» (2, 219) Она же говорит: «Хорошо ещё, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы» (2, 233).

Заметим, что она ошиблась, её дом разрушился, несмотря на то что старшие (сама Кабанова) в нем жили и всех окружающих заставляли подчиняться известным порядкам. Как бы то ни было, для неё дом — уж точно крепость.

Вместе с тем неоднократно (10 раз) значение слова «дом» обретает в пьесе резко отрицательные коннотации. Более того: для всех, кроме Кабанихи, это место, где нечего делать и куда совершенно не хочется идти.

Борис говорит:

«Праздник; что дома-то делать!» (2, 211)

Дикой сознается Кабановой:

«А коли я не хочу домой-то?»

И на её вопрос, отчего же, отвечает:

«А потому, что у меня там война идёт» (2, 238).

Катерина в беседе с Варварой признается:

«Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы» (2, 223).

Характерную песню напевает и Кудряш:

«Все домой, все домой, / А я домой не хочу» (2, 248).

Тихон рассказывает Кулигину, что в поездке ни разу «про дом-то и не вспомнил». И продолжает:

«Дом мне опостылел, людей совестно, за дело возьмусь — руки отваливаются. Вот теперь домой иду: на радость, что ль, иду?» (2, 258).

Итак, для большинства персонажей пьесы находиться дома тяжело, постыло, там нет никакой радости. Дом — это тюрьма, куда не войти и откуда не выйти, замужество же, предполагающее фактически заточение в четырёх стенах, равносильно смерти. Борис говорит:

«Ах ты, господи! Хоть бы одним глазком взглянуть на неё! В дом войти нельзя: здесь незваные не ходят <...> Здесь что вышла замуж, что схоронили — всё равно» (2, 240).

Что именно делается за крепко запертыми замками в домах города Калинова, рассказывает Борису Кулигин:

«И не от воров они запираются, а чтоб люди не видели, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят. И что слез лется за этими запорами, невидимых и неслышимых! Да что вам говорить, сударь! По себе можете судить. И что, сударь, за этими замками разврату темного да пьянства!» (2, 241).

Неудивительно, что и Катерина не видит различий между домом и могилой, более того, дома ей кажется даже хуже, чем в могиле.

«Катерина (одна). Куда теперь? Домой идти? Нет, мне что домой, что в могилу — всё равно. Да, что домой, что в могилу!.. что в могилу! В могиле лучше... <...> И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны!» (2, 263).

Дом и могила достаточно часто параллельны в фольклорных текстах и мифологии (ср. зафиксированную Владимиром

Далее пословицу «Человек не без квартирки, а мертвый не без могилки»). И всё же представляется, что уподобление дома могиле в «Грозе» отсылает нас не столько к дохристианской «домовине», в которой славяне хоронили умерших, и сохранившим семантическую связь между гробом или могилой и домом пословицам, сколько к значительно более поздним и, следовательно, более актуальным для Островского фольклорным, в частности, балладным, текстам. В них данная параллель используется для иносказания. В балладе «новой горницею» может быть названа могила: «Наша матушка во желтом песку, / В новой горнице она закопана» (Баллады...), а тюрьма именуется «крепкой горенкой»: «Подхватили удальца, / Посадили в крепку горенку — / В каменный острог»¹⁵.

Однако в «Грозе» иносказательный подтекст снят, здесь дом и в самом деле жуткое место, мало чем отличающееся от тюрьмы и могилы, что только усиливает драматизм разворачивающихся событий.

2. ЖИЗНЬ

Жить в таких условиях не просто сложно — невозможно. Поэтому и слова «жизнь», «жить» также обретают в контексте драмы противоположный словарному смысл — и то и другое слово постоянно употребляется в «Грозе» рядом со словами «мука», «мучиться». Например, осознав свою влюбленность в Бориса, Катерина говорит: «Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю» — и на вопрос Варвары, что с ней, отвечает:

«А вот что, Варя: быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что».

Вот как Катерина «начинает жить», вот как переживает влюбленность — состояние, предполагающее ощущение счастья: ей кажется, что она стоит на краю пропасти, в которую вот-вот упадет.

Оттого и на первом свидании с Борисом в ответ на его объятие и восторженное восклицание: «Жизнь моя!» — Катерина откликается немислимым:

¹⁵ Кулагина. Цит. изд.. С. 15.

«Знаешь что? Теперь мне умереть вдруг захотелось!».

Борис недоумевает:

«Зачем умирать, коли нам жить так хорошо?» (2, 246).

Борис не понимает, отчего печалится Катерина, тогда как для Катерины такая жизнь — всё равно мука, она сознает это уже на самом первом их свидании и далее постоянно отождествляет жизнь и любовь с мучением. Разыскивая для последнего, прощального свидания Бориса, Катерина говорит:

«Да уж измучилась я! Долго ль ещё мне мучиться? Для чего мне теперь жить?» (2, 261).

Но теперь и Борис ей вторит:

«Кто ж это знал, что нам за любовь нашу так мучиться с тобой!» (2, 262).

И после расставания с Катериной сам желает ей смерти:

«Только одного и надо у Бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтоб ей не мучиться долго!» (2, 263).

Он также увидел, что жить слишком тяжело, особенно подневольной и слишком честной Катерине, значит, ей остается одно: умереть.

Жизнь — мучение и для Тихона, он неоднократно это повторяет:

«Вот видишь ты, вот всегда мне за тебя достаётся от маменьки! Вот жизнь-то моя какая!».

Или:

«Ты подумай то: какой ни на есть, я всё-таки мужчина; всю жизнь вот этак жить, как ты видишь, так убежишь и от жены».

Пока наконец не произносит:

«Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» (2, 266).

Погибшей Катерине в представлениях Тихона хорошо, просто потому что она уже по ту сторону жизни.

3. СМЕРТЬ

Рассмотрим, наконец, и употребление в пьесе слова «смерть» и связанные с ним «умереть», «умирать». Катерина говорит о смерти постоянно — слово «смерть» употребляется в «Грозе» десять раз, и из них девять его произносит именно Катерина. Еще до свиданий с Борисом и последующих трагических событий она мечтает о смерти как об избавлении:

«Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка. (*Задумывается.*)» (2, 234).

Загробный мир ассоциируется у Катерины с раем, тем самым, который так отчетливо виделся ей в девичестве и на службах в церкви, и в снах, где она также *летала*:

«А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху» (2, 221).

Этот повторяющийся мотив «полёта» (воспроизводящийся и в знаменитом монологе «Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы»?) полёта, который возможен только в ином мире, акцентирует нынешнее состояние Катерины — полной несвободы, скованности.

Уже незадолго до самоубийства желание умереть снова обострится в Катерине, но вновь ничего страшного в переходе в мир иной она не видит, напротив, и теперь, уже после свиданий с Борисом и признания Тихону, она убеждена, что за гробом её ждёт всё тот же рай, те же самые «цветочки», о которых она мечтала и прежде, жалея, что не умерла маленькой.

«Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко её греет, дождичком её мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (*задумывается*), всякие... Так тихо, так хорошо! Мне как будто легче! А о жизни и думать не хочется» (2, 263).

«Геенна огненная» — это из репертуара безумной барыни — представления Катерины о собственной посмертной участи, счастливой, свободной, не изменились.

Добавим, наконец, что Катерина, уже признаваясь в своём грехе, провоцирует на рассуждения о том, что теперь места среди живых ей нет, и других персонажей.

«Кабанов. Нет, постой! Уж на что ещё хуже этого. Убить её за это мало. Вот маменька говорит: её надо живую в землю закопать, чтобы она казнилась! А я её люблю, мне её жаль пальцем тронуть. Побил немножко, да и то маменька приказала» (2, 258).

Для Катерины мысли о смерти с самого начала пьесы естественны и сама смерть желанна. Хотя, казалось бы, говорить и думать о смерти гораздо больше должно старшее поколение. Но сумасшедшая барыня права, её выкрик:

«Старики старые, благочестивые об смерти забывают, соблзняются на красоту-то!» (2, 256)

в первой его части уж точно справедлив. «Старики» — Кабанова, Дикой — о смерти действительно никогда не упоминают. И в ответ на слова Феклуши об укорачивании времени Кабанова отвечает:

«И хуже этого, милая, будет. Феклуша. Нам-то бы только не дожить до этого. Кабанова. Может, и доживем» (2, 237).

Марфа Игнатьевна умирать, похоже, не собирается.

Итак, тема смерти, гибели по-настоящему важна в пьесе только для Катерины, потому что лишь она проживает свою жизнь с особенной остротой и полнотой (что, как уже указывалось, и подчеркивают в её речи повторы) и вопрос о том, как жить в этом мире, для неё самый насущный.

Как видим, отдельные слова используются в драме в прямо противоположном по отношению к их обычному значению смысле. Жизнь — это то же, что смерть, смерть — это и есть подлинная счастливая жизнь, дом — место не для жизни, а для страданий, муки, душевной смерти. Для замкнутого Калинова, в котором все фундаментальные понятия и представления искажены, это совершенно естественно. Сходство Калинова

с «тридесатым»¹⁶, а в других случаях — с мертвым царством¹⁷ уже отмечалось.

«Город без времени, без места — классическое пространство волшебной сказки, куда попадают сказочные герои и где им предстоят испытания. Название города — ещё один оставленный драматургом ключ к пониманию того, что всё действие происходит в другом, сказочном измерении: на *Калиновом* мосту происходит столкновение героя с потусторонним чудовищем, за *Калиновым* мостом находится тридесатое царство, куда герой отправляется на подвиги»¹⁸.

Рассмотренные нами слова-лейтмотивы, равно как и повторы слов в речи, также оказываются языковыми ключами, которые отпирают текст, уже и на лексическом уровне обнаруживая, что мир города Калинова — это заколдованное или мертвое царство, где все понятия перевернуты и всё не как у людей.

¹⁶ *Ларионова М. Ч.* Сказка и обряд в драме А. Н. Островского «Гроза» // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. СПб., 2003. С. 353.

¹⁷ *Лифшиц.* Цит. соч.

¹⁸ *Лифшиц.* Цит. соч. С. 15.

Е. Н. Пенская
(НИУ ВШЭ)

К вопросу о контекстном окружении драматической трилогии Сухова-Кобылина¹

Понимание художественной структуры действующих лиц в драматургической системе Сухова-Кобылина, на наш взгляд, плотно связано с прояснением того слоя литературных кон-

¹ Работа выполнена в рамках проекта «Социокультурная история литературы: метод и инструментарий» лаборатории «Кросс-культурная история литературы» Центра фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.

Данная статья продолжает два разговора. Первый — с Анной Ивановной Журавлёвой и Всеволодом Николаевичем Некрасовым в феврале 2001 года. Речь шла об одной из фундаментальных идей, касающихся «героя времени» и его воплощения в искусстве. Фактура героя, целостная, «костюмная», как у Грибоедова, Лермонтова или Островского, в сатирических жанрах претерпевает изменения, испытывает острое давление художественных и внехудожественных обстоятельств. Кульминацией такого рода воздействий следует считать особое явление — «вибрацию фактуры» персонажей, которую можно наблюдать в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Эти мысли, как известно, сформулированы в статье А. И. Журавлёвой, опубликованной в соавторстве с В. Н. Некрасовым, — «Салтыков-Щедрин и явление «вибрации фактуры» литературного героя» (*Журавлёва Анна, Некрасов Всеволод.* Пакет. М., 1998. С. 61–70).

Второй разговор с Всеволодом Николаевичем Некрасовым произошел позднее — в подмосковном Поречье в самом начале января 2004 года. В. Н. Некрасов обсуждал со мной и Г. В. Зыковой особенности художественной природы драматических текстов А. В. Сухова-Кобылина. Всеволод Некрасов предложил понятие-термин «провокация контекстов» как ключ к пониманию необходимых условий работы автора с читательско-зрительским опытом, памятью, житейской практикой — той совокупностью обстоятельств, которые обуславливают и реакцию аудитории.

Настоящий материал — это попытка показать, как в опытах Сухова-Кобылина «вибрация фактуры» приходит к трансформации, а иногда и полному перерождению, разрушению в результате столкновения контекстов, их конфликтного, неблагоприятного совмещения. Можно ли это состояние назвать «провокацией» в том смысле, который имел в виду В. Н. Некрасов? Думается, один из вариантов ответа на вопрос — предложенные здесь подходы к исследованию трилогии.

текстов и внелитературных обстоятельств, что спровоцировали и разлом в сухово-кобылинской биографии («оформление автора»), и культурный прорыв, масштабы которого удалось оценить только в начале двадцатого века. Казалось бы, составляющие этих контекстов очевидны². Многолетняя судебная история из-за обвинения Сухова-Кобылина в убийстве нанесла серьезный ущерб репутации семьи, но главное — радикально изменила его жизненный уклад. Принято считать, что есть «два Сухова-Кобылина» — «до и после» рокового события. Именно на этом рубеже в результате исключительного житейского потрясения в течение семнадцати лет, с 1852 по 1869 год, появлялись тексты, включенные в состав трилогии «Картины прошедшего». Параллельно с этого момента и до конца жизни Сухова-Кобылин переводил Гегеля. Философские штудии, бесконечная судебная переписка с государственными инстанциями, дневниковые записи, художественные и публицистические наброски, насыщенная эпистолярная, наконец, выстраивание на бумаге собственной причудливой философской системы «Всемир» — все эти части сложного умственного хозяйства взаимно прорастали друг в друга³.

Известно, что при всей видимой органичности встраивания в историко-литературный ряд всё написанное Сухово-Кобылиным представляло собой тем не менее крайне неудобный предмет для восприятия, постановки на сцене (хотя «Свадьба Кречинского» имела бесспорное зрительское признание на протяжении нескольких десятилетий), чтения, интерпретаций.

² А. В. Сухово-Кобылин: библиографический указатель литературы о жизни и творчестве писателя, постановках трилогии / [Сост. Е. К. Соколинский]. СПб.: Гиперион, 2001. В этом справочнике зафиксированы все источники и основные научные работы, вышедшие к концу XX в. За последние 10–12 лет появилось два ценных издания, в которых наряду с републикациями известных материалов представлены и прокомментированы новые: Дело Сухова-Кобылина / Сост., подготовка текста В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой; вступ. статья и комм. В. М. Селезнева, М., Новое литературное обозрение, 2002 (именно здесь содержится наиболее полная публикация дневника за 1851–1858 гг.); А. В. Сухово-Кобылин. Pro et Contra. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010.

³ См. главу «Литературно-философское классическое наследие как доминанта альтернативной поэтики А. В. Сухова-Кобылина» в нашей кн.: Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухова-Кобылина. М., Carte Blanche, 2000. С. 145–207.

Следует учесть, что создание трилогии, как и всех остальных сопутствующих сочинений Сухова-Кобылина, — для русской культуры случай беспрецедентный. В намерения автора, насколько можно судить по интимным документам и публичным признаниям, первоначально входил план достаточно легкомысленный и тривиальный — отвлечься в тяжелую минуту (по одной из версий, работа над комедией началась, когда Сухово-Кобылин находился под арестом). Позднее этот план видоизменялся и в конце концов превратился в многоактную вендетту, в задачи которой входила самореабилитация через месть — месть всем, своей среде («свету»), собственной биографии («участи»), но в первую очередь чиновникам и литераторам, к мнению и реакции которых Сухово-Кобылин был отнюдь не безразличен и на первых порах бесполезно ждал признания и славы. Отсюда необычный характер авторского поведения: всё написанное Сухово-Кобылиным имеет двойкий статус: привычный литературно-театральный и совсем непривычный — вне- или сверхлитературный, сверхтеатральный. Парадоксально, но между пушкинским «Медным всадником» и текстами Сухова-Кобылина можно в какой-то мере поставить знак равенства: кульминационная реплика Евгения «Ужо тебе!» откликнулась в речах персонажей «Свадьбы Кречинского», «Дела», «Смерти Тарелкина», развернулась во всей структуре пьес; её отзвук и продолжение слышится в эпистолярных угрозах и предупреждениях автора, адресованных российскому миру, русскому государственному устройству.

Но для прояснения литературных контекстов и природы художественных средств, используемых Сухово-Кобылиным в драматических сочинениях, не в последнюю очередь целесообразно обратиться к тем «наводкам», что прочитываются в его дневниковых записях, хронометрирующих работу над пьесами. Эти записи, соположенные с основным корпусом текстов для театра, проясняют не только «литературную кухню», но и причины намеренного и непреднамеренного несовпадения Сухова-Кобылина с современниками, подчас нарочито организованного разлада даже с теми немногими, кто доброжелательно к нему относился. Поскольку дневниковые фрагменты, письма исследователями расшифрованы давно, я обращаюсь к опубликованным источникам, не подвергавшимся для решения данной задачи новому специальному прочтению, хотя в

будущем такая проверка понадобится, потому что записи разрозненны, искаженные цитаты перекачываются из одной работы в другую, а для подкрепления той или иной версии, касающейся текстологической истории создания пьесы, выбираются лишь те авторские записи, что имеют отношение к конкретному рабочему эпизоду⁴. Дневник и эпистолярная лишь в отдельных случаях интерпретировались целостно, в параллельном соотношении с системой образов, диалогов, сюжетной коллизией, проступившей в окончательном варианте.

Благодаря дневниковым записям Сухова-Кобылина нам известен почти весь процесс изготовления пьес, по крайней мере первых двух в трилогии, а также досценический ход публичных испытаний «Свадьбы Кречинского» (получившей допуск к зрителю при жизни автора).

Дневник 1851–1858 гг. помогает понять порядок работы над пьесами и философскими переводами, понять её место в мозаике других дел, умственных и физических занятий Сухова-Кобылина, его настроений.

Безусловно, проработке текста, шлифовке замысла Сухово-Кобылин уделяет немало времени. Но пьесы — не единственная и не всегда главная его забота. Как можно судить по ежедневному расписанию, литературное сочинительство и упоминания о нем перемежаются короткими самоотчетами о хозяйственных делах, о подробных планах запуска свекольного завода, о благотворном действии гимнастических упражнений на организм и здоровье, о прогулках, о физической работе в лесу и в саду, о посещениях соседей. Периодически глухо упоминаются известия об уголовном процессе, ведь в начале 1850-х годов дело ещё не закрыто и его отголоски время от времени попадают в дневник, поскольку Сухово-Кобылин пишет «объяснения», письма, связанные с тем или иным новым юридическим поворотом событий. Тем не менее «удельвание пизэсы», как обычно аттестует автор свои упражнения, — часть нормального, здорового распорядка жизни, заведенного в имении и редко нарушаемого наездами в Москву и Петербург. Записи о пьесах кратки и почти

⁴ Селезнев В. М. История создания и публикаций «Картин прошедшего» // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего. М., 1989. С. 284–329. В дальнейшем трилогия цитируется по этому изданию, страницы указываются прямо в тексте.

столь же практичны, как и деловые расчёты. Неизменное удовольствие, которое доставляла корректировка того или иного акта, диалогов, деталей поведения персонажей, сопоставимо со спокойной высокой самооценкой результатов своей строительной, инженерной работы, к примеру связанной с запуском парового котла на заводе, предметом долгих и старательных чайных Сухово-Кобылина, изучений технической стороны проекта. Успех пьесы и одобрение слушателей доставляло столько же радости, сколько и удачное устранение неполадок, правильная организация торговли сельской продукцией.

Вот как выглядит регулярный график будней, характерный для сухово-кобылинского обихода и для того, чтобы занести памятку в дневник:

«11-е, 12-е, 13-е, 14-е, 15-е <января 1858>. Жизнь идёт своим чередом. Встаю не рано (сильно кашляю, нездоровится, и болит грудь). Делаю немного Гимнастики. Сажусь писать и удельвать пизэсу — потом иду в два часа во второй лог. Все эти дни стоят морозы от 15 и до 20 градусов — дни необыкновенно ясные и самые удивительнейшие лунные ночи. Возврат из лесу есть самые приятные минуты во весь день. Кровь так нагревается, что возвращаюсь назад, не чувствуя никакого холода, и даже сам не верю, чтобы было морозно. Потом обедаю — несмотря на такой моцион, аппетит плохой, потом читаю газеты и ложусь спать в 10 часов. — Берет часто меня раздумье — что мне жениться или нет»⁵.

Картина дня обыкновенная: самонаблюдения чередуются с рассуждениями практическими. Мысль об устройстве личной жизни и подступы к её осуществлению, кстати, тоже входят в состав постоянных сюжетов сухово-кобылинского бытия и фиксируются в дневнике наряду с прочими финансовыми, юридическими, правовыми, политическими темами, вызывающими интерес пишущего.

Далее в дневнике пропущено 16 января, а отчет от 17-го продолжает прежний ряд:

«Тот же порядок — написал Монолог Хлестакова к 4-му акту <речь идёт о будущей пьесе «Смерть Тарелкина», работа

⁵ Дело Сухово-Кобылина. С. 322.

над которой началась после «Свадьбы Кречинского» и пьесы «Дело» в 1857 г., когда осенью 17 сентября была задумана последняя часть трилогии. — Е.П.>. *Вечером явился Лавров, я у него сторговал его именьи за 5142 р. сер.* <подчеркнуто как, видимо, значимое и важное событие! — Е.П.>. Слухи о калужском дворянстве, которое будто бы: *ни на что не согласно!* <...>

21-е. Вечером приехал в Москву. <...> Мой сахар произвел в Москве фурор»⁶.

И сахар, и чтение «Дела» М. С. Щепкину, через несколько дней, 30 января, фиксируемое в дневнике, — вещи одного практического порядка. Щепкин был в духе и рассказывал анекдоты⁷, что чрезвычайно подняло настроение Сухова-Кобылина⁸, искусного оратора и хорошего исполнителя подобных анекдотических историй. Сухово-Кобылин любил «произвести впечатление» в обществе и оставаться в центре внимания. В дневнике нередко встречаются ремарки, сопровождающие сообщения о времени, проведенном у близких или дальних знакомых: «чрезвычайно в духе», «был в ударе», «я en verve».

Кроме сжатых «телеграфных» заметок «для памяти» и сохранения внутренней дисциплины в дневнике за эти годы встречается несколько более-менее пространственных рассуждений, выбивающихся из общего ряда и нарушающих общий конспективный строй. Эти рассуждения выглядят как «вставки», буквально «вклейки», вписанные самостоятельно, и напоминают сжатые выступления, заготовки или эссе (Сухово-Кобылин даже указывает названия своих статей о политике, экономике или истории — они практически дублируют намеченное в дневниках; часть черновики сохранилась в архиве). Кроме того, следует отметить, что функционально эти «внебытовые» фрагменты можно соотнести с гимнастическими упражнениями на снарядах, физической разминкой или репетициями, в ходе которых автор пробует разные навыки, голоса и речевые регистры. При аутентичном воспроизведении дневников и записных книжек читатель получил бы возможность визуально оценить, как выглядит эта сложная документальная «порода», сколько содержится в ней приписок, вставок, вклеек

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 323.

⁸ Там же.

(листы из календаря, вырезки из газет и журналов, открытки, транспортные и гостиничные счета и пр.), записей, сделанных рукой разных авторов на нескольких европейских языках (кроме главного хозяина в дневнике участвовали члены семьи — супруга-француженка Мари де Буглон, а позднее дочь Сухова-Кобылина Луиза Фальтан. Но они вносили пометы преимущественно хозяйственного характера). Дневники и записные книжки⁹ — как они «сделаны» — дают возможность оценить документ не только содержательно, но и как визуальный объект¹⁰. В них несколько сюжетов.

Воспоминание об убиенной Луизе внезапно вызывают сверхсентиментальный пассаж с зарисовками идиллических пейзажных сцен, где автор дневника, в это время находящийся под подозрением в убийстве, и его ещё не покинутая возлюбленная на летней лужайке в лесу на закате — герои почти пастушеского рая. Эта пастушеская линия возобновляется, возвращая образ «потерянного рая» при мысли о прошлом, и обостряется регулярно 17 сентября, в день рождения автора, и 8 ноября, в день убийства Луизы Симон-Деманш. Посмертный культ Луизы (о «капище» с её портретом в комнате Сухова-Кобылина и о покаянно-ностальгическом экскурсе в прошлое вспоминали те, кто посещал драматурга в старости¹¹).

В трилогии эти интонации «аукнутся» и в эпистолярной философии Кречинского, адресованной Муромскому, где детально объясняется феноменология подкупа. Опытный пройдох, профессионал, он делится своими умозаключениями: взятка бывает аркадская, невинная и т. д.

Есть и другой эпизод, где без какой-либо предварительной психологической подготовки и художественного обоснования

⁹ Всего 35 объектов (РГАЛИ, ф. 438, ед. хр. 219–254). Из них расшифровано и частично введено в научный оборот примерно 7–9 процентов (преимущественно дневники примерно за 10 лет с начала 1850-х по вторую половину 1860-х гг.)

¹⁰ При сопоставлении дневниковых и постдневниковых, внедневниковых записей видно, как отслаиваются какие-то зачатки, черновики публицистических сочинений, выступлений, речей. Сначала в дневнике появляется набросок темы, потом он собирается стать чем-то отдельным, самостоятельным: «Речь, сказанная в собрании Тульского дворянства» (РГАЛИ, ф. 438, оп. 1, ед. хр. 201); «Черновые материалы к записке по акцизному вопросу» (ед. хр. 202); варианты «Записки об исчислении потребления алкоголя в Империи» (ед. хр. 206–207).

¹¹ Бартенева П. И. А. В. Сухово-Кобылин // Дело Сухова-Кобылина. С. 441.

Лидочка в «Деле» признается в нешуточной страсти к Кречинскому, тоске по нему, готовности все простить и вдруг начинает «говорить» дневниковым голосом самого Сухова-Кобылина или тех, кто был в него влюблен, и он сохранил о них память и письма. Трогательный и очень эмоциональный порыв Лидочки внезапно вспыхивает и так же внезапно гаснет, подкреплённый намеками на её болезненное состояние, почти чахотку¹². Взаимообмен, взаимная «отзывчивость» театральные сочинений и дневниковых, эпистолярных заготовок очевидны.

Еще один пласт расширений, отслоений от ежедневных бытовых «дежурств», от заботы о собственном здоровье, настроении, физическом состоянии, наблюдений за динамикой своего веса¹³ касается внезапных, резких высказываний о русской истории, политической современности.

Любопытна запись от 28 февраля 1856 года. Она связана с дневными впечатлениями от поездки на ближний хутор. Рассуждая о тяготах русской природы и сурового климата, Сухово-Кобылин размышляет о русском народе, носителе особенных отличий:

«Кто целую жизнь сражается с таким врагом, как северная степная природа, кого в одно время года бьет вьюга, засыпает

¹² В дневнике в это время Сухово-Кобылин записывает развязку своего романа с некоей Анаïs, наскучившей ему, но вызвавшей оживление чувства, сожаление о разрыве и досаду, когда, посетив ее в Петербурге, он не нашел прежнего интереса и встретил видимое охлаждение. Эти и последующие увлечения совмещаются с кульгом памяти Луизы. Подобные «увлажнения» сухих дневниковых записей непредсказуемо отзываются в тексте пьес. И все-таки всё, что происходит с комедией, — находится в центре мыслей, в центре прочих дел и соответственно фиксируется. 20 марта 1856: «Поутру отправился к Анаïs — меня не приняли. Какое странное чувство ощутил я, спускаясь с лестницы. Женщина, которая за несколько месяцев до этого мне наскучила, ясно была теперь занята. Грусть и болезненное чувство, злость, досада... одним словом, ревность завозилась в Сердце. Я отправился к Некрасову и отдал пьесу в печать, что было совершенно противно распоряжениям Анаïs. — Обедал у Falcon. Вечером играл у Анаïs в карты. <...> Мне было так тяжело, меня так гнело и мучило, что я почти весь вечер не говорил ни слова» (Дело Сухова-Кобылина. С. 285). Молчание на публике — состояние, совсем не свойственное для Сухова-Кобылина. Как видно по дневнику, он привык красиво ораторствовать, быть в центре внимания, привык нравиться и очаровывать своим риторическим даром, талантом рассказчика. Трудно представить его в роли слушателя-собеседника.

¹³ Мои веса <Записи о состоянии здоровья А. В. Сухова-Кобылина>. — РГАЛИ, ф. 438, оп. 1., ед. хр. 309.

снег, корчит и жжет мороз, а в другую половину южная жара в степи без прохлады и тени, кто каждый день своего существования должен вырывать у окружающей природы и цыкать зубом как голодный волк...»¹⁴.

И после пространныго и фантастического пассажа о «геополитическом» устройстве западной цивилизации, о торговой и экономической зависимости Латинян и Римлян нового мира от «скифского хлеба» почти без перехода следует не менее фантастическая история об «указе Великого Скифа», собравшем «под красную шапку» других страшных скифов, без цели и специальной идеи «тяжко» двинувшихся из своих степей, чтобы покорить юго-запад Европы. И вот на этом этапе случилось непредвиденное, потому что скифы проиграли. Их побили. При чтении этой записи не сразу становится понятно, что на самом деле Сухово-Кобылин таким стилистическим способом объясняет совсем не метафизические вещи, а поражение России в Крымской кампании, — «конец» скифов, их гибель на Черном море: «под силою нескольких тысяч пудов пороха батареи Севастополя взлетают на воздух». Последняя фраза — из газетно-журнальных сводок — врезается в общий строй речи и встает «колом» среди общей речевой фактуры¹⁵. Сквозь

¹⁴ Дело Сухова-Кобылина. С. 277.

¹⁵ Но в целом, очевидно, сухово-кобылинская тональность описания политических событий корреспондирует с общей «истерией метафор», которой заражена как отечественная, так и европейская публицистика второй половины 1850-х годов. В 1854 г. лондонская «Таймс» писала: «Хорошо было бы вернуть Россию к обработке внутренних земель, загнать москвитов вглубь лесов и степей». В том же году Д. Рассел, лидер Палаты общин и глава Либеральной партии, заявил: «Надо вырвать клыки у медведя... Пока его флот и морской арсенал на Черном море не разрушен, не будет в безопасности Константинополь, не будет мира в Европе» (цит. по кн.: Леонтьев М. Большая игра. М.: СПб., 2009. С. 70).

Ф. И. Тютчев пишет Э. Ф. Тютчевой в июне 1854 г.: «Третьего дня я ездил в Петергоф навестить Анну. Подъезжая, мы заметили за линией Кронштадта дым неприятельских пароходов. С прошлого понедельника оба флота стоят в виду Кронштадта <...> когда на петергофском молу, смотря в сторону заходящего солнца, я сказал себе, что там, за этой светящейся мглой, в 15 верстах от дворца русского императора, стоит самый могущественно снаряженный флот, когда-либо появлявшийся на морях, что это весь Запад пришел выказать своё отрицание России и преградить ей путь к будущему, — я глубоко почувствовал, что всё меня окружающее, как и я сам, принимает участие в одном из самых торжественных моментов истории мира» (Тютчев Ф. И. Сочинения. М., 1984. Т. II. С. 214—215).

«беснование метафор» проходит тем не менее общая «звериная» линия. И в том же самом семантическом ключе Сухово-Кобылин помечает ещё один политический эпизод — миссию посланцев, графа А. Ф. Орлова и Ф. И. Бруннова, отправленных в феврале 1856 г. в Париж для подписания мирного договора:

«Ужас всех скифов — скиф 14 вершков роста <далее идёт ряд характеристик, бранно-архаических. — Е. П.> <...> как старый седой волк, у которого вышиблены зубы, в сопровождении какого-то тонконового и сладкоголосого певца отправился в новые Афины¹⁶, со стыдом в сердце, но с достоинством в речах, подписывать публично официально отречение от скифских замашек <...> подставляет он волчью челюсть, из которой искусные с всею дипломатической тонкостью и вежливостью, очень похоже на мягкие манеры дантиста, выдергивают хищные зубы.

Нелегкая речь. Слышит ли он — Улисс Улиссов, всю её тяжесть, абсолютный стыд и исторический позор!!...»¹⁷.

Еще раз отметим: «разговор с самим собой», отступление от привычной хроники текущей жизни, — форма, достаточно распространенная в дневнике Сухово-Кобылина. Она «вспучивает», нарушает и разнообразит хозяйственные, практические пометы. По этим речевым участкам можно судить не только о том или ином отношении к событиям эпохи, но и об органике речи, о физиологии речевого аппарата. Чтобы

А. Ф. Тютчева писала сестре Дарье под впечатлением дня, проведенного в обществе отца, 17 июня 1854: «Я нашла его чрезвычайно взвинченным, в полном отчаянии от того, что делается в политическом мире, и проклинаям всё мироздание <...> Никогда не видела я человека столь непостижимо нервного; проведя с ним несколько часов, я чувствую сильнейшую потребность в чем-нибудь успокаивающем душу <...> Он представляется мне одним из тех недоступных нашему пониманию изначальных духов, что исполнены разума, пронизательности и огня, однако лишены души, хотя и с материей не имеют ничего общего. Он совершенно вне всяких законов и общепринятых правил! Он поражает воображение, но есть в нем что-то жуткое, тревожное. Сегодня он показался мне ещё более необыкновенным, чем всегда, и растревожил меня, как никогда» (Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. Кн. 2. 1844—1860. Мураново, 2003).

¹⁶ См. у Мерсье: «Париж — новые Афины: прежде желали заслужить похвалы афинян, в наши дни добиваются одобрения столицы Франции» (Мерсье Л. С. Картины Парижа. М., 1955. С. 10).

¹⁷ Дело Сухово-Кобылина. С. 278.

представить его устройство, полезно иметь в виду, что параллельно с историко-политическими и публицистическими курсами, в чередовании естественных — беглых — психологических зарисовок окружения и мыслей о своих театральные упражнениях, Сухово-Кобылин дотошно занят своим заводом, и не проходит дня, чтобы он не посетил его, несколько часов разбирался, а затем, вникнув во все технические подробности, сделал для себя разметку в дневнике. Выпарка, прессовая, дефекация — очистка соков от посторонних примесей, — чугунный аппарат — все эти процессы присутствуют в речевом обиходе драматурга не как посторонние, а самые что ни на есть имеющие отношение и к художественной стороне дела. «Нелегкая речь», как он сам аттестовал то ли собственную запись, то ли дипломатическую миссию русских посланцев, подписывающих кабальный договор. Рентгеновский снимок собственного речевого скелета, в котором тяжко соединены мускулы, сухожилия конструкций — французских, немецких калек, претворенных в русских оболочках. Несоразмерность, нарушенный порядок, внезапно взорванный свежим чисто русским оборотом. Дефекация речи. Наряду с громоздким перекатом русско-европейской языковой смеси (буквально видно, физически ощутимо, как Сухово-Кобылин думает то по-французски, то по-немецки, не сильно заботясь о складе, привычно для себя переводит клише на отечественный размер). При этом вполне возможны легкие, быстрые, изящные записи, выдающие светского говоруна, хорошо владеющего словом. Еще пример: запись через 10 дней, 9 марта 1856:

«Дядя нездоров глазами¹⁸<...> Назначено вечером читать пиэссу. Получены газеты: «Московские ведомости» содержат описание угощения севастопольцев. Бессмертные Боги. Что ж это такое? Когда Россия разбита в прах, склонила голову, когда торжествующий враг одною рукою разметывает на ветер

¹⁸ Ср. калькированный оборот грамматического управления: краткое прилагательное «нездоров» в сочетании с существительным в творительном падеже встречается в текстах 1840-х годов: «Дни два или три чувствовал себя кисло и даже был нездоров ревматической болью левого виска, зуба с левой стороны и вообще левой стороны головы» (в дневнике А. В. Дружинина за 1845 г.); «...он нездоров застарелой болезнью какой-то: одним словом, пострадал, вполне пострадал...» («Бедные люди» Достоевского).

основание Севастополя — флот погиб, Черное море отнято, крепости отобраны, когда Улисс держат зубы и заставляют подписывать отречение от всех прав и столетних завоеваний — Отречение от флота, от Востока, от Николаева, защитников взятого Севастополя принимают как победителей. Кого? Когда? Где? При Альме, под Черной? При Инкермане или в самом Севастополе?.. Мы живем в такие времена, когда всякое чувство достоинства, и личного и национального, должно закрыть себе лицо руками, чтобы не видеть и света Божия»¹⁹.

Далее следует важная и сложно устроенная запись о своеобразии купеческого патриотизма, содержащая наброски портретов откупщиков Рюмина, Кошелева, Бородин, Воронова, упоминание о проводах тела покойной императрицы Елизаветы Алексеевны калужским купечеством, о проезде Константина Павловича через Калугу. Все эти зарисовки так или иначе сводятся к сюжету, болезненно отозвавшегося в дневнике, — теме искаженного, ложного, псевдопатриотизма.

Отметим патетику риторических конструкций, стилистический ряд: гибель, гибель всего, отречение, восклицания, обращения к богам и вопросы к публике. Сцена, будто предназначенная для классического театра. И снова возвращается несчастный Улисс, а картина отречения сопровождается в этой дневниковой образной системе деталями зубоврачебной практики. Мифологическая эсхатология тем не менее заканчивается в подневной записи Сухово-Кобылина достаточно мирно и удовлетворенно-благополучно:

«Вечером читал пиэссу — дяде чрезвычайно понравилась...»²⁰.

Опять-таки, если соположить текст дневника и текст трилогии, то перекраивание и переброс «речевых лоскутов» закономерны. Так, «волчья», звериная семантика вырастает не просто и не только из общефольклорного запасника, как считают исследователи²¹, а связана с публицистическим и театральным

¹⁹ Дело Сухово-Кобылина. С. 279.

²⁰ Дело Сухово-Кобылина. С. 281.

²¹ Соколинский Е. К. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина и русская народная комедия, русская демонология // Русский фольклор. Л., 1978. Т. 18. С. 42–60.

обиходом 1850–1870-х гг.²² Тема разделения общества на хищников и нехищников становится одной из центральных и закрепляется пословичным рядом, в котором волчье присутствие доминирует. Более поздняя комедия А. Н. Островского «Волки и овцы» (1875) словно бы показывает крупным планом предпосылки и последствия, собирает и подводит итоги схваткам озверевших мошенников.

У Сухово-Кобылина вроде бы тоже комедия. Только сам текст (как это апробируется в дневнике) будто щерится, рычит, лязгает зубами. От этого читателю, зрителю вроде и смешно, но временами становится не по себе, потому что речь, язык сбрасывает гармоническую оболочку, гладкость, обкатанность приятную, принятую в свете, и «оборачивается», переходит в другую, почти несловесную, заслесную субстанцию, пусть изображенную привычными, непугающими средствами: реплики персонажей — почти волчий вой, клачение зубов. Словно бы реальные люди взяли за правило всерьез сверяться со страшными сказками, в которых человек превращается в зверя.

«Кречинский. <...> Ну, теперь тому волку — непременно тысячу: несытую-то глотку заткнуть, а то ведь ревет... ха-а!» (СК. С. 35)

«Расплюев. Доложу вам — желудок мой особой конструкции: не то что волк, а вулкан, то есть три волка. <...> Я-а таперь

²² См., например, «разгул» волчьей «метафорики» в «Запутанном деле» Салтыкова: «Доконав таким образом утро, он ушел домой обедать, а вечером обыкновенно передавал слушателям эпизоды из своего безвозвратно минувшего благоденствия; рассказывал разные любопытные случаи, бывшие с ним во времена его ожесточенных войн против волков, зайцев и других животных, которых он называл общим, но несколько темным именем «скотов» и «подлецов»... Потом все эти образы, сначала определенные и различные, смешались: деревня украсилась дворцами; город обезобразился почерневшими бревенчатыми избами; у храмов привольно разрослись репейник и крапива; на улицах и площадях толпились волки, голодные, кровожадные волки... и пожирали друг друга... Но вот и города исчезли в тумане, и деревня утонула в синем, неизглядном озере, и волки скрылись далеко-далеко в густые леса фантазии Ивана Самойлыча... нынче на рынке все голодные волки поели!.. много волков, много волков, душенька! Но как говорит она это! — Да ведь и вчера говорили мне, — отвечает ребенок, — что все голодные волки поели! — Это дети голодных волков играют, это они сыты! — Ах, отчего же я не сын голодного волка! — стонет дитя, — мама, пусти меня к волкам... я есть хочу!.. С томлением и непереносною тоскою смотрит Иван Самойлыч на эту сцену и тоже уверяет маленького Сашу, что завтра все будет, что сегодня все голодные волки поели».

такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю; а потому следует постановить правилом: — всякого подвергать аресту.» (СТ. С. 173–174)

Зубные манипуляции дантиста — как помним, о них сказано ещё в дневниковых рассуждениях по поводу позорного поражения в Крымской войне. В дневнике, как в лаборатории или в гримерной, подбираются инструменты, апробируются технические и художественные средства. Читатель может довериться здесь собственному опыту и слуху: автор, оставшись наедине со словом, снимает одну «кожу» за другой, пробирая тем самым публику до самых нервов и оставляя впечатление неприятное, некомфортное, отменяя катарсис, удовольствие, равновесие.

«Атуева. И, моя милая, в свете все так: кто глуп, тот и добр; у кого зубов нет, тот хвостом вертит...» (СК. С. 15)

«Кречинский. <...> Ведь он только по полям с собаками ездит; ведь он по хозяйству ни в зуб толкнуть...» (СК, с.53)

«Расплюев. <...> Впрочем, и извинить их надо; ведь они потому такими и стали, что у них теснота, духота, земли нет, по аршину на брата не приходится: так поневоле стали друг друга в зубы поталкивать.» (СК, с.54)

«Кречинский. <...> Пустите меня: без меня это не кончится. (Сжав зубы.) Я его убью, как собаку» (СК. С. 63).

«Носит парик, но в величайшей тайне; а движения его челюстей дают повод полагать, что некоторые его зубы, а может быть, и все, благоприобретенные, а не родовые» (Д. С. 67)

«Тарелкин. <...> Цветы эти оказались то самое терние, которое Левиафан безвредно попирает ногой; от венков вот что осталось (поднимает парик и показывает совершенно лысую голову); от сластей Невских вставил моржовые зубы!» (Д. С. 126)

«Варравин (стиснув зубы). Гм!..» <...> Варравин (стиснув зубы). Смеетесь теперь, — не плакать бы после!» (Д. С. 137)

«Тарелкин. <...> (Вынимает фальшивые зубы и надевает пальто Копылова.)» (СТ. С. 142)

«Расплюев. <...> У тебя сколько зубов осталось — говори сколько, старая хрычовка, — я все решу» (СТ. С. 150)

«Тарелкин. Говорю я, Ваше Превосходительство, бывает так: Око видит, да зуб неймет, а иногда и так: зуб-то и ймет, да око не видит» (СТ. С. 151)

«Расплюев. <...> Это у меня, государь мой, и мушкеры, справят, а я только зайду, вот тут одному дворнику надо зубы почистить, а там и к вам» (СТ. С. 153)

«Расплюев. <...> Пропустил десяток, послал другой в погону — только зуб разгорается — третий!» (СТ. С. 155)

«Тарелкин. <...> Покойный Тарелкин имел прекрасные волосы и превосходнейшие зубы, — а я — как видите, и без волос (показывает совершенно лысую голову), и без зубов — (открывает рот) а... а... а... а...» (СТ. С. 161)

«Варравин. Нет; — я иду далее и говорю: дайте ему волосы и дайте ему зубы... и тогда...»

«Расплюев. <...> Волосы и зубы в паспорте стоят, их, брат, колом не выворотить, — а Антиох Елпидифорыч так говорит: их и Царь не даёт — их, говорит, даёт Природа...» (СТ. С. 161)

«Варравин. Ба, ба, ба! (Вытаскивает из комода парик и зубы.) А это что?»

«Расплюев (смотрит с удивлением). Парик и зубы!..»

«Тарелкин (бросаясь на него)...» (СТ. С. 162)

Не исключено также, что литературная память таким причудливым образом подбрасывает в сухово-кобылинский плавильный цех «охвостья» балладного жанра, памятного в своём пародийном варианте через «Горе от ума» (опыт которого важен для Сухова-Кобылина)²³, потому что его комедийный мир составляют «не люди и не звери... стон, рев, хохот, свист чудовищ!» «И черти, и любовь и страхи, и цветы». Интонация и ритм грибоедовского Фамусова отпечатались в словах Расплюева: «Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред!» (СК. С. 30). И злые видения, «дурные сны» драматурга закономерно сбылись не при жизни, а много позднее, с трудом подаваясь сценическому воплощению.

²³ Гришунин А. Л. «Горе от ума» в литературно-общественном сознании XIX–XX вв. // Русская литература в историко-функциональном освещении. М. 1979. С. 198–199. Ср. также в дневниковой записи от 26 ноября 1855: «В Театре выставлена афиша. Странно и смутно мне было видеть мое имя на огромной афише бенефицианта. Репетиция. В театре я произвожу страшный эффект. Все глаза следят за мною. При моем появлении легкий говор пробегает по толпе актёров. Все места на представление разобраны; по всему городу идут толки. Некоторые, увлеченные великими похвалами, ходят и рассказывают, что пиеса выше «Горя от ума»...» (Дело Сухова-Кобылина. С. 265).

Реконструкция становления литературной репутации Сухова-Кобылина, а также репутации литературы и литераторов в восприятии драматурга помогает рассеять миф о его литературном аутизме — миф, отчасти сконструированный им самим, но также способствует и восстановлению реальных контекстных отношений, с которыми необходимо считаться для истолкования пьес.

Литературная канва, присутствующая в дневнике, в свою очередь может быть охарактеризована как «заметки по ходу дела». Упоминаются встречи с литераторами — Панаевым, Григорьевым, Дружининым, обеды, литературный кружок сестры-писательницы, намерения опубликовать комедию в некрасовском «Современнике». Сухово-Кобылин записывает мимоходом впечатления о Некрасове:

«Худой, больной, скрипящий человек — играл до 5 часов в карты»²⁴.

Замечания Сухова-Кобылина-читателя беглы, порой проницательны, но по сравнению с тем вниманием, которое хозяин дневника уделяет заводу, хозяйству, собственной внешности и здоровью, внешний литературный мир занимает его гораздо меньше, поскольку он отождествляется в сознании Сухова-Кобылина с светской суетой, достойной презрения и никаких чувств, кроме брезгливости, не вызывающей. В записи от 7 февраля 1856 г.:

«Я встречаю тут Боборькина²⁵, он чуть не кидается ко мне на шею, но я уклоняюсь и от лобзаний, и от объятий. Вообще весь этот свет, хлопоты, Суета, внешность, ребяческие удовольствия²⁶, ребяческие мнения, Суждения и поведение — все это

²⁴ Дело Сухова-Кобылина. С. 283.

²⁵ Речь идёт, скорее всего, о Н. Н. Боборькине (1811–23.04.1888), поэте (выпустил сборник в 1858), цензоре. С 18 октября 1874 служил чиновником особых поручений при Главном управлении по делам печати, откомандирован в С.-Петербургский цензурный комитет, затем в Комитет цензуры иностранной, где просматривал издания на английском языке. С 1879 цензурировал русские пьесы, позднее провинциальные газеты. В дневнике Боборькина есть упоминания о Сухово-Кобылине как о чрезвычайно «надменном и заносчивом человеке света» (РГИА, ф. 777, оп. 2, д. 60).

²⁶ Выражение «ребяческое удовольствие» есть, кстати, у Грибоедова («Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре...»; «Охота же так ревностно препираться о нескольких стихах, о их гладкости, жесткости, плоскости;

мне страшно надоело, стало невыносимо, опротивело. Дальше и дальше от этой мишуры, погремушек и Грязи»²⁷.

Литература — часть светской жизни, но отдельные события вызывают живую реакцию Сухова-Кобылина. Так, он чрезвычайно высоко оценил «Метель» Льва Толстого, чтение которой стало толчком к завершению собственной комедии:

«Работал столярничал. Получил «Современник». «Метель» Толстого — превосходная вещь — художественная живость типов. Меня разобрало — принялся ещё пробежать Комедию и отдаю немедленно в печать» (запись от 31 марта 1856)²⁸.

Заметим, что это, пожалуй, первый и единственный положительный отзыв Сухова-Кобылина о Толстом. Незадолго до этого они познакомились в Москве на гимнастике; Толстой слышал о Сухово-Кобылине как о герое нашумевшей скандальной истории убийства француженки и никогда не воспринимал его как человека, имевшего отношение к искусству, а Сухово-Кобылин в свою очередь впоследствии считал Толстого «лжецом», «вором» и собирал отрицательные отзывы о нем.

Зима и начало весны 1856-го — если судить по дневнику — «кульминационное» время, когда Кобылин ещё следит за текущей литературой, не вполне отрекся от неё, собирает силы для своих замыслов, читает свежие публикации, видимо, имея в виду собственные замыслы, постоянно проверяет чужое, пропускающая сквозь свои вкусы и пристрастия. Запись от 25 февраля:

«Вечером читал повесть Тургенева «Рудин» — хорошая, добротная вещь. — Этюд весьма верный, изложен хорошо, не без всякого блеска — умно».

между тем тебе отвечать будут и самого вынудят за брань отплатить бранью. Борьба ребяческая, школьная. Какое торжество для тех, которые от души желают, чтобы отечество наше оставалось в вечном младенчестве!». У Ростовичной: «Но только что она услышала о желании Бориса, она послала за ложею и с ребяческим удовольствием выжидала случая разделить с ним даже театральное впечатление» («Счастливая женщина», 1851). В литературе и публицистике 1830–1870-х гг. веер коннотаций с прилагательным «ребяческий» (в разных формах) чрезвычайно широк. Словосочетание «ребяческий» плюс (трепет, бред, наслаждение, упорство и т. д.) присутствует нередко в беллетристических текстах и маркирует светскую речь, светское поведение.

²⁷ Дело Сухова-Кобылина. С. 275.

²⁸ Там же. С. 282.

И далее пишет исключительно о себе, о своём состоянии под впечатлением прочитанного романа:

«Вообще, начало пребывания в Кобылинке ещё не оказывается благоприятно — какая-то во мне усталость, старость, руки опускаются, голова вяла и как бы высохла, лицо посунулось, волосы как-то редуют — во всем мне пахнет осенью — кажется, и ум тупеет <напомним, Сухово-Кобылину 39 лет. — Е. П.>. Часто подумываю о новой Комедии, но решительно не навёртывается Сюжет и не шевелятся в уме типы. Перевод не двигается. — Всё кругом уныло, пустынно, отцвело и теряет лист. Кажется, прошла моя Жизнь, частью растратил сам, частью расхитили её и люди. Верно говорит Пигасов у Тургенева, что ничто так не досадно, ничто так не грустно, как поздно пришедшее счастье»²⁹.

В трилогии этот пассаж интонационно откликнется:

«Расплюев. <...> Жизнь... Было времечко, было состояньице: съели, проклятые... потребили все...» (СК. С. 30)

«Варравин <...> был и я молод, любил и я диспутоваться; теперь минуло; познал я жизнь; познал я и существенность» (Д, с. 97)

«Тарелкин. <...> Нет более Тарелкина. — Другая дорога жизни, другие желания, другой Мир, другое Небо!! <...> От теории перехожу к практике» (СТ. С. 142)

«Тарелкин. <...> Тишина, покой, — независимость!! — Вот счастье! Нет Начальства; — нет кредиторов — даже друзей нет, чтобы отравить минуту отдохновения» (СТ. С. 153–154)

Если вдуматься, фарсовое воплощение Тарелкина, гротеск и абсурд, сгущающийся от первой части к третьей, проговаривается, «репетируется» в дневнике. Дневник — примерочная, в которой автор не только ведёт себя «интимно», но и раскладывает черновики ролей, в каждую помещая фрагмент своей личной фактуры, свой «формуляр». Скорее всего, это совершается непреднамеренно, спонтанно. Вот автор смотрит в зеркало тургеневского романа и видит в нем своё отражение в элегических тонах. Затем (или параллельно) элегия проходит свою химическую «перегонку», «терку», внутреннюю «молотильню»

²⁹ Дело Сухово-Кобылина. С. 276.

(хозяйственные занятия Сухово-Кобылина, о которых он пишет рядом на тех же страницах дневника). Бегство от светской жизни — опыт, не столь уж редкий в русской культуре XIX века. Однако в случае Сухово-Кобылина уход обставляется капитально и сопровождается затворничеством в поместье, а затем отъездом за границу, резким разрывом с прежней жизнью и светскими привычками, литературно-философскими занятиями, культом убиенной Луизы, углубленным самосовершенствованием, диетой физической и почти аскезой (совмещаемой, впрочем, с некоторыми прежними удовольствиями). Сухово-Кобылин настаивает на своём преображении. И дневник — документ, свидетельствующий о переменах. А трилогия, составляемая пошагово, борьба вокруг неё, продвижение на театр, удовольствие от успеха, скрупулезно фиксируемое в дневнике, — не есть ли это комедийные, фарсовые свидетельства преобразования, перехода автора в другую ипостась, перерождения, пародийное, гротескное подтверждение которому находим в неудавшейся смерти Тарелкина? Так и автор Сухово-Кобылин уверял всех и себя самого, что он умер для света. Ему верили с трудом, сомневаясь в его способностях к уединению и одиночеству. Тарелкин, Кречинский, Расплюев, Муромский, Варравин — все они альтер эго автора, то здесь, то там отчетливо проступающие в дневниковых записях. Думается, что этот эксперимент Сухово-Кобылина с самим собой и со своим персонажем сыграл свою злую шутку: сначала автор сам нарочно «организовал» свою смерть, что называется, «попробовал», оставляя за собой право посматривать и наблюдать за публикой в зрительном зале, то бишь за литераторами, цензорами, критикой, театральным и нетеатральным чиновничеством, вернее, сыграть в «полусмерть», уходя, уезжая и возвращаясь. Но тут усилия автора-персонажа и его «гробовщиков» случайно или не случайно совместились. Зато потом инерция «организованной смерти» оказалась сильнее намерений и участия автора, в России его не публиковали, не ставили и просто забыли, и аудитория оставалась в полной уверенности, начиная с конца 1860-х, что такого человека уже давно нет на свете, давно похоронили, а смутная память о нем не распространялась дальше «Свадьбы Кречинского», не всегда соединяя имя автора и название пьесы. Впрочем, это отчуждение текста и намеренное вычеркивание, забвение имени про-

изошло гораздо раньше, о чем не раз с возмущением и болью писал Сухово-Кобылин, все чаще замечая, что его авторство либо замалчивают, либо чуть не обвиняют в литературном воровстве.

Нерасшифрованность дневников до и после трилогии объясняется не только техническими и содержательными трудностями или исследовательской нерадивостью. Разумеется, опытные филологи почти целый век изучают архив. Тем не менее опубликованные записи 1850–1860-х гг. все же представляют собой наиболее интересные в литературном отношении документы, потому что эти годы — самое напряженное и концентрированное время, когда сложилась трилогия. Это жизненный и творческий пик. Кульминация. И литературные оговорки, самопризнания, сделанные в этот период, не менее красноречивы, чем пространные объяснения. «Литературный пласт» домашних записей приоткрывает предысторию театральной кухни Сухово-Кобылина, помогая ответить на вопрос, была ли какая-либо специальная подготовка, или «Свадьба Кречинского» — первая неожиданность, случайная удача. Мы знаем о хорошем семейном и университетском образовании, юношеских стихотворных шалостях, так сказать общем воспитании и даровитости натуры. Но были ли предпосылки? О своих занятиях вспоминал сам Сухово-Кобылин, и, если судить по воспоминаниям, то эти упражнения вряд ли носили совсем эпизодический характер. Не исключено, что временами и автор относился к ним серьезно настолько, насколько позволяли светские увлечения. Записи марта 1856:

«17-е. <...> Я разбирал свои старые бумаги и нашел всё, и старые сочинения, и переводы из Jean Paul. Весь вечер сидел и читал. Есть вещи отличные — жару и юношеского порыву бездна. Думаю, нельзя ли что сделать из «Ктеона»...

18-е и 19-е. Пробыл у Афремовых. 18-го вечером читал свою Комедию — играл на бильярде — ночевал у них.

20-е. <...> Перечитывал опять «Ктеона» и задумывал дальнейшее — что-то выйдет?.. Завернулась мысль пустить Ктеона с Мефистофелем походить по свету... Вечером читал Пушкина. Немало удивлялся и фетишизму наших литераторов...»³⁰.

³⁰ Дело Сухово-Кобылина. С. 281.

Итак, Жан Поль, «Ктеон». Юношеские сочинения — очевидно, 1830–1840-х гг., не сохранившиеся, но упоминание о них позволяет отчасти реконструировать «претекстный фон», не устаревший, а, напротив, приобретший свежий, актуальный смысл для «Свадьбы Кречинского» и последующих драматических замыслов. Что это может быть? Прогулки Ктеона в сопровождении беса-экскурсовода не исключают аллюзии на плутовские постлесажевские сюжеты повестей и романов первой трети XIX века в транскрипции гетевской пары Фауст — Мефистофель, на русской почве получившей прописку и в набросках пушкинской фаустианы. Намерения вернуться к своему Ктеону, его исследованиям света при содействии спутника-черта могут гипотетически подтверждаться обращением Сухово-Кобылина к Пушкину (вторая половина 1850-х, как мы знаем, непушкинское время). Стоит предположить, что Сухово-Кобылин читает Пушкина в какой-то связи со своим планом, и не исключено, что попадает в его поле зрения неоконченный «Фауст», с героем скучающим и безнадежно разочарованным в себе, в жизни, в свете, в людях — «разумных тварях». Финал пушкинского «Фауста» как-то очень в духе настроений автора дневника завершает диалог: «Всё утопить. — Сейчас». Не исключено, что пушкинский «Фауст» подспудно учитывается Сухово-Кобылиным.

И хотя наши догадки относительно того, что именно пушкинского могло попасться на глаза Сухово-Кобылину, недоказуемы и факультативны, не стоит игнорировать отчетливо высокомерное отношение к Пушкину. Современная литература, как можно судить по мимолетным высказываниям, периферийна в кругу сухово-кобылинских интересов; к тому, что вызывает одобрение современников, Сухово-Кобылин относится скептически или совсем отрицательно. А. Н. Островского³¹, ближайшего «конкурента», он не замечал почти совсем:

«2-е. <декабря 1855>. <...> Вечером был в Театре. Играли пиэсу Островского «Бедность не порок». Боже! Что это такое?..»³².

³¹ Пенская Е. Н. А. В. Сухово-Кобылин // А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома; Шуя, 2012. С. 426.

³² Дело Сухово-Кобылина. С. 269. Драматург в тот день посетил театр не Островского ради, а чтобы посмотреть на М. С. Щепкина, который исполнял роль Любима Торцова. Щепкин вызывал у Сухово-Кобылина небескорыстный

С годами отзывы Сухова-Кобылина о главном драматурге русского театра становились все более язвительными³³.

Можно по пальцам подсчитать ориентиры, литературные «образцы», которые вызывают одобрение или даже пиетет Сухова-Кобылина. Их немного, в дневнике они перечислены с той или иной степенью подробности. Видимо, активизация интереса Сухова-Кобылина к литературе «вообще» была напрямую связана с его собственным сочинительством в ту пору. Отношение Сухова-Кобылина к литературе было предопределено биографически, изначальным раскладом факторов, ставящим литературу в разряд бытовых, домашних, в каком-то смысле заурядных занятий и привычек. В числе его домашних учителей были С. Е. Раич, М. А. Максимович, Н. И. Надеждин; позднее сестра становится центром московской литературной жизни. Литературный быт Сухова-Кобылин наблюдает с ранних лет с близкого расстояния, и явно этот быт, чем дальше, тем больше, не вызывает симпатии, скорее наоборот. С годами копится раздражение, ожесточенная ненависть. Пребывание в сфере французской и немецкой словесности (занятие переводами) для него гораздо более комфортно, чем в русской.

Сухово-Кобылин до того, как навсегда ушел в переводы Гегеля, переводил немало, в том числе, как вспомнил сам, сочинения Жан Поля, одного из его кумиров. Похоже, Сухово-Кобылин прошел его языковую «школу», а какую-то неизжитую привязанность подтверждает и сохраненная в бумагах Сухова-Кобылина часть журнальной статьи Белинского, в которой обсуждаются рихтеровские сочинения. На этой вырезке видны карандашные подчеркивания, сделанные рукой владельца³⁴.

«Немцы прозвали его единственным: Жан Поль der Einzige.

Они были правы. Он был так особен, отличен от других, что никто не дерзнул передать его произведения ни на одном европейском

интерес как знаток сцены, советчик, исполнитель роли Муромского в «Свадьбе Кречинского».

³³ «Островского он находил скучным. Как-то в разговоре об Островском он выразил изумление — почему этого писателя ставят так высоко. Везде у него идиоты приказчики, везде одни и те же Кит Китычи, и какие-то кисло-сладкие купеческие дочки» (Салиас Е. А. Сухово-Кобылин (Интервью) // Дело-Сухово-Кобылина. С. 420).

³⁴ РГАЛИ, ф. 438, оп. 1, ед. хр. 329, л. 17.

языке <подчеркнуто. — Е.П.>. Госпожа Сталь сделала легкий очерк его литературного характера; в нем заметно более блеска, нежели верности. Он жаловался на это с прискорбием. «Ах, сударыня, — восклицал он с шуливым добродушием, — оставьте меня варваром, вы изображаете меня слишком прекрасным!» Переводчики, ослепленные лучезарным сиянием гения, со страхом отступили от дивного феномена. Он написал около шестидесяти томов; *никогда не видали ещё подобного слога. Это хаос вводных предложений, подразумеваний; карнавал мыслей и языка; заселение новых слов, приходящих, по прихоти автора, требовать права гражданства в речи; периоды на трёх страницах, без знаков соединения, состоящие из ста фраз: вводные предложения порождают другие и так далее; подобию на подобиюх, заимствованные у искусств, у ремесел, у самой глубокой учености. И в этом лабиринте нет афиадниной нити, чтоб показать вам дорогу* <всё подчеркнуто Сухово-Кобылиным. — Е.П.>; какая-то новая география: города, нигде не существовавшие, — Гакрау, Шеэрау, Блинлох, Флакифинген; лексикон, грамматика, эстетика, создания воображения; князья, маркизы, о которых никто никогда не слыхивал, приходящие, как говорит Мольер, *montrer le bout de leur nez* <показать кончик своего носа (франц.)>, неизвестно зачем; короли, возводимые на вымышленные престолы; государственные советники и министры, являющиеся неизвестно откуда и переносящие терпеливо насмешки, и *все это удивительным образом переплетено, убрано цитатами, междометиями, восклицаниями, каламбурами, эпиграммами, усеяно неожиданными порывами, трогательными сценами, белыми листками, отступлениями*, которым посвящаются иногда целые томы, эпизодами, между которыми заблуждается главный предмет»³⁵.

Переводческие досуги, проведенные Сухово-Кобылиным над текстами Жан Поля Рихтера, не прошли даром. Эта ветвь немецкого романтизма сослужила свою службу: речевой пласт кобылинских комедий, философских трактатов — *это хаос вводных предложений, подразумеваний; карнавал мыслей и языка; заселение новых слов, приходящих, по прихоти автора, требовать права гражданства...*

³⁵ Фрагмент рецензии: Белинский В. Г. Антология из Жан Поля Рихтера // Отечественные записки, 1844, т. XXXIV, № 6, отд. VI (Библиографическая хроника). С. 63.

И снова возвращаемся к дневнику. Через три недели после упомянутой записи о Жан Поле Сухово-Кобылин пишет про обсуждаемые его знакомыми указы об учреждении комитетов, про крестьян, ждущих, что Государь подарит им земли. А потом снова о том, как «уделявает» «пиэссу», а параллельно 23 и 24 декабря 1857 года читает Шекспира; 25-го:

«Вечером читал Байрона «Каина». Великая вещь. *Поэзия абстракции*. Вообще собою доволен — ибо пиэсса <«Дело». — Е. П.> идёт. Живу один и совершенно не скучаю»³⁶.

Обращение к Байрону — как раз простой случай. Результат не заставил себя долго ждать. Байроновский мотив пригодился одному из персонажей той части трилогии, которая радовала автора, и он проступил, сыграл по-своему:

«*Нелькин*. Кречинский!?! Письмо! Так разве вы меня выписали из-за границы, чтоб Кречинского письма читать. Знаете ли вы, что я этого человека ненавижу. Он Каин! — Он Авеля убил!!» (Д. С. 70).

Если вдуматься в смысл сказанного, то обнаруживается какая-то бессвязность, путаница, странность. При чем тут Каин? Почему Кречинский убил Авеля-брата? И кто ему брат? Логика нет. Но звучит сильно и как будто отвечает на что-то другое, затекстовое. «Зачем меня вызвали из-за границы?»

Если Байрон — это величайшая поэзия абстракции, в которой отсутствуют конкретные формы, по определению Сухово-Кобылина, то его собственный театральный мир — поэзия разорванных связей, мнимостей, фикций, речи сконструированной, выплавленной заново в тигле, где спеклись иноязычные субстанции: английские, французские, немецкие. Гегель, Шекспир, Байрон, Жан Поль Рихтер и многое другое.

Сухово-кобылинская характеристика Байрона может быть расценена и как точная автохарактеристика. Язык, положения и характеры, изобретенные для «Картин прошедшего», сделаны из особой словесной материи. Ее устройство и жанровая оболочка, если так можно выразиться, находятся в противофазе к современному литературно-театральному контексту; крайне избирательно соотносятся и с традицией. Для трилогии

³⁶ Дело Сухово-Кобылина. С. 319.

непросто подобрать аналоги, целостные образцы, хотя местами отдельные части, реплики, повороты действия современникам да и сегодняшним читателям/зрителям казались знакомыми, а в чем-то повторяющими опыт ближайших предшественников и соседей по цеху. Повторы и сходства, мнимые параллели мешали оценить пьесы. Не в последнюю очередь именно по этой причине произошло в сознании публики быстрое отчуждение «Свадьбы Кречинского» от имени автора, что влекло почти потерю авторства, безымянность комедии, отождествление её с каким-то другим лицом, что вызывало очередной прилив ярости драматурга и обостряло желание отомстить. Таким образом, первоначальный комедийный замысел обретал ещё дополнительную нагрузку и ставил новую задачу — использовать все средства, все жанры, перемолоть их для того, чтобы достичь сверхцели: ответить своим судом суду несправедному, ответить виновным и обидчикам, а в итоге создать свой особый жанр-угрозу: «УЖО тебе!» (как в пушкинском «Медном всаднике» Евгений грозит истукану, а вместе с ним всем злым силам, в нем воплощенным, погубившим его жизнь). Для такой формы существующие ресурсы театра либо слабы, либо отсутствуют совсем. Ощущение собственной личности, выпадения из общего ряда никогда не покидало автора, а с годами становилось всё отчетливей: «Жизнь моя есть явное исключение из всей окружающей меня Среды, Страны, Государства и мира (Русского)»³⁷.

Поэтому мучительный опыт отношений Сухово-Кобылина с отечественной бюрократической машиной, властью, видимо, способствовал радикальному и внезапному обновлению драматических сил и языковых ресурсов. Похоже, сама обыденная речь, которой столь легко и естественно владел он сам и люди его круга, правильная, изящная речь как необходимый атрибут светского поведения была для него скомпрометирована, и трагедия, а затем изнурительная судебная и цензурная волокита спровоцировали катастрофический обвал прежних стилистических навыков и рождение речевой практики совсем иной, несветской природы. Обращение к дневнику даёт нам дополнительные доказательства того странного эффекта, что производило на окружающих его речевое поведение. (См., например, проходную дневниковую

³⁷ Дело Сухово-Кобылина. С. 298.

заметку от 5 и 6 марта 1856: «Я en verve <в ударе>. Был тут помощник Вермана <служащий Сухово-Кобылина> Карев с женою. Впечатление я на них произвел странное — они с такими уморительными поклонами провожали меня, что мне самому было неловко»³⁸.)

Если «обратиться к медицинской терминологии, то речь Сухово-Кобылина подобна «кровохарканью». В одной из бесед с Князем Муромский очень точно описывает такой процесс:

«Знать ничего не хочу. Кровь моя говорит во мне, а кровь не спрашивает, что можно сказать и чего нельзя. Я ведь не Петербургская кукла; я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я говорю, — она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте! Нет у вас Правды! Суды ваши — Пилатова расправа. Судопроизводство ваше — хуже Иудейского! Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена — а разбой! — Крюком правосудия поддевают они отца за его сердце и тянут... и тянут... да потряхивают: дай, дай... и кровь-то, кровь-то так из него и сочится. За что меня мучают, за что? — За что пять лет терплю я страдания, для которых нет человеческого слова...». И далее: «Пусть слышит меня и курьер; пусть он пойдет в трактир, в овощную лавку, ну — в непотребный дом! и пусть там — ну хоть там расскажет, что нашёлся хоть один Дворянин на Руси, которого судейцы до тех пор мучили, пока не хлынула у него изо рта правда вместе с кровью и дых... (ему становится дурно — он качается) дыханием!!...» (Д. С. 113).

Вспомним первую фразу в авторском предуведомлении к «Делу»:

«Предлагаемая здесь публике пьеса *Дело* не есть, как некогда говорилось, *Плод Досуга*, ниже, как ныне делается *Подделка литературного Ремесла*, а есть в полной действительности сущее, из самой реальнейшей жизни с кровью вырванное *дело*» (с.65).

Сухово-кобылинское слово, произнесенное самим автором или отданное персонажам, нарушает равновесие, каноны искусства, разрывает литературную оболочку и метит в самые болевые точки зрительского/читательского восприятия — это почти буквально «окровавленная плоть», поэтому «кровь» так часто

³⁸ Дело Сухово-Кобылина. С. 278.

упоминается в пьесах, подтверждая не книжный, не условный характер речевого пласта, а почти что предметный.

«*Варравин*. Знаю я прежде вас, в каком вы смысле. Состояние?! — А что, вы как думаете, — оно мне даром пришло — а? Потом да кровью пришло оно мне! Голого взял меня Антон Трофимыч Крек, да и мял... и долго мял, пусто ему будь. Испил я из рук его чашу горечи; всё терпел, ничем не брезгал; в чулане жил, трубки набивал, бегал и в лавочку — да! А как повесил он мне на шею Анну, так с каждого получения четыре пая положит, бывало, в черновое, да только глазами в тебя вопрет — и слов-то не было» (Д. С. 924).

«*Муромский*. Уголовное!?!.. Побойтесь Бога! За то, что девушка из беды жениха выручает; да она кровь отдаст...» (Д. С. 96).

«*Лидочка*. Я бы только хотела одного: чтобы и он приехал, — чтобы и он заплакал. — Ведь он любил меня... по-своему... нет! не любил он меня. <...> Когда я ему всю себя отдавала... и так рада была, что отдавала... (*Плачет и кашляет*.) Вот надеюсь, что у меня чахотка <...> я бы и его благословила... я бы сказала ему: вот моими страданиями, чахоткой... этой кровью...» (Д. С. 103).

Воспаленная речь, воспаленное слово — вот что связывает и отдельные части трилогии, и персонажей, оправдывая авторское присутствие и превращая пьесы, эпистолярную, переводы, публицистику, дневники в единый текст. Как в плавильном котле, все составляющие в нем перемешались и вступили в новые химические соединения. Эта особая сухово-кобылинская «химия» всегда вызывала затруднения и недоумения интерпретаторов, справедливо подмечавших буквально на всех уровнях внутренний разлад в конструкции каждой пьесы, несовместимость элементов, столкновение разных замыслов, мотивов и сюжетных ходов³⁹. Однако ни «вертикальные» (прояснение глубоких архаических пластов), ни «горизонтальные» контексты (поиск аналогий и соответствий в сочинениях 1840—1860-х годов) не достаточны, на наш взгляд, для понимания

³⁹ *Калмановский* Е. С. А. В. Сухово-Кобылин и русская литература 1850—1860-х годов // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 245.

природы сухово-кобылинских персонажей, вроде бы принятых почвой русской культуры и вместе с тем отторгнутых ею. Поэтому представляется отчасти сомнительной известная догадка А. Блока о чуде счастливой встречи Лермонтова и Островского в сухово-кобылинских драмах⁴⁰.

Думается, что «счастливой встречи» не произошло. Трудно предположить благополучное соединение предшественников и представить какую-либо уравновешенность традиций в «Картинах прошедшего». Реакция публики сразу же была противоречивой. Одни считали пьесы, особенно первую в трилогии, превосходной и пророчили успех; другие не без оснований упрекали в «языковом кошмаре», сопротивлении сухово-кобылинской речи и выведенных в тексте персонажей читательским и зрительским привычкам, здравому смыслу.

Известно, что сам Пров Садовский поначалу «очень холодно» (по словам самого Сухова-Кобылина) отнесся к «Свадьбе Кречинского». «Читал пьесу Садовскому — неудача»⁴¹. Сухово-Кобылин предлагал М. А. Максимову, актёру Александринского театра, главную роль, на что получил отповедь ещё более жесткую: «Грязная пьеса, выведены какие-то каторжники, на которых нельзя смотреть без отвращения, и я вовсе не желаю быть ошиканным»⁴².

Цензура солидаризировалась с потенциальными исполнителями, приговорившими пьесу к провалу. Драматург никогда не мог забыть своё резкое объяснение в III Отделении с цензором Гедерштерном:

«Он восстал на слог, который признал тривиальным и невозможным на сцене, и когда я намекнул ему на его некомпетентность как Германца судить мой русский слог — то он, бросивши на меня свирепый взор, объяснил мне коротко и ясно, что пьесу мою Запрещает...»⁴³.

К этой дискуссии о языке Сухова-Кобылин возвращался не раз, добавляя подробности:

⁴⁰ Блок А. А. О списке русских авторов // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 тт. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 139.

⁴¹ Дело Сухова-Кобылина. С. 246.

⁴² Цит. по: Картины прошедшего. С. 287.

⁴³ Цит. по: Там же.

«Когда меня вызвал цензор <...> ещё в царствование Николая Павловича, то спросил меня: «Где это вы слышали такие слова и выражения, какие вы приводите в этой пьесе?» — «Везде — в публике, в народе». — «Вам надо это изменить: такие выражения недопустимы». — «Я изменять отказываюсь»⁴⁴.

Германец, немец, восставший на русский слог. Это замечание Сухова-Кобылина тем более красноречиво, что его «русский слог», как мы знаем, — особой природы. Он, в самом деле, русский, живой. Но стилистически, интонационно, конструкциями своими речь эта знает и помнит о другой европейской языковой культуре, о хаосе метафор Жан Поля Рихтера, «абстракциях» английских высоких поэтизмов, о штудиях немецкой философии, о ежедневных переводах Гегеля, ставших для Сухова-Кобылина «подстрочником», параллельным текстом его комедий. Если все ориентиры, перечисленные выше, были всё же привычным и понятным общекультурным фоном, очевидным для выпускника Московского университета, светского человека, получившего хорошее домашнее воспитание и блестящее образование в 1830–1840-е годы, то вращение в Гегеля совпало с началом работы над трилогией, продолжалось почти до конца жизни и получило сверхрегулярный оборот.

Стоит вдуматься, как характеризуют язык Гегеля его более поздние коллеги по цеху:

«От легкого или привычного не остается более и следа. Нет сомнений — Гегель тяжелый и неудобнейший среди великих мыслителей. Многие его предложения как сосуды, наполненные насыщенным пламенным огнем, но сосуды, не имеющие рукоятки. Зачастую обнаруживаются нарушения грамматики, а не то что чистота языка. Так же часто у Гегеля находим шершавые и ломаные выражения, французские примеси, латинские дословности — это ещё не гармонизированное, лингвистически указывающее „X“ для некоего „Y“. Язык же Гегеля ломает обычную грамматику, потому что говорится нечто, к чему донныне грамматика не имела средств.

Гегель долгое время сбивал с толку своей обманчивой речевой ясностью. Читатель вроде бы чувствовал себя в безопасности, когда касался неподдельной красоты, которая чувствуется

⁴⁴ Цит. по: Картины прошедшего.

в немецком Гегеля, — как в старинном городе с запутанными переулками, но всё же имеющем четкий центр. В его языке, нередко швабском, часто находим народные выражения, при этом Гегель размышляет о человеке, и он, пожалуй, в этом как «рыба в воде»⁴⁵.

Так и Сухово-Кобылин ломает обычную грамматику, ломает гладкость салонной риторики, непритязательную, веселую занимательность водевилей и комедий, по большей части русских калек, вызывавших у драматурга пренебрежение и брезгливость.

Поэтому закономерен тот ложный, но вполне пресказуемый след, по которому идут исследователи и комментаторы, справедливо рассматривая первую пьесу сухово-кобылинской трилогии в литературно-театральном ряду, подсказанном ближайшим контекстом и сценическим окружением пьесы. Нет, не произошло «счастливой встречи» ни Лермонтова с Островским, ни Гоголя с Грибоедовым. Хотя что-то все время мерещится, напоминает, будто взятое напрокат то у одного, то у другого. Но это не встреча, а скорее миражное *tendez-vous*, — не свидание, а испытание друг друга, мучительная проверка, после которой получается иное, по сравнению с тем, что закладывалось с самого начала. Трещит по швам действие, интрига, сценические правила, а главное — речь.

Не случайно замысел возник между делом, для него был выбран удобный жанр драматической пословицы — готовое лекало для подобных литературно-театральных забав, которым предавались многие в то время; но анекдот, история о промывшемся шулере, укравшем булавку-солитер у своей невесты и разоблаченном в краже перед самой свадьбой, стал расплываться, менять свою форму. Сухово-Кобылин позднее неоднократно пересказывал заурядную историю коллективного написания очередной безделки, которая необъяснимым образом увлекла только одного участника. Неожиданно для него самого сюжет оказался настолько притягательным, что не отпускал несколько лет, зажил своей самостоятельной жизнью и отчасти вышел из-под контроля. Постепенно после долгих переделок,

⁴⁵ Bloch Ernst. Subjekt — Objekt. Erläuterungen zu Hegel, Fr. /M., 1951. Перевод: <http://vispir.narod.ru/bloch/bloch.htm>. См. также: Болдырев И. А. Проблематические основания и контексты философии Эрнста Блоха. М., 2012.

возвращений, читок, дописываний и сокращений получилась комедия с очень рваной фактурой составляющих: действия, системы и природы персонажей; неравномерной проработанностью персонажей, пульсирующей функциональностью, наполнением, качеством и характером конфликта.

По мере погружения и втягивания в собственный, очень личный для автора контекст мы видим, как все ближайшие обстоятельства, связанные с внешним миром, судебной тяжбой, борьбой с театральными и цензурными чиновниками, литераторами, критикой, тяжелые семейные отношения косвенно отражаются в драматическом строе пьес. Сгустившееся раздражение вызывает в текстах ответный разряд, «короткое замыкание». Показателем таких микроударов бывает короткий, но очень наглядный и чувствительный отзыв в пульсации речевой фактуры. Когда актёрам удавалось поймать в исполнении этот резонанс, то действие было потрясающим, комическим и страшным одновременно. О первых победах и успехах, о замиравшем зрительном зале свидетельствовал сам Сухово-Кобылин — наблюдатель, трепетно следивший за всеми тончайшими нюансами.

Чем дальше, тем прочнее он сознавал себя третьим в коротком перечне русских авторов, достойных внимания современников и потомства. В этом национальном пантеоне он сам отводил место только Грибоедову и Гоголю, о чем напоминал многократно.

Что есть и что останется, выдержит испытание временем, по мнению Сухово-Кобылина? Комедии: «Свадьба Кречинского», «Горе от ума», «Ревизор». Всё остальное канет в Лету.

Гоголь в трактовке Сухово-Кобылина — особый случай. Собственно, никаких специальных трактовок не было. Но за несколькими упоминаниями и ссылками стоит целый непроявленный фон. Известны лишь отдельные факты.

Во-первых, никто из исследователей, обращаясь к общей канве внешних очевидных пересечений сухово-кобылинских текстов с «Игроками» и другими произведениями Гоголя, не обратил внимания на одно важное совпадение: «Свадьба Кречинского» впервые дала о себе знать именно «...в начале 1852 года». Сухово-Кобылин отмечает этот «приступ» как главное событие его «умственной деятельности»⁴⁶.

⁴⁶ Картины прошедшего. С. 285.

1852-й — год двух знаменательных «уходов». Он отмечен смертью Гоголя и Жуковского. Проводы последнего были не столь масштабны по сравнению с гоголевским прощанием: ведь Жуковский с 1840-х жил в Германии, в отдалении от России.

Гоголь ушел из жизни 21 февраля 1852 года. Смерть его позднее стала национальным мифом, а ритуальная основа этой культурной танатологии закладывалась в публицистике, мемуарах, эпистолярии 1850—1860-х годов, возобновлялась и закреплялась очередной юбилейной датой.

Эти смерти обозначили рубеж, окончательное завершение эпохи, разрыв с пушкинско-гоголевским временем и прощание с «золотым веком». Литературные похороны растянулись на десятилетия⁴⁷.

О прощании, о дежурствах у гроба, о выносе тела, многотысячных толпах, отпевании в университетской церкви св. Татьяны, о всеобщем потрясении, о многодневных рыданиях, о невосполнимой утрате, чувстве пустоты и оставленности, о единении во всеобщем горе, об экзальтации, переходившей порой в массовую истерию и стенания, а затем о наступившей розни, разделении «на партии», конкуренции в борьбе за наследие — обо всем писали друг другу современники. Личная переписка тех, кто так или иначе оказался свидетелем февральских печальных событий 1852 года, — это коллективный некролог со своими отдельными субсюжетами и лирическими темами.

Один из самых ярких создателей эпистолярного памятника Гоголю — сестра Сухова-Кобылина. Евгения Тур в пронзительном, исповедальном письме их семейному учителю словесности М. А. Максимовичу живыми красками описала состояние «отчаянной агитации», охватившее русское общество, и ясное сознание, что после «Его» ухода невозможно жить как прежде⁴⁸.

В дневнике и письмах Сухова-Кобылина нет ни одной фразы или слова, что можно было бы отнести к московскому трауру. Он занят другим, и нет ни одного намека на причастность российской утрате. В дневнике он дважды суммарно характеризует 1852 год:

⁴⁷ Вдовиц А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830—1860-х годов. Вып. 26. Тарту: Tartu University Press, 2011. С. 106.

⁴⁸ Русский Архив. 1907. № 11. С. 438.

«1852. Болезнь Прасковьи Александровны <...> Смерть Прасковьи Александровны. Святую провел в Тихоновой пустыни с дядей. Лето провел в Москве. Дело поступило в Сенат <...> Мое рукоприкладство и начало правильного купанья с привезен[ной] лодки. Скачки. Знакомство с Anaïs <...> Ужин у Мореля. Гимнастические упражнения в ходу.

В августе уехал в Петербург. Гореловская охота. Laliky.

Сентябрь. 17 числа <день рождения драматурга. — Е. П.> приехал с Потёмкиным в Москву. На лодке простудился.

Октябрь. Горячка.

Ноябрь и декабрь. Петербург. Laliky. Захоржевская⁴⁹.

Следующий, 1853 год отражен в дневнике в виде сначала кратчайшей записи — январь, февраль, март на Выксе, Святая у дяди, как и в прошлом году в Калуге, записки в Министерство финансов и работа над пиэссой стоят в одном ряду как занятия одного порядка⁵⁰.

После этого отрывочного конспекта (весна и лето 1853 описаны по дням подробней, потом снова текст дневника сжимается) Сухово-Кобылин снова возвращается к погодно-хозяйственным итогам 1852 года, преимущественно осенним.

«В дневник вложен листок, на котором тоже дана краткая версия событий 1851—1852 гг. <записи карандашом. — Е. П.>: «1 ген[варя] 1851 года. Отъезд N.N. [Н.И.Нарышкиной]. Я живу наверху. — Приезд дяди — идёт наверх — его равнодушные при известии. — Дело — злодеяние. Повальный обыск. — Я один! — N.N. уехала. Мои посещения Ольги Федоровны. Визиты к Бахметьевой. Гимнастика. Одинокий обед в бальном зале. Свидание с Троицким в Кремле — другое у судьи Шаврова. Как следствие выезд в Петербург. Дом Козаковского на углу Литейной. Барон [нрзб] — Я пишу Просьбу Государю. Голицыны — Григорий, Федор. — Поездка на острова. Дача Кочубей. — Солова [М.Ф. и Е. В. Петров-Соловова] уехали, остался я один. Свидание с Angél[ique]. Караванная. M-me Laliky. Приезд Сальяса — поездки в Красное. Мой выезд из Петербурга. Открытие Никол[аевской] дороги. Москва. — Август — начал переделку

⁴⁹ Дело Сухова-Кобылина. С. 237.

⁵⁰ Там же.

в доме. Ломка. Сальяс живет у меня. Мы вместе едем в Расву в коляске Сорочинского. — Проехали Алексеевское. Переделка в Москве. Выезд в тарантасе на Выксу. Его <кого? — Е.П.> неожиданное прибытие. Наши кавалькады. — Жипси простудилась. Жизнь в Москве; Сорочинский. Ломка в доме. Мы выехали в октябре по страшной грязи в Расву и Тулу. Производство дела у Шаврова в Надвор[ном] суде.

Новый год в Туле. Зима 51—52 год. Март. Кончина Праск[овьи] Алекс[андровны]. *Гимнастика*. Переход Дела в Угол[овную] Палату. Святая у Тихона. Я уехал — дядя поселился у Жуковых.

Сколки 52 года. Роман с Анаïs. Лето в Москве.

Осень 52 года. Горелов. Охота. [Нрзб]. Дмоховский. Жульетта. Возврат в Москву. Купался. Привел Жульетту. Отправил её на Саволу»⁵¹.

Как показывают дневниковые обрывки 1851—1852 гг., Сухово-Кобылин занят уголовным делом, увлечен собственными романами (несколькими одновременно, при этом параллельно не только и не столько для публики, сколько в собственном сознании совершенно искренне, как можно убедиться, читая интимные записи, шаг за шагом строит дневниковую «идиллию» совместной жизни с Симон-Деманш, утраченную с убийством француженки), хозяйством⁵².

Итак, февраль — март 1852 года Сухово-Кобылин проводит в Петербурге и Москве. Дни, недели и месяцы, когда Россия прощается с Гоголем, в литературном кружке сестры смерть Гоголя — событие центральное — горячо обсуждается, завсегда таи салона Салиас встречаются на кладбище Свято-Даниловского монастыря у могилы Гоголя в сороковой день по его кончине в понедельник Светлой седмицы (Пасха в 1852 году праздновалась 30 марта).

⁵¹ Дело Сухово-Кобылина. С. 465.

⁵² Повторно отметим, что драматический стиль Сухово-Кобылина кристаллизовался в окружении реальных контекстов — его вынужденной длительной регулярной практики составления записок, объяснений, обращений в государственные правовые инстанции и к первым лицам, а также составления «событийных каркасов», иногда сюжетных версий происходящего вокруг него и непосредственно с ним самим. Тот же стиль и та же конспективно-телеграфная структура обнаруживается в черновых набросках пьес, нередко вырастающих прямо из дневниковых бытовых помет.

Сухово-Кобылин Святую неделю проводит вместе с дядей у Тихона, в Тихоновой пустыни. Ни слова об уходе Гоголя. Его смерть вытеснена личным переживанием: смертью тетки Прасковьи Александровны (Глебовой)⁵³.

В изданиях, посвященных Сухово-Кобылину, это имя никак не прокомментировано. Между тем с Прасковьей Александровной — Парашей — связана одна из самых тяжелых семейных историй Сухово-Кобылиных-Шепелевых-Глебовых, которая немало обсуждалась в свете. Подробно и детально об этой романической житейской коллизии речь идёт в неопубликованных воспоминаниях Евгении Тур⁵⁴ (см. приложение). Параша, Прасковья Александровна Глебова, двоюродная сестра Марьи Ивановны Шепелевой-Сухово-Кобылиной, матери драматурга. С ранней юности в неё, Парашу, был влюблен Николай, родной брат Марьи Ивановны. Но двоюродным запрещалось жениться друг на друге. Однажды дядя увлекся и, уступив настояниям близких, сделал предложение княгине Марии Галаховой. В тот день, когда Николай Шепелев в доме Сухово-Кобылиных рассказывал о своём предматримониальном визите к Галаховым, внезапно пришло страшное известие: Параша упала в обморок, лишилась ног. Она при смерти. Николай бросил все, отказался от невесты и навсегда остался холостым «при Прасковье Александровне». Видимо, эта история длилась без малого четверть века, поэтому и для Сухово-Кобылина смерть Прасковьи Александровны не была смертью одной из многочисленных родственниц. Да и судя по воспоминаниям Евгении Тур, Параша была натурой замечательной. История верности и величайшей взаимной привязанности людей, так и не создавших семьи, но живших вместе, вопреки настояниям родных, осуждению знакомых, — видимо, часть сильного житейского, нравственного, да и культурного опыта Александра Сухово-Кобылина, не исключено, что и сама смерть Параша — домашнее микрособытие по сравнению с масштабным плачем и общим

⁵³ Глебова Прасковья Александровна (? — †14 марта 1852, Тихонова пустыня, в родовой усыпальнице Шепелевых, где похоронено ещё двое малолетних Глебовых) (см.: *Леопид, церомонах*. Историческое описание Тихоновой пустыни. СПб. 1862. С. 110).

⁵⁴ *Тур Евгения*. Воспоминание о детстве и юности (1820—1840). — РГАЛИ, ф. 447, оп. 1, ед. хр. 1.

потрясением 1852 года — запомнилась и заполнила собой время, когда остальные люди сухово-кобылинского круга прощались с Гоголем.

Смертная тема «прошьет» всю трилогию. Она предстанет в разных обликах — как мертвые слова, как инсценировки смерти, как реальная гибель.

Гоголь мертвый, Гоголь как мысль, образ, язык, ориентир — «догонит», возьмет своё право в сухово-кобылинских художественных расчётах. В них учитываются только «Горе от ума» и «Ревизор». Гоголь, пожалуй, единственный из современных писателей, пусть и ушедших, кого не коснулся сухово-кобылинский скепсис.

«Муромский. А! понимаю. А матушка ваша как была урожденная?

Кречинский (протяжно). Колховская.

Муромский. А, старинный род.

Кречинский. Вот портрет моего старика деда, то есть отца моей матери.

Муромский (смотрит на портрет). А, да, вот.

Кречинский. Вот, Иван Антоныч его знал по соседству. *(Подмаргивает Расплюеву и выходит с дамами в боковую дверь.)*

<...>

Расплюев. А... да, да, как же, ещё мальчиком... как теперь вижу: добрейший был старик, почтенный, — этакой, знаете, был тучный, и вот как две капли воды он. *(Со вздохом.)* Ах, ах, ах...

Муромский. Он уж умер?

Расплюев. Где ж, помилуйте! он... *(показывая на портрет)* да он давно умер.» (СК. С. 53)

«Расплюев (горячо). Англичане! хе, хе, хе! Помилуйте! да от кого вы это слышали? Какая там агрономия? все с голоду мрут — вот вам и агрономия.» (СК. С. 54)

«Кречинский (пишет письмо; останавливается). Не то! *(Рвет бумагу, опять пишет.)* Не туда провалил. *(Еще рвет, опять пишет.)* Эка дьявольщина! Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была. Ведь страсть вызывает страсть. Ах, страсть, страсть! где она? *(Усмехается.)* <...> черт знает, какого вздору!.. черт в ступе... сапоги всмятку, и так далее.» (СК. С. 39)

Заметим, здесь проступают гоголевские фразы («сапоги всмятку» уже были отмечены как возможная реминисценция из «Мертвых душ»: Картины прошедшего. С. 335).

Только в первой части трилогии, в «Свадьбе Кречинского», Гоголь все же — веселый мираж. Похоже. Очень похоже. Особенно начало, когда Тишка и тетка Адуева в течение нескольких сцен долго вешают колокольчик. Мерещится какое-то ученическое даже повторение «Женитьбы». Но чем дальше, тем дальше Сухово-Кобылин отступает от гоголевского претекста. В «Свадьбе» вроде бы шутка и авантюра на глазах зрителя принимает зловещий оборот. Нелькин-то зовет драться насмерть. Да и Расплюев сквозь свои балаганные прибаутки прожженного шулера и пройдохи «смерть кличет».

Еще яснее это накликивание смерти — в «Деле». Лидочка буквально себе представляет, как она при смерти прощает Кречинского. Она уж совсем нездешняя, чувствует себя уж «по ту сторону», составляет завещание:

*«Я так иногда думаю: всего бы лучше мне умереть; всё бы и кончилось — и силки бы эти развязались. <...> я уж слышу: ослабли мои силы, истощилось терпение, истомилась я! — только об том и молю я Бога, чтоб прибрал бы он к Себе мою грешную душу... Смотри — если я умру, похороните вы меня тихонько, без шума, никого не зовите, ну — поплачьте промеж себя... чего мне больше... *(Плачет.)*» (Д. С. 102)*

Об умершем хозяине вспоминает Иван Сидоров, рассказывая Муромскому притчу о силе молитвы при неудачной торговле на ярмарке. Варравин знает секрет, как извести «тихой смертью». Муромский гибнет. А Тарелкин говорит про Москву как кладбищенское, смертное место:

«Укачу в матушку-Москву — город тихий, найму квартирку у Успенья на Могильцах, в Мертвом переулке, в доме купца Грובהва, да так до второго пришествия и заночую» (Д. С. 126).

«Тот свет» и «этот» поменялись местами, подменяют друг друга в последней части трилогии, в которой словно бы говорится: терять-то уж нечего, «всех святых вынесли», второго пришествия не дождалось, или оно случилось, а никто и не заметил, теперь можно и поглумиться вволю. «Смерть Тарелкина» и выглядит как дикий, безоглядный шабаш, когда все можно

и наплевать на условности, правила и приличия. Отсюда — настоящая вонь на сцене, переодевания, подмены, натурализм, оскорбляющий хороший вкус. И, наконец, в первоначальном варианте названия пьесы — «Хлестаков, или Долги» — не означало ли слово «долг» и долга Гоголю? Не было ли тут попытки освободиться от зависимости? Ведь и «Смерть Тарелкина» можно рассматривать как окончательный расчёт с Гоголем, расчёт по-сухово-кобылински.

Гоголь не просто «догоняет». Он навязчиво преследует. И это преследование сказалось в странном факте — то ли выдумке, мистификации, авторство которой трудно установить, то ли подлинном событии. По словам журналиста-нововременца Юрия Беляева, беседовавшего с драматургом в начале XX века, Сухово-Кобылин подробно рассказал о своём знакомстве с Гоголем, о том, как отвозил Гоголю в Киев письмо от Максимовича, а потом встретился с ним на корабле, путешествуя по Средиземному морю.

«В этом человеке, — рассказывал он, — была неотразимая сила юмора. Помню, мы сидели однажды на палубе. Гоголь был с нами. Вдруг около мачты, тихонько крадучись, проскользнула кошка с красной ленточкой на шее. Гоголь приподнялся и, как-то уморительно вытянув шею и указывая на кошку, спросил: «Что это, никак ей Анну повесили на шею?». Особенно смешного в этих словах было очень мало, но сказано это было так, что вся наша компания покатила от хохота. Да, великий это был комик. Равных ему я не встречал нигде, за исключением разве одного французского актёра Буффе, которого я частенько видал в своей молодости в парижских театрах»⁵⁵.

Трудно как-то определенно отнести к этому пассажи. Невозможно достоверно установить границы вымысла или реальности. Розыгрыш ли это Сухово-Кобылина, мистификация ли Ю. Д. Беляева, театрального критика и драматурга, сочинившего для занимательности фабулу встречи двух литераторов, — в любом случае доказательств или опровержений подлинности нет⁵⁶. Знакомство, разумеется, было другое. Сухово-Кобылин,

⁵⁵ Дело Сухово-Кобылина. С. 426.

⁵⁶ Сомнения вызывает уверенность составителей сборника «Pro et Contra» в достоверности очерков Ю. Д. Беляева. Ряд описательных деталей в них представлен в модернистском духе 1900-х.

как и все поколение 1840-х годов, страстно поклонялся кумиру и в юности зачитывался Гоголем «до упаду»⁵⁷.

Существенней, однако, другое. Работа над «Картинами прошедшего», он явно не мог и не хотел отказываться от увлечений молодости — «гоголевских впечатлений», откровенно проявляя — по крайней мере для себя — последовательную связь с ними.

«Дела давно минувших дней» — мистифицирующий эпиграф к «Игрокам» — откликнется в общем намерении автора трилогии уступить тем, кто препятствует, строит преграды, подозревает в намеренной крамоле и нарушении спокойствия. Автор пускает публику по ложному следу, успокаивает и приписывает события ко времени уже мифическому, «отжитому».

Первоначальный уверенный замысел второй пьесы, резко менявшийся в течение 1856–1857 года, все же сохранил зависимость — по крайней мере, внутреннюю — от гоголевских сценариев и персонажей. Она преодолевалась сама собой, похоже, вне специальных авторских намерений. Но общие подозрения в том, что Гоголь присутствует в пьесе решающим образом, держались упорно. Предполагалось, что Сухово-Кобылин собирался сделать откровенный ремейк.

Ко дню своего рождения, 17 сентября 1857, Сухово-Кобылин преподносит «сам себе подарок», считая драму законченной:

«Мои две пьесы *Кречинский* и *Лидочка*. Вот мой интеллектуальный результат»; «В этом же году сложилась 2-я моя пьеса, *Лидочка*, от которой я жду более, чем от *Кречинского*. Все главные сцены написаны урывками. Так: 1-й Акт, несколько сцен 2-го, *Лидочкин Монолог* 3-го, Сцены *Хлестакова* и *Тряпичкина*, Сцена *Муромского* с *Высоким Лицом* и за нею Сцена *Тряпичкина* с *Высоким Лицом*. Из Четвёртого Акта Катастрофическая сцена *Муромского* и *Тряпичкина* до конца сего Акта. Из 5-го Сцена *Хлестакова*, *Ив. Сидорова* и *Нелькина*. Последняя Сцена *Лидочки* и *Эпилог*»⁵⁸.

Чем настойчивей авторские примерки — в черновиках и в окончательной редакции — декораций комедии «Ревизор», тем очевидней невозможность их перенесения на другую

⁵⁷ Картины прошедшего. С. 139.

⁵⁸ Там же. С. 299.

комедийную почву. Несмотря на общность художественных и типологических истоков, Хлестаков — ни в коей мере не Тарелкин и не Кречинский, а журнальное исчадие Тряпичкин настолько же далек от зловещего Варравина, насколько бутафорский бес плутовского романа напоминает библейского Сатану.

В начале XX века, когда вся трилогия оказалась доступной читателю, профессиональная публика (особенно критики и практики сцены) растерялась. В Сухово-Кобылине «искали» Гоголя, но не обнаруживали внятным образом, правильно угадывали и тут же ошибались, раздражаясь на предмет, сбивающий с толку.

В письме (от 29 ноября 1899) актёра А. И. Южина-Сумбатова по поводу постановки в Малом театре «Свадьбы Кречинского», адресованном рецензенту С. В. Флерову, автор объясняет причины очередного провала. Главное — пьеса изначально мертва и нежизнеспособна, мертв анекдот, рассказанный 40 лет назад, — в отличие от неиссякаемой силы Гоголя и Островского. Вывод Южина-Сумбатова: Сухово-Кобылин реанимации не подлежит, поскольку эпигонство не выдерживает проверку временем⁵⁹.

А. В. Амфитеатров, поклонник сухово-кобылинского театра, начинает свою апологию за здоровье, а кончает за упокой: сатирический смех подвержен старению быстрее, чем юмор, срок «годности» памфлетного жанра короткий, а

«Сухово-Кобылин, хотя и способен бывал иной раз подниматься на гоголевские высоты, все же не Гоголь. <...> Он менее юморист, чем Гоголь, и более Гоголя тенденциозный сатирик, а соль сатирическая <...> выдыхается скорее юмористической. Близкий к Гоголю свойствами таланта, в задачах творческих Сухово-Кобылин теснее примыкает к Салтыкову-Щедрину. «Смерть Тарелкина» — «Губернские очерки» для сцены»⁶⁰.

Номо Новус (А. Р. Кугель), чуткий к «выходкам» Козьмы Прутков, гоголевскому фарсу — авангардным тенденциям, наметившимся во вполне канонических художественных формах XIX века, — решительно «отказал» Сухово-Кобылину в каком бы то ни было праве занять место в этом ряду. Сама мысль о сопоставлении Гоголя и Сухово-Кобылина, к чему, по мнению

⁵⁹ Pro et Contra. С. 297–199.

⁶⁰ Там же. С. 424.

Кугеля, Сухово-Кобылин прилагает немалые усилия, кажется неправомерной. Но Кугель, тонкий знаток театральной материи, во многом прав, чувствуя разницу авторских задач и масштабов исполнения. Гоголь, видевший свою литературную роль в учительстве, в системе литературного мессианства отводит театру место школы, трибуны, просветительской площадки, где зрители все вместе и сразу получают важный урок, а смех помогает исправлению нравов. Сухово-Кобылин, по мнению Кугеля, не выдерживает сравнения с Гоголем, потому что это просто неприятный, озлобленный, мелочно-придирчивый ум. Жестокость, избыток яда производят впечатление отталкивающее, а стремление отомстить, наказать роднит сухово-кобылинский театр с пенитенциарными учреждениями, где пытки и муки, сопровождаемые физическим членовредительством, — обязательная составная часть воспитательного воздействия. Драматический мир «Веселых расплюевских дней» не чужд такому членовредительству по отношению к зрителю, он существует на грани дозволенного⁶¹.

Проницательность режиссера Н. П. Акимова, поставившего в 1950–1960-х годах «Дело» и «Свадьбу Кречинского», трудно переоценить. Акимову, кажется, удалось подойти к одной из загадок гоголевского и сухово-кобылинского смеха. Он объясняет: сатира сатире рознь. Гоголь и Сухово-Кобылин находят по разные стороны сатирического, и Сухово-Кобылин волею обстоятельств заглянул туда, где смешное становится страшным всерьез. Невозможно, например, написать сатиру на фашистский лагерь уничтожения. А Сухово-Кобылину удалось раздвинуть границы сатиры: он шагнул туда, где сатира кончается, и получил сплав сатирического и трагедийного⁶².

Но вернемся непосредственно к текстам. Сухово-Кобылин в глазах аудитории то «почти как Гоголь», то «недоГоголь». На самом деле он, похоже, он прошел две дороги — «к Гоголю» и «после Гоголя». Как Кречинский, он перешел некий Рубикон и оказался на другой территории, где подручный материал претерпел трансформации.

Думается, для Сухово-Кобылина «трансформация» — ключевое слово. Об этом не стоит забывать. Исследователи и

⁶¹ Pro et Contra. С. 430–431.

⁶² Там же. С. 538–539.

практики не раз вспоминали целеустремленное увлечение драматурга европейским театром и французским актёром Левассором, мастером превращений в куплетном жанре: он один, не покидая сцены, изображал до 10 ролей подряд с переодеванием и трансформацией. К искусству трюков Левассора рекомендует Сухово-Кобылин обратиться актёрам в «Смерти Тарелкина».

Если вспомнить черновые наброски, которые обсуждались выше, то прослеживаются пути трансформаций. Их можно разделить на два типа.

Внешняя, очевидная трансформация — это взламывание сюжетной линии, связанной с конкретным персонажем. Персонаж утрачивает сначала срединную, заглавную функцию. Показательна поэтому смена заглавия: сначала «Кречинский», «Лидочка», «Хлестаков, или Долги». Потом имена если остаются, то обретают подчиненный, прикладной статус, переключая внимание на первую часть конструкции: «Свадьба», «Дело», «Смерть». Кстати, в русском репертуаре 1840-х — начала 1860-х годов такое сочетание названий достаточно нечасто. Если «Свадеб» в разных комбинациях — несколько десятков, «Смерть» встречается редко: «Смерть Ляпунова» (драма С. А. Гедеонова, 1846), «Смерть Пазухина» (комедия Салтыкова-Щедрина, 1857); аналогов «Дела» не обнаружено⁶³.

И есть ещё многоходовые хирургические операции вокруг персонажей, около, внутри них. Не исключено, что наиболее похожие на гоголевские фигуры в первых набросках были неудачной пробой. Фиаско обнаружилось уже на бумаге, на стадии изготовления каркаса, потому что Гоголь в данной ситуации привел в тупик. Его бесфактурность, точнее, фактура, размытая смешным словом, не подлежит какому-либо тиражированию.

И Сухово-Кобылин пошел по другому пути: он сдвинул контексты, скрестил их, подверг селекции и вывел новый сплав, в котором Гоголь и Гегель, философское и комическое, крайняя степень умственной абстракции и смех как высшая степень художественного, как защита и коррекция безудержных интеллектуальных фантазий и экспансии встретились в симбиозе сухово-кобылинских построений. В правдоподобность такого синтеза мало кто поверил. Скорее всего, гоголевская ухмылка сквозь тяжкую поступь гегелевской мысли, русских

⁶³ История русского драматического театра: 1846–1861. М., 1979, т. 4.

пословичных фразеологизмов, застрявших в кальках с немецкого, — этот сценический и речевой гермафродит вызывал восхищение, ужас, отвращение.

Гоголь — самая яркий, очевидный объект трансформации, но отнюдь не единственный.

Трансформации подвержен весь «исходный материал». Если вернуться к творческой истории трилогии, если встроить её в дневниковые контексты, как мы попробовали сделать выше, то драматическая конструкция, возводимая с перерывами больше полутора десятилетий, то можно заметить, что для наблюдателя эта история напоминает историю завода, в котором строится то паровой котел, то новый цех. И ввод новой очереди, новой линии тянет за собой трансформацию всех звеньев.

Такие превращения наиболее заметны в системе персонажей.

Так, афиша, список действующих лиц и их характеристики, — первый слой текста, где автор предъявляет немислимый в художественном отношении стратегический сплав. Текст афиши настолько самостоятелен, стилистически заряжен, метафорически и интонационно перегружен, содержит столько намеков, скрытой и явной речевой игры, что интерпретируется как отчаянный, но до конца не реализованный авторский ход, «фига в кармане», «ружье», — слишком сложный и отчаянный поступок автора.

Афишный текст ожидает особого способа обращения: чтения вслух, рассматривания. Это визуальное произведение, ручная работа, ручной набор. Закадровый разговор с аудиторией, который автор ведёт согласно своим убеждениям, то ли по неряшливости, рассеянности авторской случайно, то ли, напротив, намеренно попадает в афишу и застревает там, где авторское присутствие обычно минимизировано. Представляя во второй пьесе Лидочку, уже знакомую публике по «Свадьбе Кречинского», автор позволяет себе восклицание, риторический вопрос, предваряющий рассуждение: «Лидочка! ...Как и на чьи глаза? Для одних подурнела; для других стала хороша...» (Д. С. 68).

Афиша, кроме всего прочего, содержит краткую, но чрезвычайно ёмкую опись вселенной: ДАННОСТИ, ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА (I — НАЧАЛЬСТВА, II — СИЛЫ, III —

ПОДЧИНЕННОСТИ, IV – НИЧТОЖЕСТВА, ИЛИ ЧАСТНЫЕ ЛИЦА, V – НЕ ЛИЦО). В афишах двух последних частей трилогии есть простая формула преисподней, столь же незамысловатая, как формула Всемира, открытая Сухово-Кобылиным в его философских постгегелевских штудиях: единица к бесконечности. Только преисподняя «Свадьбы», «Дела» и «Смерти Тарелкина» очень узнаваемая, здешняя, обыкновенная. Бесконечные «Веселые расплюевские дни». В эту преисподнюю не надо «спускаться». Она горизонтальна, на поверхности, всегда рядом, под рукой и с легкостью поддается трансформации, расчислению, о чем неумолимо свидетельствуют её обитатели – элементы уравнения, фрагменты графика, обозначенные буквами («Омега») и взятые для удобства восприятия, быстроты и наглядности математических действий в фигурные скобки.

Геометрия преисподней проста, даже убога. Поэтому в первую очередь радикальной трансформации – стерилизации – подвергается прошлое персонажей, по законам жанра драматической трилогии переходящих из одной части в другую или имеющих какую-то реальную предысторию прототипа. Так, совершенно неузнаваемо и необъяснимо превратился Николай Платонович Огарев, не совсем забытый друг университетской юности, через Николая Платоновича Гарева лейпцигской редакции «Дела» в Касьяна Касьяновича Шило с «физиономией Корсиканского разбойника <...> от чрезмерной во рту горечи посреде речи оттягивает, а иногда и вовсе заикается» (Д. С. 67) и прочими неблагоприятными портретными характеристиками. О своей встрече с Огаревым Сухово-Кобылин упоминает в дневнике 10 мая 1855 года: не просто встреча – свидание⁶⁴. Стоит предположить, что огаревская поэма «Юмор», две части которой уже были написаны к этому времени, могли обсуждаться во время свидания: следы огаревской «концепции» юмора, как и бессмысленность, бесполезность желчи, ядовитых рассуждений о России, о современности, о мироздании, трагизируются в «Деле».

«...И если б вам/ В себя всмотреться откровенно, / Вы грусть и с желчью пополам / В душе нашли бы непременно»;
«Как желчь бунтует каждый раз, / Как вся душа полна печали...»;

⁶⁴ Дело Сухово-Кобылина. С. 252.

«Есть в жизни странные мгновенья; / Желчь не кипит в груди больной...» (Н. П. Огарев, «Юмор»).

«Горечь во рту посреде речи», желчь трансформирует и разбедает реплики Шила. Причем это происходит как наглядный химический опыт, демонстрируемый зрителю: Касьяна Касьяновича Ибисов называет «Кастьяном Кастьяновичем», гугеноты одноименной оперы Мейербера (1835), мотив из которой напевают чиновники, в интерпретации Шила становятся не жертвой католиков, а «свои гугеноты – доморощенные» сами устраивают избиение невинного Муромского и его дочери. Шило появляется всего в нескольких сценах, чтобы составить азбуку чиновников, войти в звуковой и буквенный ряд – Ибисов, Чибисов, Герц, Шерц, Шмерц, Омега и Шило; чтобы трансформировать метафоры, иносказания и пословицы без какой-либо цели и видимых последствий для сюжета и действия. Их эффект почти нулевой: вариации шипенья, пластическая фонетика, которая также становится объектом трансформации.

«Шило. А вы заприметили, в кунсткамере есть животные, у которых все тело – шея; вот их-то пресмыкающимися и зовут.» (Д. С. 89)

«Омега. Стало, по пословице: не родись умен, а родись счастлив.

Шило. Это глупая пословица – по-моему, это по стороне бывает. Вы заметьте: вот в Англии говорится: не родись умен, а родись купец; в Италии: не родись умен, а родись певец; во Франции: не родись умен, а родись боец...

Шмерц. А у нас?

Шило. А у нас? Сами видите: (указывает на дверь, где Тарелкин) не родись умен, а родись подлец.» (Д. С. 922)

«Шило. Сальными свечами, да не сальными делами.» (Д. С. 92)

Апофеоз сценической жизни Шила (Гарева-Огарева) – изысканная острота в финале о своих апартаментах – «аттической квартире». На вопрос Омеги, почему «аттическая», Шило объясняет: потому что нетопленая⁶⁵, нарушая устойчивые речевые

⁶⁵ «Аттика – юго-восточная область средней Греции (главный город – Афины), где весь год тепло и потому дома не отапливаются» (Калмановский Е. С.,

коннотации, разъедавая привычные связи как в речевом, так и в чиновничьем обиходе. Он давится костью (или не любит костей в пище), заикается при этом, как будто давится постоянно, он сам — поперек дела и игры, затеянной Тарелкиным, — для всех окружающих не Касьян, а Кастьян, лишняя буква, кость в горле.

Тарелкин сначала запросто доносит на Шило Варравину: его убрать надо, проходу не даёт, лишний, а потом сам же и «трансформирует» Шило, переводит в ранг вещей, понижая главную букву его фамилии. «Очень можно, а старику куда щекотливо кажется; так вот его как шилом в бок — так и подымает» (Д. С. 100).

Прецедентность имен в трилогии повышается от первой пьесы к последней. Открывается список фамилией «Муромский». Исследователи неоднократно интерпретировали ономастические пласты в «Картинах прошедшего», объясняя коннотации. «Муромского» как случай самоочевидный принято пропускать, хотя литературный контекст здесь довольно сложен. Напомним, что текст трилогии — это контаминация литературного и нелитературного, не в последнюю очередь автобиографического, эпистолярного. Вот и Муромский — альтер эго автора, его представитель на сцене: Муромский — ярославский помещик, лесной человек, агроном, хозяйствующий по науке английской агрономии (имения семейства Сухово-Кобылиных находились в Ярославле и Владимире). Антагонист Муромского Кречинский — тоже представитель автора (как и автор, он сочинитель любовных писем, отбивающийся от влюбленных дам и девиц).

Муромский выбрал многое. Литературный контекст в этом персонаже легко поддаётся реконструкции. Здесь воспроизводится тот же способ работы, что и с гоголевскими персонажами: на вооружение взята «готовая» фамилия. Так и в «Свадьбе Кречинского» фамилия героя совпадает с фамилией одного из персонажей пушкинской повести «Барышня-крестьянка». Муромских Пушкина и Сухово-Кобылина соединяют сходные

Слезнев В. М. Примечания // Картины прошедшего. С. 341). Трудно согласиться с этим прямолинейным комментарием. «Аттическая квартира» всплывает в диалоге Шила и Омеги как изящное бон-мо, в значении «изысканная», «классическая» («аттическая соль»). Шило изящным образом завершает разговор.

функции: они хозяйственные англomanы (правда, английская составляющая в Муромском «Свадьбы» сильно редуцирована) и любящие отцы.

Позволим себе пространную выписку из уже названной нами «Барышни-крестьянки», сопоставимой, как нам представляется, со «Свадьбой Кречинского»:

«Те из моих читателей, которые не жили в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, поездка в ближний город полагается эпохой в жизни и посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание. Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (*individualité*), без чего, по мнению Жан Поля, не существует и человеческого величия. Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя; ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостью; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце её сильно билось, само не зная почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть. Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой, перекатный шум её приветствовал девушку. Веселость её притихла. Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра? Итак, она шла, задумавшись, по дороге, осененной с обеих сторон высокими деревьями».

Как показано выше, во время работы над «Свадьбой Кречинского» (а особенно после её завершения) Сухово-Кобылин ведёт подробные дневниковые наблюдения, где «сквозь зубы»

поминает Пушкина и Жан Поля Рихтера как дань юношеских увлечений. У Пушкина, как видим, есть весь необходимый набор, который Сухово-Кобылин по-своему использует в комедии. Сравним:

«Кречинский (горячо). Кто вам сказал? Да я обожаю деревню... Деревня летом — рай. Воздух, тишина, покой!.. Выйдешь в сад, в поле, в лес — везде хозяин, всё моё. И даль-то синяя и та моя! Ведь прелесть!» (СК. С. 20)

«Расплюев. Неужели без агрономии ничего не сделаешь?

Муромский. Посудите сами: у нас, сударь, земля белая, холодная, без удобрения хлеба не даёт.

Расплюев (с удовольствием). Неужели так-таки и не даёт? Что ж это она?

Муромский. Да, не даёт. Так тут уж поневоле примешься за всякие улучшения, да и в журналы-то заглянешь... Вот, пишут, какие урожаи у англичан, так — что ваши степные» (СК. С. 53–54).

Однако постепенно проясняется, что Муромский, центральный персонаж, существует словно бы в двух ипостасях: он и отдельная конкретная, единичная фигура (имя собственное, пишется с заглавной буквы), и относительное прилагательное («муромский» с маленькой буквы). «Муромский» как прилагательное втягивает несколько контекстных категорий. Одна из наиболее заметных — это пласт исторического повествования, закреплённого в 1820–1830-х годах в романах.

Снова позволим себе привести подробные выписки из сочинений, где присутствует слово «муромский»:

«Дорогой его схватывает боярин Шалонский и сажает в темное подземелье своего разбойничьего притона, находившегося в самой чаще Муромского леса.» (В. Н. Майков, «Романы Вальтера Скотта...», 1847)

«Он теперь живет верст семьдесят отсюда, в Муромском лесу. — В Муромском лесу? — У него там много пустошей, а живет он на хуторе, который выстроил ещё покойный его батюшка; одни говорят, для того, чтоб охотиться и бить медведей; другие бают, для того, чтоб держать пристань и грабить обозы. — Но не можешь ли хоть растолковать, по какой дороге надо ехать? — Кажись, по муромской. Кабы знато да

ведано, так я меж слов повыспросил бы у боярских холопей: они часто ко мне наезжают. — В Муромском лесу, на хуторе у боярина Тимофея Федоровича. <...> Знаменитые в народных сказках и древних преданиях дремучие леса Муромские и донные пользуются неоспоримым правом — воспламенять воображение русских поэтов. <...> Тот, кому не случилось проезжать ими, с ужасом представляет себе непроницаемую глубину этих диких пустынь, сыпучие пески, поросшие мхом и частым ельником непроходимые болота, мрачные поляны, устланные целыми поколениями исполинских сосен, которые породились, выросли и истлели на тех же самых местах, где некогда возвышались их прежние, современные века, прародители; одним словом, и в наше время многие воображают Муромские леса. <...> Слишком за двести лет до этого, то есть во времена междуцарствия, хотя мы и не можем сказать утвердительно, жила ли в Муромских лесах ведьма, лешие и злые духи, но по крайней мере это народное поверье существовало тут да ещё во всей силе; что ж касается до разбойников, то, несмотря на старания губных старост, огнищан и всей земской полиции тогдашнего времени, дорога Муромским лесом вовсе была небезопасна. <...> Купец, из какого-нибудь низового города, отправляясь во Владимир, прощался со всеми своими родными и, доехав благополучно до Муромы, полагал необходимою обязанностью отслужить благодарственный молебен муромским чудотворцам, святым и благоверным: князю Петру и княгине Февронии. <...> Мы попросим теперь читателей перенестись вместе с нами в самую глубину Муромского леса, на Теплый Стан <...> Чтоб дать сколь возможно более понятия о его местоположении, мы скажем только, что он находился верстах в двадцати от большой дороги и почти столько же от берегов Оки, которая перерезывает, или, лучше сказать, оканчивает, большой Муромский лес.» (М. Н. Загоскин, «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», 1829)

«Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?» (А. С. Пушкин, «Станционный смотритель», 1830)

«Тут удалец снова бросился обнимать и целовать меня и, отведя в сторону, сказал: «Я жених Акулины, муромский купец Петрушка Лихонин. <...> Отец мой не выдержал и помер,

а я бежал сперва в Муромские леса, потом на Украину, нашел удальцов, таких же несчастных беглецов, как я, и принялся за промысел сдирать шапки с волосами.» (Ф. В. Булгарин, «Дмитрий Самозванец», 1830)

«В старые годы, в молодые дни, не за нашу памятью, а при наших дедах да прапрадедах жил-был в дремучих лесах во муромских страшный медведь, а звали его Костолом. <...> Сильных, могучих богатырей, Ильи Муромца да Добрыни Никитича, не было уже тогда на белом свете, и косточки их давно уже сотлели; а мечи их кладенцы, сбруи ратные и копыя булатные позаржавели: так избавить крестьян от беды и очистить муромский лес от медведя Костолома было некому. <...> Прошло неведомо сколько времени, а медведь Костолом все по-прежнему буянил в лесу муромском. <...> Вот, недалеко сказать, и у нас завелась экая причина в муромском лесу: медведь Костолом дерет у нас и людей, и всякий крупный и мелкий скот.» (О. М. Со-мов, «Сказка о медведе костоломе и об Иване, купецком сыне», 1825–1833)

«Так кончился мятеж, начатый горстию непослушных казаков, усилившийся по непростительному нерадению начальства и поколебавший государство от Сибири до Москвы и от Кубани до Муромских лесов.» (А. С. Пушкин, «История Пугачева», 1833)

«— А ради чего нас туда отправляют? — Да так, поохотиться в муромском лесу. Говорят, в нем много волков развелось <...> Он бросился в муромские леса, засел там в какой-то трущобе да и начал опять соблазнять народ.» (М. Н. Загоскин, «Аскольдова могила», 1833)

«Вероятно, что они, сведав намерение татар обложить северную Россию, подобно Киевскому и Черниговскому княжеству, определенной данию по числу людей, желали отвратить сию тягость, но тщетно: вслед за ними приехали чиновники татарские в область Суздальскую, Рязанскую, Муромскую, — сочли жителей и поставили над ними десятников, сотников, темников для собрания налогов, увольняя от сей общей дани только церковников и монахов. <...> В государственование Симеона князь Юрий Ярославич Муромский обновил древний Муром, издавна запустевший, как сказывают летописцы: то есть он перенес сей город на его древнее место (в 1351 году), построив там дворец и многие церкви; бояре, купцы начали

селиться вокруг дворца, и народ следовал их примеру. <...> Сей Юрий, по Святом Глебе, есть достопамятнейший из муромских князей, о коих наша история говорит мало: ибо они жили тихо от недостатка в силах и со времен Андрея Боголюбского зависели более от великих князей владимирских, нежели от рязанских, хотя их удел издревле был областью Рязани. <...> Мы упоминали о князе Юрии Ярославиче Муромском: родственник его Феодор Глебович, собрав многочисленную толпу людей (в 1355 году), изгнал Юрия, обольстив бояр и вместе с знатнейшими из них поехал искать милости ханской. <...> Сим первым и последним раздором князей муромских заключилась их краткая история; род оных исчез, и столица, как увидим, присоединилась к великому княжеству.» (Н. М. Карамзин, «История государства Российского», т. 4, 1808–1820)

Всё это подводит нас к пониманию Муромского как представителя лесного гибельного колдовского пространства, средоточия грабежа и разбоев. С появлением в пьесе муромского помещика, приехавшего в Первопрестольную, возникает особая территория, притягивающая и провоцирующая преступление.

Возникают и сопутствующие атрибуты, занятия. Например, обсуждается охота, погоня, собаки:

«*Кречинский*. Гончая ты собака, Расплюев, а чутья у тебя нет... Эхх ты!» (СК. С. 46); «*Расплюев*. Ну, так ин будь Эврика. Первая легавая собака, какая будет, назову Эврика» (СК. С. 47); «*Расплюев*. В бумажник! Ведь вор-человек; побрякушки не бросил... а?.. а вот она и дело сделала. Взял он их да прямо в Киселев переулоч, к Никанору Савичу Беку бац! Денег, говорит, давай, жид, денег. Денег? какие у меня деньги? Денег нема. А под залог — ма? Под залог, говорит, ма. А сколько ты мне, например, говорит, Иуда, дашь денег под это детище?.. Того так и шелохнуло, и рот разинул: загорелись глаза, лихорадка так и треплет. Туда, сюда, на стекло, на вески, вертит, пробует... Ну, видит, вещь первая... Четыре... Четыре!.. Собачий ты, говорит, сын, ведь она десять стоит... а?..» (СК. С. 47); «*Кречинский (оборачиваясь)*. Помилуйте, Петр Константиныч! да что вы его спрашиваете? Ведь он только по полям собаками ездит; ведь он по хозяйству ни в зуб толкнуть...» (СК. С. 53); «*Кречинский (вырываясь от Муромского и Лидочки, бежит к двери)*. Пустите меня: без меня это не кончится. (*Сжав зубы*.) Я его убью, как собаку» (СК. С. 63);

«Расплюев. Какое ж ученье?.. Собаки той нет, которая бы этакую трепку вынесла: так это уж не ученье. Просто денной разбой» (СК. С. 63); «У него, стало, правило есть: ведь не бьет, собака, наотмашь, а тычет кулачищем прямо в рожу...» (СК. С. 31); «Расплюев (медленно поднимается на ноги и осматривает свой спортук). Вона!.. (Ищет на полу пуговицу.) Так это, стало, в двадцать четыре часа по две трепки. Ведь этак жить нельзя (поднимает пуговицу), этак всякая собака со двора сбежит... (поднимает друзую), вот теперь — пудель, верная собака, и тот сбежит» (СК. С. 36).

«Разбой» — один из важнейших лейтмотивов пьесы:

«Атуева (складывая крестом руки). А! ты, разбойник, со мною шутку шутишь, что ли?...» (СК. С. 9); «Атуева (выходит совершенно из себя и топает ногою). Прибивай, разбойник, куда хочешь прибивай...» (СК. С. 9); «Муромский. Ну вот оно! как гора с плеч... (Отворяет дверь на лестницу.) Эй, ты, Тишка! епанча! пономарь пустой колокольни! поди сюда!.. (Является Тишка.) Поди сюда! сьмай его, разбойника!» (СК. С. 18).

В собирательном «Муромском» есть и ещё один слой, сказочный, житийный: муромская легенда о Петре и Февронии, актуализированная в 1860-х годах статьями Буслаева⁶⁶. (В житии, напомним, речь идёт о змие, двойнике-соблазнителе супруги князя Павла, разоблаченном его братом Петром.) И Нелькин, как будто опираясь на текст легенды, предупреждает Муромского:

«Опомнитесь вы! Вы ведь стоите на краю пропасти <...> в вашу честную семью, как змея <курсив наш. — Е. П.>, ползет картежник, разорившийся шулер и вор!...» (СК. С. 56).

Таким образом, обнаруживается особое свойство сценической природы персонажей. Они вполне осязаемы и фактурны. Вместе с тем на глазах аудитории их сценическая плоть расплывается, аннигилируется, переходит в другое физическое состояние. «Оборотничество», «превращение», трансформация, разложение — этим процессам подвержены сценическое пространство, жанр и язык трилогии. Они то сжимаются, то раздвигаются, как гармошка. Драматическая пословица в

⁶⁶ «Эпическая поэзия» (1851), «Песни „Древней Эдды“ о Зигурде и Муромская легенда» (1858).

пределах одного театрального объекта трансформируется в гротескный фарс, который «впускает» трагедийный и мелодраматический элемент. Основное давление контекстов, сталкивающихся внутри и вокруг сухово-кобылинских комедий, испытывают персонажи. Пройдя все мыслимые и немыслимые стадии трансформации (в ней участвуют все художественные средства — вплоть до фонетических), в конечном итоге, расчеловечиваясь, «оборачиваются» предметом, вещью, стихийным хаосом. Обнуление, аннулирование всей системы персонажей⁶⁷, существующей в традиционной классической форме, с одной стороны, и завершает путь, пройденный комедийным сатирическим жанром, на котором «миражность» героя в гоголевской интерпретации продолжается «вибрацией фактуры» в мире Салтыкова-Щедрина. С другой стороны, благодаря «уничтожению», «самоуничтожению», заложенному в театральной и философской практике Сухова-Кобылина, особенно остро проступившему в устройстве сценических образов, вся трилогия была и остается непредсказуемым, парадоксальным, ускользающим художественным фактом на грани крайней архаики и крайней новизны.

Приложение

Евгения Тур

Воспоминания. Фрагмент⁶⁸

В тексте эпизоды, связанные с Прасковьей Александровной Глебовой, встречаются неоднократно. Параша, сильная, глубокая, необычная натура, — одно из «сквозных» лиц, скрепивших разрозненные части мемуарных сюжетов.

⁶⁷ Подобная тенденция — «стремление к отсутствию» — подтверждается и подспудной этимологией имен «Нелькин» (*неличь*), Лидочка — ноль, «пареная репа»: «А? что, сударыня? (Смотрит на булавку.) Она, она! а? Господи! девушка-то! доброта-то небесная! ангельская кротость...» (СК. С. 64); «Расплюев (совершенно потерявшись). М... и... хайло ва... ч... а? Михайло Васильич... а? <...> Я... у... у... ме... ня... нет фамилии... я так... без фамилии. *Полцейский чиновник.* Я у вас спрашиваю ваше имя и фамилию. *Расплюев.* Да, помилуйте, когда я без фамилии...» (СК. С. 63).

⁶⁸ Тур Евгения. Воспоминание о детстве и юности (1820—1840). — РГАЛИ, ф. 447, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 34—46.

Зимой в 29 году – этот год я помню хорошо, в нашем семействе произошел [семейный] [небольшие перемены] драматический эпизод. Дядя мой Николай Шепелев, находясь всё ещё в службе, шел по улице в Петербурге и встретил девушку красоты необычайной, с белокурыми золотистыми волосами, белую как снег, с тонкими чертами лица. Он сразу, с первого взгляда влюбился в неё и старался узнать, кто она? То была Marie Галахова, младшая сестрица 3 сестер Галаховых. Старшей уже было тогда 30 лет, её звали Елизаветой; вторая, Надина, была также красавица, как и Marie. Зато Елизавета была необыкновенно умна, хотя и не красива. Она играла роль матери в семействе, управляла сестрами неограниченно, ибо у них не было матери, а отец их женился (если я не ошибаюсь) в другой раз. И так дядя мой, любивший с 15-летнего своего возраста Парашу, любимый ею без памяти, вдруг с одного взгляда изменил ей и влюбился в другую. Ему было тогда 29 или 30 лет. Влюбившись без памяти, он написал тотчас письмо к моей матери, полное страсти, и говорил ей, что до сих пор не имел и понятия о том, что зовут любовью. Не знаю, писал ли он также своей матери, или моя мать ей о том сообщила, знаю только, что всё семейство преисполнилось радостью, многие по недоброжелательству к Параше, другие – потому, что Николай женится, и в числе их бабушка. Бабушка горячо желала видеть сына женатым, но его привязанность к Параше лишила её всякой на этот счёт надежды. Параша была двоюродная сестра, а тогда жениться на двоюродной сестре не было никакой возможности. По первому доносу супругов разводили, отправляли в монастырь на покаяние (кажется, на 7 лет), детей, если они были, объявляли незаконными. Еще и теперь, когда на такие браки смотрят сквозь пальцы, или семейство протестует, или заводит процесс <с далеко идущими?> последствиями. Можно себе вообразить радость бабушки. «Николаша влюбился! Николаша женится!» Никто не сомневался, что Галахова примет предложение, если он только его сделает. Да и как не принять предложения: этого ждало семейство. Мать, сестры почитали его совершенством. Он, действительно, обладал многими качествами, был умен, добр (и, прибавлю, слаб характером), весел, жив, шутил беспрестанно, смеялся за каждым словом⁶⁹ и по праву слыл [за] примером. Он

⁶⁹ Так в тексте.

был богат, а Галахова бедна. Жених завидный! Давно решили в семье. Мать моя торжествовала. Узнали, что Галаховы оставляют Петерб.<ург>, убегая от мачехи, и едут гостить к гр. Васильевой, своей тетке, вечно жившей в Москве. Мать моя была знакома с гр. Васильевой, рожденной Кутайсовой, родственницей её двоюродных сестер Шепелевых, дочерей Дм.Дм. Дядя мой, кажется, именно в это время взял отставку и явился в Москву. Он жил в нашем доме, но мы почти не видели его. Всякий день ездил он к гр. Васильевой, но, как я узнала позднее, знакомство его с Marie Галаховой не подвигалось. Старшие сестры принимали его отлично (вероятно, как выгодного жениха), вторая сестра Надина не скрывала, что он ей очень нравится, и говорила гр. Вас.<ильевой> и Шепелевым, что тотчас бы вышла за него замуж. Старшая сестра уговаривала младшую принять предложение (было очевидно, что он его сделает), младшая колебалась, не решалась, видимо, боролась с собою. Он ей не нравился – но рассудок говорил ей, что отвергнуть предложение богатого, честного, умного, хорошей фамилии человека безрассудно. А так дядя мой ездил каждый день. Никто не заботился о Параше, все о ней забыли, и никто не поминал о ней. Она в ту зиму, для неё столь ужасную, жила с отцом в Москве, в доме Дм.Дм. Шепелева. Я не слыхала от неё, но думаю, что она должна была встречать Галаховых у Шепелевых (Лизы и Анюты), дочерей Дм.Дм. Галаховы бывали там часто вместе с Васильевыми. Наконец, подошла весна. Полагаю, что это было в марте. Дядя оделся тщательнее обыкновенного, мать нежно расцеловала его, и он [поехал] отправился к Галаховым. **Даже я, девочка, знала что в этот день он намерен был сделать предложение Marie Галаховой.** Мать моя ждала его нетерпеливо, с лихорадочным трепетом(.)⁷⁰. Он возвратился довольно скоро, не больше как через час. Мать выбежала в переднюю,

⁷⁰ Так в тексте. Далее после значка (.) следует продолжение, отчеркнутое одной чертой:

Заметьте черту нравов ныне и у нас редкую, а за границей и чрезвычайно редкую. У матери было 5 человек детей, и состояние именно в эту пору все убывало. Она часто нуждалась, и ее детям не хватало на жизнь материальную и воспитание детей. Позднее мой отец поправил состояние. Неженатый брат, богатый брат, брат, любящий сестру и ее детей до безумия, был клад. Кажется, чего бы лучше, что он влюбился в Парашу. Параша не может стать его женою, и он останется холостым. Имение его перейдет детям. Но нет! Такого расчета не было: она бы сочла верхом низости. Мать горячо любила его, <1 слово нрзб.> бы и никогда не рассчитывала на его состояние.

тогда не хвастались самообладанием, и спросила: «Ну что? Ну что?». Он не ответил ей ни слова, но вошел в кабинет моего отца, она за ним, а я за нею. «Ну что же? Да говори?» — спросила она опять, уже со страхом. — «Я объяснился с нею, — сказал дядя, — она очень смутилась, покраснела, сказала, что должна посоветоваться с сестрою, и просила приехать завтра за ответом». — Когда просят приехать завтра за ответом, сказала мать моя с радостью, это значит, она согласна, отказывают всегда сразу. Кто хочет думать, тот согласен. — «Ты думаешь?» — сказал дядя задумчиво. Я не видала особенного оживления и радости на лице его, даже тревоги я не видала. Я живо его помню в эту минуту, и как он сидел, и как он глядел; я была [слишком] очень занята сватовством, [первой <свадьбой?> в моей жизни] происходившим на моих глазах, первым сватовством и историею любви, разыгрывавшейся в нашем доме. Мать моя, будто для контраста с братом, была и тревожна, и озабочена. Наступило молчание — но вот шум в передней, быстрые шаги, дверь отворяется стремительно. Почти вбегает лакей. «Что такое?» — восклицает испуганная мать. «Верховой от Дм. Дм., — говорил лакей. — Там несчастье случилось». — «Кто? Что такое?» — спрашивает мать. — «Прасковья Александровна Глебова при смерти, лежит как мертвая!..» Дядя встал блее мертвеца. «Параша! — почти закричал он. — Марья (к моей матери), я иду [к доктору] туда, пошли верховых за докторами». И он исчез мгновенно. Мать моя стояла как статуя,⁷¹

5 глава⁷²

Прошли долгие дни, дядя не показывался. Его никто не видал. Он безотлучно, безустанно, бессонно сидел у Параша. Он был её двоюродный брат, и это родство позволяло ему в доме родного дяди, [при] с отцом Параша быть там постоянно. Бедная Параша, узнав, что он должен сделать предложение на днях, упала в обморок и, пришедши в себя, [лишилась] не чувствовала ног. Ноги отнялись. Я не знаю, какого рода произошла сцена, когда она его увидела, не знаю, что он сказал ей, ибо и 10, и 20 лет спустя она никогда никому не промолвила об этом ни слова. Однажды она сказала мне, молодой женщине, будучи уже сама пожилою: «А ты знаешь ли, какое ужасное чувство

⁷¹ Так в тексте.

⁷² Написано карандашом.

ревность? Знаешь ли, что чувствует [люди] женщина, когда ей изменяет тот, в кого она верила, как в Бога?». Это был единственный намек, который я от неё слышала. [Она] Но возвращаюсь к моему рассказу.

Итак, дядя ходил за нею неотлучно. Она поправлялась медленно. Мать моя ездила навещать её очень редко и, наконец, сказала брату однажды: «А Галахова?» — А вот поеду за ответом, — отвечал он, — но ещё не теперь. — «Когда же?» — он не отвечал. — Помилуй, да тебе откажут! — «Напьюсь!» — проговорил он.

Действительно, он отправился за ответом ровно через шесть недель после того, как сватался, и получил сухой, резкий, высокомерный отказ. Он воротился рад и весел. Его любовь, как говорили, соскочила, так же быстро прошла, как и родилась. Весть о болезни Параша сразу отрезвила его. Впоследствии он уверял, что влюблен не был, а только увлечен, и очень короткое время, что Галахова была глупа, как стол. Это была неправда, я её не знала лично, но мне говорил близкий мой друг, что она была кротка, застенчива, но совсем не глупа.

Однажды дядя приехал к нам — это было уже весною. «Марья, — сказал он матери, — ты всегда говорила, что любишь меня. Сделай мне одолжение, не откажи мне». — Говори, чего тебе надо? — сказала мать. «Параше велено пить воды, отец её едет в деревню. Я не могу жить с нею, это неприлично. Я не могу оставить её больную, без ног. [Возьми] Найми дачу на Девичьем поле, близ <1 слово нрзб.>, где искусственные воды. Я заплачу за дачу. Возьми Парашу к себе и езд с ней на воды». Мать моя была грешна, но у неё всегда бывали благородные порывы и даже великодушные минуты. — Хорошо, — сказала она, — я ни в чем отказать тебе не могу. —

И вот принялись искать дачу и тотчас почти нашли её. То был дом Трубецких на Девичьем поле, длинный, как фабрика, в один этаж, с мезонином, с множествами зал, гостиных и различных комнат, с великолепным садом, в котором были вырыты пруды и каналы — миниатюрные подражания каналов Венеции. Мы приехали туда в мае и туда перевезли Парашу. Бедная Параша! Я как будто вижу её и теперь, худую, бледную, слабую. Она ещё не могла ходить. Дядя отворил дверцу кареты и вынес её на руках и положил на кушетку в одной из угольных комнат.

Все мы разместились в доме. Дядя жил на одном конце, но с моим отцом. Его комнаты отделялись от наших двумя гостиными и залом. В большой спальне жила мать моя со мною, Дуней и Саней, за этой комнатой находилась другая, проходная; в ней никто не жил, а за ней угловая, где жила Параша. Всякий день в 4 часа утра мать моя наряжалась и ехала на воды. Когда Параша была одета, дядя мой входил, брал её на руки, нес её в карету, сажал около матери и сам садился в дрожки. Они отправлялись на воды. Возвращаясь оттуда часам к 9, он часто также приносил Парашу на руках и оставлял в её комнате. Часов в 12 он приходил снова, снова брал её на руки, и выносил в сад, и усаживал в покойном кресле. Очень часто садился он на траву у ног её и читал ей вслух. Обедал он с нами, а она одна у себя. Вечер проводили они вместе, но расходились рано. Она медленно ожидала.

Я убеждена, что состояние и счастье семьи было бы завиднее, если бы мать моя могла удержать за собою великодушные и благородные порывы — но она была страстная женщина. Она с детства не любила Парашу. Эта нелюбовь возросла и развилась при жизни в одном доме. Отношения были холодные, натянутые, без ссор, конечно, но и без всякой благосклонности. Она показывала, что [делила] принесла жертву и свыше сил. Параша была вежлива и холодна, мать моя даже не вежлива, а просто отшатнулась. Кажется, что в целый день они только и виделись, что на водах. Параша жила в своей комнате, сидела в саду, мать моя сидела в доме, на крыльце — везде, кроме как с ней. Дядя сделался мрачен и недоволен. Все видимо тяготились этой случайной жизнью вместе и, вероятно, ждали с нетерпением конца лета...

М.С. Макеев

(МГУ)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина как «комментарий» к «Делу»¹

Пожалуй, именно последняя часть трилогии сейчас больше всего интригует исследователей и ощущается ими как наиболее новаторская часть всего творчества Сухово-Кобылина. Попыткам осмыслить место «комедии-шутки» в общем замысле трилогии посвящено в последнее время довольно много работ.

Среди самых существенных наблюдений — преимущественное внимание к языковой стороне текста². При этом прежде всего исследователи касаются словесной игры у Сухово-Кобылина, реализации каламбуров, пословиц, переключки между случайно оброненными словами героев из разных пьес трилогии.

Надо сказать, что именно эту часть трилогии исследователи стремятся наиболее тесно связать с философскими работами драматурга, с гегелевской концепцией: «...это философская притча, облеченная в бурлескно-фарсовое одеяние», — утверждает В. А. Туниманов³.

Что касается места в трилогии, то традиционно устоявшееся мнение связано с трактовкой «комедии-шутки» как крайне

¹ Параграф из диссертации на соискание степени кандидата филологических наук «Творчество А. В. Сухово-Кобылина и проблемы «новой драмы» в России» (1995), написанной под научным руководством А. И. Журавлёвой.

² См., напр.: *Рассадин С. Б.* Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М., 1989; *Пенская Е. Н.* Мотив страшного суда в творчестве А. В. Сухово-Кобылина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995, № 4.

³ *Туниманов В. А.* Драматическая трилогия А. В. Сухово-Кобылина // История русской драматургии: вторая половина XIX — начало XX века. Л., 1987. С. 295.

пессимистического, апокалиптического финала, действия, разыгрывающегося уже после гибели последнего праведника, в мертвом мире. Внешняя комичность оказывается чудовищной иронией, насмешкой над погибшим миром. Исследователи, придерживающиеся подобной точки зрения (а их подавляющее большинство), видят в обозначении жанра «Смерти Тарелкина», а также в предисловии, где говорится:

«Если сцены эти доставят ей <публике. — М. М.> несколько минут простого, веселого смеха и тем дадут случай на время забыть ту *Злобу*, которая, по словам Писания, каждому *Дневи довлеет*, то я сочту себя вполне удовлетворенным»⁴ (140), — скорее насмешку и вызов читателю или зрителю. Например, нежелание сводить жанр «Смерти Тарелкина» только к фарсу можно видеть у Е. К. Соколинского: «Сухово-Кобылин совмещает комическое и страшное, усиливая роль последнего. Вернее, комическое у него является оборотной стороной страшного»⁵.

Практически в одиночестве остается Л. Гроссман, указавший в своей монографии на связи и параллели «Смерти Тарелкина» с западноевропейским площадным театром, утверждавший легкую игровую атмосферу этой пьесы. Именно от этих наблюдений мы будем отталкиваться в наших рассуждениях. Перед нами произведение, несомненно принадлежащее к жанру фарса.

Уже одно это ставит последнюю пьесу в глазах современного драматурга критика на низшую ступень в иерархии жанров, делает её произведением априорно второсортным. И дело здесь не только в искусственно сложившейся иерархии жанров. Основы такого неприятия фарса в качестве серьезной литературы очень глубоки.

Весьма симптоматично, что в русском театроведении практически нет серьезных работ о фарсе, и нам придется опереться на работу английской исследовательницы J. M. Davis „Farce“, вышедшую в серии „Critical Idioms“⁶. Данная работа суммирует наблюдения над художественными текстами и теоретическими

⁴ Текст Сухово-Кобылина цитируется по изданию: *Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего. Л., 1989. Страницы указываются в скобках после цитаты.

⁵ *Соколинский Е. К.* Парадоксы «Смерти Тарелкина» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 253.

⁶ *Davis J. M.* Farce. London, 1978.

работами. Истоком фарса Davis считает комедию дель арте, от которой классический европейский фарс унаследовал свои фундаментальные особенности:

“Intrigue and buffoonery demand detached laughter or distant romance, rather than empathy and human insight. The skill of the actors lay in presenting the audience with a visual mixture of mental rigidity and acrobatic elasticity which has never been paralleled. In this sense, the *comedia dell'arte* was an elaborate dramatization of the most fundamental of all practical jokes: the joke that man's spirit is trapped within and must express itself through man's body”⁷. («Интрига и буффонада требуют скорее отстраненного смеха или поверхностной симпатии, чем сочувствия или проникновения во внутренний мир человека. Мастерство актёров заключается здесь в демонстрации публике внешнего сочетания умственной неповоротливости и акробатической эластичности, до сих пор не имеющей себе равных. В этом смысле комедия дель арте была искусной драматизацией наиболее фундаментальной из всех шуток — шутки, заключающейся в том, что человеческий дух пойман в ловушку внутри человеческого тела и должен выражать себя с его помощью»).

Среди признаков фарса Davis выделяет следующие важнейшие:

1) “It invites laughter by the violation of social taboos, whether those of adult propriety or those of hierarchy. It nevertheless avoids giving offence, usually by adhering to a balanced structure in which the characters and values under attack are ultimately restored to their conventional positions. Structural stylization and mechanical patterning also help to distinguish the festive license under which these attacks are carried out.”⁸ («Фарс вызывает смех нарушением социальных табу, связанных с возрастными или иерархическими привилегиями?)

Тем не менее фарс избегает оскорбления, стремясь построить свою структуру так, чтобы персонажи или ценности, подвергающиеся атаке, в конце концов восстанавливались в

⁷ *Ibid.* P. 15.

⁸ *Ibid.* P. 85.

своих общепринятых правах. Структурная стилизация и механичность также помогают ясно обозначить праздничную вольность, с которой эта атака ведётся»).

2) “This jokes are not designed primarily as dramatic vehicles for satirical comment upon the way of the world. Their spirit tends rather to an indulgent, perhaps an ironic acceptance of the human condition.” («Эти шутки прямо не предназначены для сатирического комментария к мироустройству. Их дух направлен скорее на снисходительное, возможно, ироническое приятие существующего миропорядка.»)

3) “The participants in the joking are not usually self-aware characters who reflect upon their mischief and its consequences. They are type-characters whose automatism is obvious and whose playful plight demands little sympathy, whether they are the first or the last victims of the round.”⁹ («Участники шуток обычно не являются рефлектирующими персонажами, способными размышлять над своими поступками и их последствиями. Это типы, чей автоматизм очевиден и чьи шуточные несчастья не требуют симпатии, независимо от того, являются они первыми или последними жертвами событий.»)

К этим важнейшим и почти исчерпывающим характеристикам можно прибавить замечание Э. Бентли о том, что в основе фарса всегда лежит насилие; по его мнению, фарс служит выходом для чувства агрессии, жестокости, присущей человеку¹⁰. Бернард Шоу утверждал, что в основе фарса — доставляющий удовольствие смех над несчастьями других¹¹. Все эти замечания, конечно, легко соотнести с идеями J. Davis. Соответственно, и язык персонажей фарса всегда наполнен каламбурами, бесконечно варьирующимися и заменяющими автохарактеристики. Такую «каламбуризацию» речи можно видеть, например, в интермедиях шекспировских трагедий и исторических хроник.

Мы позволили себе столь подробные выписки прежде всего, чтобы более четко понять пределы того, что принадлежит новаторству Сухово-Кобылина, а что является фундаментальным

⁹ Ibid. P. 85–86.

¹⁰ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.

¹¹ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963.

традиционным свойством избранного им жанра. J. Davis, не учитывая, конечно же, опыта Сухово-Кобылина, указала на многие черты «Смерти Тарелкина», которые некоторыми исследователями считаются чертами художественного своеобразия пьесы: каламбуры, которыми изобилует речь, сомнамбуличность поведения персонажей, абсурдная невероятность интриги, обилие ударов палкой, грубостей и даже сальностей в описании эпизодов и персонажей. Поэтому замечание Е. Соколинского: «Неспособность к общению выражается, например, в каламбурных репликах, которые приводят к недоразумениям»¹², — не может характеризовать новаторство драматурга. Также и отсутствие мотивировок, целый каталог неувязок в сюжете, приводимый тем же Соколинским, каталог, к которому можно добавить ещё несколько неувязок, не замеченных исследователем, можно отнести к своеобразной тонкости стилизации.

Одно из важнейших ошибочных суждений — жалость к Тарелкину, которую якобы стремится вызвать Сухово-Кобылин в эпизоде пытки жаждой. Такую жалость испытали многие исследователи. Это мнение о намерениях автора совершенно ошибочно, но при этом глубоко симптоматично, вызвано серьезными причинами. Причины эти в различии в западном и русском понимании насилия. Если западное сознание смотрит на насилие, если можно так выразиться, онтологически, оно для него является проявлением непорядка в мироустройстве, то для русского сознания характерен экзистенциальный взгляд: насилие — это причинение боли и страдания человеку. Необходимо пояснить, что речь идёт не о свойствах национальных характеров, но о культурных фактах. Мы отнюдь не хотим сказать, что западный человек менее чувствителен к чужим страданиям или совершенно лишен сострадания к ближнему. Речь идёт об изображении насилия в искусстве, которое в русских текстах с большим трудом поддаётся эстетизации. И особенно сильно это касается искусств визуальных.

По сути дела, в России отсутствует специфическая культура фарса, делающего смешным насилие над человеком. Потому не всякий русский исследователь может поверить, что страдания умирающего от жажды человека (гнусной гадины) могут быть поданы в жанре буффонады, как телодвижения дергающегося

¹² Соколинский Е. К. Цит. соч. С. 260.

и кривляющегося паяца. Тем не менее нельзя не согласиться с Е. К. Соколинским:

«...назвать пьесу трагическим фарсом, как это часто делают, вряд ли было бы уместно. Нет здесь ни трагических героев, ни трагического конфликта»¹³.

Здесь же становится понятно, что не злая ирония, но ошибка содержится в цитированном нами предисловии, ошибка, сопровождавшая каждую пьесу Сухова-Кобылина: он снова обращается не к той аудитории, которая могла бы адекватно понять его замысел.

Настоящим ключом к пониманию новаторства Сухова-Кобылина является, на наш взгляд, понимание специфики связи последней пьесы трилогии и драмы «Дело». Необходимо осмыслить цель соединения двух противоположных жанров не только в их противоположности смешного и драматического, но в противоположности жанра, стоящего на страже абстрактных общечеловеческих ценностей, и жанра, подвергающего эти же ценности атаке, балансирующего на грани постановки их под сомнение.

Еще раз вернемся к теории фарса, к его структуре. Мы должны прибавить к размышлениям английского ученого соображение о связи всех указанных ею черт этого жанра. В основе фарса, очевидно, лежит отсутствие интереса к человеческой личности как ценности — именно поэтому язык персонажей состоит из бессмысленных каламбуров, насилие не страшно и неприятности действующих лиц не вызывают симпатии и жалости. Сюжет тоже не рассматривается с точки зрения правдоподобия именно потому, что не имеет отношения к реальной человеческой жизни.

В «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин отказывается от индивидуального языка, от приема языковой маски, так активно использовавшегося им в предыдущих частях трилогии. Индивидуальный язык, служащий средством характеристики каждого отдельного персонажа, заменен как бы общей языковой массой, проговариваемой на все лады разными персонажами. При этом и состоит он из наиболее абстрактного: Бог, Закон, Суд, Правда и целый ряд связанных с ними.

¹³ Соколинский Е. К. Цит. соч. С. 253.

В «Смерти Тарелкина» убран «живой», человеческий полюс Муромских. Здесь важные слова произносятся картонными марионетками. Очень хорошо об этом свойстве героев последней пьесы пишет Е. Соколинский:

«У Сухова-Кобылина нельзя не отметить два аспекта кукольности: в философском смысле — кукла, кем-то управляемая марионетка, в характере поведения — автомат, механизм»¹⁴. «Можно ли приравнять к людям упырей, оборотней, кукол?»¹⁵

По-настоящему именно здесь, сделанный полем разыгрывания фарса, мир официоза, чиновников и полиции обнаруживает свою мертвенность. Оставленный без противовеса, он перестает даже воплощать Зло, то есть извращение, подмену подлинных ценностей. Те слова, которые в устах Муромского вели за собой целые цепочки понятий, обнаруживая себя как необходимую часть мироустройства, теперь, помещенные в мир, из которого исключена человечность, теряют всякий смысл, способны вступать только в бессмысленные, противостественные сочетания.

Приведем несколько примеров. Слово «Закон»:

«Расплюев. Вашему превосходительству известно, что служивший при вас чиновник Тарелкин помер и совершенно законным образом в землю зарыт» (170).

В сцене с помещиком Чванкиным:

«Расплюев. Трех девок? Вы купили. (Оху.) Воспрещено законом. Ох. Незнаем, сударь, законов никто да не отговаривается» (184). «Ох. Собственное признание есть высшее всего мира свидетельство, говорит Закон» (185).

«Гуманность»:

«Когда объявлено было, что существует Гуманность, то Тарелкин сразу так проникся ею, что перестал есть цыплят, как слабейших, и, так сказать, своих меньших братий, и обратился к индейкам, гусям, как более крупным» (151).

¹⁴ Соколинский Е. К. Цит. соч. С. 259.

¹⁵ Там же. С. 263.

Вообще, этот монолог Тарелкина из первого действия представляет собой как бы собрание важнейших ценностных слов, нелепо и комически искаженных:

«Не стало Тарелкина, и заглодало в Мире, задумался прогресс, овдовела Гуманность» (151). «Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили Прогресс, то он стал и пошел перед Прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади» (151).

Те слова, которые одушевляли Муромских и Нелькина, здесь осмеиваются:

«Расплюев. Помилуйте, как же не чистосердечно: ведь другой уже день не поили, так тут всякое чистосердечие наружу ползет» (174).

«Добродетель» (ключевое для драмы слово):

«Тарелкин. Ну что делать — добродетелен был, прост. Расплюев. Так! Понимаю... Знаете, что я вам скажу: Добродетель-то в свете не вознаграждается» (152).

«Нравственность»:

«Вафравин. (Расплюеву) Верите ли, благородный человек, что по этим обстоятельствам ему неоднократно и в рожу-то плевали.

Тарелкин (теряя терпение). Да это невыносимо.

Вафравин. Вот выносил же.

Тарелкин. Вы, наконец, моё нравственное чувство оскорбляете.

Вафравин. Что-оо? нравственное чувство? — А это что за стойка? — На каких ягодах? Деликатесы какие? — Нравственное чувство. — Нет — вот он ракалия — так все чувства оскорблял.

Тарелкин. Какие же чувства оскорблял покойник?

Вафравин. Все, говорю вам, все! Зрение, ибо рожа его была отвратительна. Слух, ибо голос его дребезжал, как худая бала-лайка. Осязание, ибо кожу его по самые оконечности рук покрывал осклизлый и злокачественный пот! Обоняние, ибо от него воняло дохлым мясом» (160).

И наконец, слово «Бог» предстает в страшно кошунственном контексте:

«Тарелкин. <...> (Смеется.) Только ради самого Создателя вы мне теперь помогите: бумаги-то, бумаги Копыловские отдайте; куда мне без них!» (188) «Ох. (Купцу <вымогая у него взятку — М. М.>) Ну веришь ли ты Богу? Веришь ли?» (179).

«Вафравин. Так вот что, господа. Сделаем христианское дело; поможем товарищу — а? Даже и Начальство наше на это хорошо взглянет. Ныне все общинное в ходу, а с философской точки, что же такое община как не складчина? Чибисов. Да, господа. Их превосходительство справедливы, — это и журналы доказывают: община есть складчина, а складчина есть община. Чиновники. Да, да, это так. Чибисов. (торжественно) Итак, складчина! Община! Братство!!.. (Пробирается к двери и ищет калоши.) Ибисов. (тот же тон) Так, так!.. Доброхотна даятеля любит Бог. (Показывает пальцем наверх, пробирается к двери; та же игра.)» (145).

«Расплюев. Э...э... Капитан — зарпортовался. Ни, ни. Воспрещено и воспрещаю!.. Волосы и зубы в паспорте стоят, их, брат, колом не выворишь, — а Антиох Елпидифорович так говорит: их и Царь не даёт — их, говорит, даёт Природа... Да... Тарелкин. (берет его за руку) Прекрасно сказано!.. (Кланяются и жмут руки.) Скажу более: их даёт Бог!.. Расплюев. (в форсе) Го, го, го — (поднимает палец) высоко пошло!» (161–162). «Вафравин. Умер? — умер? — скажите, однако, как же так? Тарелкин. Законом природы и волею богов» (159).

Соответственно, и Религия встречается только в следующем контексте:

«Расплюев. Скажите! Отчего же похороны, можно сказать, в такой убогости... Что даже вот... и закусить нечего. Ведь это уже и Религия наша обыкновенно предписывает» (152).

Зато с Законами тесно связана Полиция, к которой применяются самые сильные эпитеты:

«3-й Кредитор. (к публике) Ну, я спрашиваю: где же у нас Законы <...> 2-й Кредитор. Ну, пойдёмте в Полицию, — одно спасение Полиция. Все Кредиторы. (кричат) В Полицию! В Полицию! Тарелкин. (их провожая) В Полицию! В Полицию! Расплюев. (встает из-за стола и выходит на сцену) Это так, в Полицию! Одно спасение Полиция!..» (158).

Здесь Религия и Полиция, Бог и Начальство, одинаково пишущиеся с большой буквы, обмениваются местами и эпитетами.

Происходит то, что можно было бы назвать десемантизацией абстрактной лексики. Она выпадает из устойчивых сочетаний: Бог даёт челюсти, Религия предписывает перекусить, Община — это Складчина, а Складчина — это Община, слово «Добродетель» применяется к Тарелкину и Расплюеву, нравственное чувство ставится в ряд с осязанием и т.д. И наоборот, такие слова, как Полиция и Начальство, способны занять место Добродетели и Религии с необычайной легкостью. Без человека абстрактные слова обращаются в бессмысленную шелуху.

Основные семантические искажения претерпевают понятия бессмертия души, воздаяния. Наиболее яркий пример — диалог Тарелкина и Расплюева на поминках. Позволим себе привести из него большие фрагменты:

«Тарелкин. (ставит на стол вино и водку) Чем Бог послал.

Расплюев. (рассматривая с удовольствием закуску) Он недурно послал. (Берет хлеб и селедку. Вдыхает.) Эх, эх, эх — слабости человеческие. <...>

Расплюев. (жует) Именно... справедливо вы давеча в вашей речи упомянули, что душа-то бессмертна.

Тарелкин. (осматривая на свет пустую бутылку) Бессмертна... сударь, — бессмертна.

Расплюев. (берет ещё сыру) И знаете, — что с её стороны обязательно: ни она ест, ни она пьет. (Жует.)

Тарелкин. (обирает пустые тарелки) Да, действительно, обязательно.

Расплюев. (жует) Ну, если бы теперь душа да ещё кушать попросила, так что бы это было... Ложись да умирай» (154).

В этом диалоге совершенно очевидно травестирована традиционная христианская метафора, сравнивающая тело с сосудом, а душу с содержащейся в нем драгоценной жидкостью. Бесконечное пожирание Расплюевым самой разной снеди иронически обыгрывает традиционное представление о мироустройстве. Вообще, Бессмертие, Страшный суд и Возмездие — наиболее часто встречающиеся слова и подвергающиеся наиболее сильной семантической деформации.

Но здесь нет смысла строить предположения насчёт глубокого философского смысла, который якобы приобретают эти понятия. Нет здесь и никакой картины мира, напоминающей романтические или ещё какие-нибудь философские построения. По сути дела, современная Сухова-Кобылину критика, увидевшая в сюжете «Смерти Тарелкина» полную нелепость (например, А.С. Суворин писал: «Что касается комедии «Смерть Тарелкина», то это довольно пустой фарс, основанный на передевании и самом невероятном анекдоте; он не заслуживает, чтобы на нем останавливаться»¹⁶), была значительно ближе к истине, чем многие современные исследователи, стремящиеся увидеть в абсурдных перевоплощениях персонажей что-то вроде шифра. Именно нелепость, забавная абсурдность сюжета выдвигается автором, постоянно подчеркивается.

В «Смерти Тарелкина» все основные смысловые узлы предыдущей пьесы травестируются как бы параллельными, пародийными сценами. Эпизод сбора последних средств семейством Муромских отражается в Сцене Складчины чиновников (обратим внимание на то, что в черновых записях к «Делу» эта сцена 4-го акта также названа драматургом Сценой Складчины). Заслуги Муромского перед Отечеством пародируются в выкриках Варравина о том, как они «Шамиля брали». Само требование взятки с помещика предстает в карикатурном виде. Если Муромский апеллирует к своему дворянскому званию, то и Чванкин вспоминает о своём дворянском достоинстве, при этом, однако, странным образом наделяясь чертами, делающими его похожим на Расплюева из последнего действия «Свадьбы Кречинского»:

«Чванкин. (запальчиво) Нет, я спрашиваю: как же он смел? Да знает ли он, кто я? а? — Я помещик Чванкин!!.. Да у меня в Саратовской губернии двести душ! — Да у меня в Симбирской губернии двести душ! — Да у меня черт знает где черт знает сколько душ!» (178)

(Ср. диалог Расплюева с Муромским из «Свадьбы Кречинского».)

И если возгласы Муромского в катастрофической сцене «Дела»:

¹⁶ Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.). СПб., 1914. С. 334.

«Слово и Дело!!.. куйте нас вместе <...> к Государю!! я Ему скажу... Отец!.. Всех нас Отец... Милостивый мой, Добросердый... Государь!!...» (131) —

звучат на высочайшем взлете отчаяния, то крики Чванкина:

«Я протестую (*болтая ногами по воздуху*), я адрес!!.. У подножия Престола... я у подножия» (178), —

сопровожаемые нелепыми жестами, выглядят комично.

Совершенно ясно, что эта абсурдность, нелепость всех ситуаций тесно связана с процессом десемантизации базовых мировоззренческих понятий: ни смерть, ни страдание, ни закон, ни боль не имеют в мире «Смерти Тарелкина» предметного, вещественного и самодовлеющего смысла. Содержание пьесы, её сюжет пусты и бессмысленны. Она является как бы ироническим комментарием к «Делу».

Единство двух пьес даёт нам понимание сущности основной идеи: Сухово-Кобылин утверждает, что те понятия, которые кажутся основополагающими, абсолютно ценными, на самом деле приобретают жизнь только тогда, когда человек принимает их всерьёз и соединяет с человеческими потребностями, слабостями, простыми чувствами. В устах Человека эти понятия обретают высокий смысл, но в устах марионетки, гуттаперчевой куклы они оказываются мертвой шелухой. Вывод простой — эти слова не имеют собственного онтологического смысла, даже такие, как Бог и Правда, Справедливость, обретают свой смысл только в человеческих устах. И человечество ошибается, признавая их абсолютную ценность и право властвовать, подчинять. В этой ошибке причина страданий человека. Поэтому Муромский так беззащитен и смешон именно в самый патетический момент, в сцене с Князем, когда, казалось бы, на его стороне все человеческое, все самые высокие слова.

«Смерть Тарелкина», однако, предстает перед нами как произведение по-своему оптимистическое. Это наглядная демонстрация изнанки всей патетики и высоких слов, и страстей, дающая возможность отбросить иллюзии, начав сначала осмысление жизни и мира. Это, с одной стороны, конечно, признание поражения человека в попытке осмыслить мир и бороться с ним, но это и возможность новой попытки. Именно здесь

можно усмотреть связь трилогии с философскими амбициями Сухово-Кобылина. Будучи поклонником и последователем предельно абстрактной и предельно логичной философии Гегеля, он рассматривал её как завершение европейской философской традиции, а «Энциклопедию философских наук», переводу которой он посвятил большую часть жизни, как последний колоссальный подвиг человеческого духа в осмыслении мира:

«Последний акт истории и человеческой мысли, в котором призван держать ответ весь сонм предшественников»¹⁷.

И все-таки свою философскую систему Сухово-Кобылин мыслит как «поступание за» последний параграф «Энциклопедии философских наук», как начало после завершения Истории. Очень важные наблюдения сделала Е. Пенская:

«В бумагах — письмах и дневниках 1850–1870-х годов — мысль Сухово-Кобылина с маниакальной настойчивостью возвращается к одной теме: последний акт, финал пьесы (нерв и центр его драматургической концепции), когда после приговора автора с согласия публики все герои должны быть отпущены; последний акт должен освободить также и зрителя, вернув к «пустому» началу и заставив по-новому взглянуть на все превращения персонажей, оценить замысел автора»¹⁸.

Пустая сцена — по сути дела идеал Сухово-Кобылина, пустота — это и есть содержание его последних пьес.

У Островского слово было равно человеку, владение подлинно нравственным словом определяло победу героя¹⁹. У Чехова от объективации ускользает человек, а живет сам имперсональный язык, с помощью необычных семантических сдвигов пытаясь создать символическую картину мира и человеческого бытия. У Сухово-Кобылина от человека ускользает сам язык: слова стремятся вступить в причудливые сочетания, и при этом происходит процесс деструкции, слово оказывается бессильным назвать что-либо. Между тем существенное свойство классической драматической формы состоит в том,

¹⁷ Пенская Е. Н. Мотив страшного суда в творчестве А. В. Сухово-Кобылина // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1995. № 4. С. 63.

¹⁸ Там же. С. 63.

¹⁹ См.: Журавлёва А. И. Дорога через лес // От Крылова до Чехова. М., 1995.

что, никогда не достигая в речи однозначности, единственности способа её произнесения или единичности предмета, она к ней стремится, она стремится стать максимально прозрачной и референтной. Классическая драма стремится использовать конфликт между имперсональностью языка и индивидуальностью явления в свою пользу, оперируя с типами, с амплуа. Тем самым и конфликт этот она превращает в точное соответствие между словом и предметом, который оно стремится изобразить.

Необычность пути Сухова-Кобылина заключается в том, что к преодолению драматической формы он приходит, мастерски и пунктуально используя драматургические законы, заставляя классическую форму показывать свою несостоятельность. Его атака как бы направлена на онтологические глубины, на которых основана традиционная драматическая форма.

А. В. Вдовин
(НИУ ВШЭ)

Новые материалы к биографии Аполлона Григорьева

Утрата личного архива А. А. Григорьева, видимо, навсегда лишила исследователей возможности реконструировать все перипетии его драматической судьбы. Помочь делу отчасти могли бы дошедшие до нас архивы литераторов из ближайшего окружения критика — давно известные и хорошо изученные архивы М. П. Погодина и А. Н. Островского, мало исследованные архивы Е. Н. Эдельсона (РГАЛИ), Б. Н. Алмазова (РГАЛИ, ИРЛИ) и Т. И. Филиппова (ГАРФ, РГИА). В настоящей заметке впервые вводятся в научный оборот неопубликованные материалы из архива Погодина и Эдельсона, касающиеся двух неизвестных эпизодов из литературной и бытовой биографии А. Григорьева. Первый относится к концу 1847 г. и представляет собой нереализованный проект обновления «Москвитянина». Второй эпизод имел место в 1860 г. и связан с напряженной семейно-бытовой жизнью Григорьева — продажей его семейного дома и попыткой вернуться в семью к жене. Также в нашей заметке мы устанавливаем принадлежность Григорьеву обозрения иностранной литературы в № 1 «Москвитянина» за 1852 г.

Григорьев и проект обновления «Москвитянина» в 1847 году

20 июня 1847 г., вернувшись в Москву после трёх лет, проведенных в Петербурге, Григорьев направил своему университетскому наставнику М. П. Погодину следующее письмо:

«Честь имею доставить примерное содержание «Москвитянина» на следующий год, вместе с расчётами, что все составлено на случай, если бы Вы решились издавать его пополам с Федором Никитичем Наливкиным. Сам Федор Никитич будет к Вам сегодня вечером, в 7 часов, для переговоров об этом деле»¹ (Письма: 21).

До сих пор это письмо не было никак прокомментировано, а «примерное содержание» «Москвитянина» на 1848 г. осталось неизвестным. Между тем в архиве Погодина в ОР РГБ этот проект Григорьева сохранился, причем с пометами редактора журнала². Рукопись рукой Григорьева представляет собой подробный план первых четырёх книг «Москвитянина» с указанием предполагаемых авторов, примерного листажа и платы за статьи.

Обновлённый журнал мыслился Григорьеву состоящим из десяти отделов (больше, чем в «Отечественных записках» или «Современнике»): 1) Богословие и философия; 2) История; 3) Славянское языкознание; 4) Науки политические; 5) Науки естественные; 6) Словесность; 7) Искусство; 8) Нравоописательный; 9) Смесь; 10) Сельское хозяйство.

Согласно параграфу 8 условий участия, приложенных к проекту, «журнал должен иметь пять <4 зачеркнуто> постоянных сотрудников: по отделу естественных наук: гг. профессоров Рулье³ и Ляковского⁴; по отделу наук политических: кандидата Санкт-Петербургского университета М.В. Буташевича-Петрашевского; по отделу исторической критики: действи-

¹ Григорьев А. А. Письма / Изд. подг. Б. Ф. Егоров и Р. Виттакер. СПб., 1999. (Серия «Литературные памятники».) Далее цитируется в скобках с указанием письма и номером страницы.

² Григорьев А. Примерное содержание и оценка первой книжки «Москвитянина», 6 л. — Ф. 231 (Пог/III), к. 27, ед. хр. 32.

³ Карл Францевич Рулье (1814–1858) — ординарный профессор зоологии Московского университета.

⁴ Николай Эрастович Ляковский (1816–1871) — с 1846 г. «ученый аптекар» при Московском университете, читал лекции по органической химии; профессором стал гораздо позже, в 1859 г.

тельного члена общества истории и древностей И. Д. Беляева⁵ и по отделу нравоописательному — Д. В. Григоровича»⁶ (л. 6).

Редактором журнала Григорьев назначал самого себя (л. 5 об.), одновременно оставаясь издателем, наравне с Погодиным и Ф. Наливкиным⁷, и редактором отделов словесности и искусства. Параграф пятый гласил, что «на редакторе лежит обязанность доставления всей переводной части журнала в отделе историческом, в отделе смеси, в отделе искусства (за исключением разумеется драматических произведений) и в отделе словесности <2 сл. нрзб.> — всей библиографии и театральной хроники: будут ли эти материалы трудом его собственным или трудом другого лица, журнал за них платить не обязан (л. 6). Всего из 54 листов первой книжки, таким образом, на долю Григорьева, по его подсчётам, приходилось 24 (л. 6).

В первой книжке на 1848 г. Григорьев планировал участие следующих вкладчиков с конкретными статьями⁸.

В отделе богословия и философии:

1. Слово Филарета. Слово Иннокентия.
2. Обзорение сочинения Неандера, С. Г. Терновского⁹.
3. Материалы для церковной русской истории (<рукой Погодина> Горского¹⁰).

В отделе историческом:

1. [Статья М. П. Погодина]

⁵ Иван Дмитриевич Беляев (1810–1873) — историк, правовед, ученик Погодина, сотрудник «Москвитянина», в 1847 г. служащий Московского Сенатского Архива.

⁶ Дмитрий Васильевич Григорович (1822–1899) — писатель, к концу 1847 был уже автором «Деревни» (1846) и «Антоня Горемыки» (1847). Из всех писателей петербургской «натуральной школы» Погодин симпатизировал в конце 1840-х гг. лишь Григоровичу и предлагал ему сотрудничество в своем журнале (*Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1895. Т. 9. С. 390–391).

⁷ Федор Никитич Наливкин (1810–1868) — секретарь Московской уголовной палаты, издатель детских книжек, в которых участвовал Григорьев. Подробнее о нем см.: А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. Влад. Княжнина. Пг. . 1917. С. 379.

⁸ В квадратных скобках — зачеркнутый текст.

⁹ Сергей Григорьевич Терновский (ум. 1868) — проповедник, православный писатель, выпускник Московской духовной академии.

¹⁰ Александр Васильевич Горский (1812–1875) — историк церкви и богослов, участник «Москвитянина» с 1843 г.

2. История междоусобицы С. М. Соловьева <справа рукой Погодина — «статья Устрялова»>.
3. История XVIII века, Шлоссера. Введение.
4. Материалы для русской истории.
5. Критика историческая. И. Д. Беляева и др.

В отделе наук политических:

1. Джереми Бентам. Его жизнь и сочинения.
2. [Статья из политической экономии].
3. Уголовные теории — из писем экс-юриста.

В отделе наук естественных:

1. Статья Рулье.
2. Статья Ляскова.

В отделе словесности:

1. Стихотворения. Три стихотворения А. А. Фета. Стихотворения А. Н. Майкова. Стихотворения Θ¹¹. Стихотворения Я. П. Полонского. Стихотворения С. Дурова. Стихотворения А. Григорьева <справа рукой Погодина — «?»>.
2. Повесть Вельгмана <слева рукой Погодина — «Заголкина»>.
3. Манон Леско. Роман аббата Прево.
4. Русские классики, Смирдина. Статья Сто одного¹² <слева рукой Погодина «Шевырев»>.
5. [Обозрение Русской литературы за 1846 и 1847 г.] <слева рук. Погодина: «Журналистика, критика, рецензии...», сбоку: «а. Критик (?)»>.
6. Библиография.
 - а) Русская литература
 - б) Немецкая литература
 - в) Французская. Бальзак и полное издание его сочинений. Новые книги.
 - г) Английская.

В отделе искусства:

1. Уриэль Акроста. Драма К. Гуцкова¹³.

¹¹ Псевдоним И. П. Клошников (1811–1895).

¹² Псевдоним А. Д. Галахова.

¹³ Карл Гуцков (1811–1878) — немецкий писатель, примыкавший к «Молодой Германии», драма „Uriel Acosta“ (1846), первый рус. перевод—1872.

2. Письма Шиллера о его Дон Карлосе.
3. [Обозрение русской драматической литературы (до последней деятельности)].
4. Московский театр в 1847 г.
5. Музыка. Хроника и новости.

В отделе нравоописательном:

1. День русского журнального <1 сл. нрзб.>. Д. В. Григоревича.
2. Статья автора «сцен из купеческого быта».

В Смеси:

1. Ученые известия.
2. Внутренние известия.
3. Мелкие повести и рассказы
4. Московская хроника Д. В. Григоревича.

Для второй книжки Григорьев приготавливал, среди прочего, статью М. Каткова «История Александрийской школы», какую-то повесть В. Даля, А. Галахова, П. Мериме, свою статью «Так называемая Натуральная школа в литературе и её история», обзор творчества К. Гуцкова, обозрение русской драматургии в последнее десятилетие, бытовые очерки и московскую хронику Григоревича и неизменно очерки автора «сцен из купеческого быта». В плане третьей и четвёртой книжек фамилии авторов уже не указаны.

Как видно, замысел Григорьева заключался в том, чтобы вывести «Москвитянин» из затяжного кризиса середины 1847 г., когда Погодин приостановил издание журнала и не мог договориться ни с В. В. Григорьевым, ни с К. С. Аксаковым о совместном его издании¹⁴. Пометы Погодина на проекте Григорьева свидетельствуют о его серьёзном размышлении. Однако в ноябре—декабре осторожный хозяин Древлехранилища решает все же не экспериментировать с новыми редакторами и веяниями и договаривается, наконец, с Шевыревым о продолжении журнала в «первобытном виде». Тем не менее, в «обновленном» «Москвитянине» был создан комитет редакции на 1848 г.:

Погодин — по части Истории, Шевырев — по части литературы русской и иностранной, Петров — литературы духовной,

¹⁴ Историю эти перипетий см.: Барсуков Н. П. Указ. соч. Т. 9. С. 354–364.

И. Я. Горлов — политической экономии и соприкосновенных с нею наук, П. Л. Страхов — экономических и коммерческих сведений, И. М. Снегирев — достопримечательностей Москвы, И. Д. Беляев — исторических материалов, И. Т. Кокорев — внутренних известий, А. А. Григорьев — Европейского обозрения, И. В. Левитский и П. П. Пятериков — Смеси¹⁵.

Отныне Григорьеву в журнале было отведено второстепенное обозрение европейских новостей, которое в начале 1848 г., в условиях французской революции, оказалось самым опасным и потому было Погодиным упразднено¹⁶. В результате произошел первый разрыв издателя с Григорьевым, который покинул «Москвитянин» и 1 августа 1848 г. поступил учителем в Александринский Сиротский институт¹⁷.

Проект же Григорьева свидетельствует о размере как его амбиций (почти половину журнала он брал на себя), так и о редакторском потенциале — идее привлечь в журнал не только традиционный круг московской профессорской и богословской элиты (авторитетной и молодой — С. М. Соловьев, К. Ф. Рулье, М. Н. Катков, Н. Э. Ляковский, И. Д. Беляев, С. Г. Терновский), но и заполучить во что бы то ни стало перспективных и популярных в Петербурге «сто одного» А. Д. Галахова, Д. В. Григоровича, В. И. Даля, поэтов С. Ф. Дурова и А. Н. Майкова, а главное — М. В. Петрашевского, с которым Григорьев свел знакомство в Петербурге, очевидно, ещё в 1844—45 гг. О связях с кружком Петрашевского биографам Григорьева было известно лишь то, что, по показаниям М. Е. Салтыкова, Григорьев посещал пятницы Петрашевского¹⁸ и был знаком с А. Н. Плещеевым. Последний писал С. Ф. Дурову из Москвы 26 марта 1849 г.: «Нашел я также поэта Григорьева, он женат и звал меня к себе; но я ещё не успел быть»¹⁹.

¹⁵ Там же. С. 369.

¹⁶ См. гневные письма Погодину (декабря 1847 — января 1848 г.) Григорьева, подготовившего материалы на несколько номеров вперед, но так и не увидевшего их в печати (Письма: 25—28).

¹⁷ Подробнее об обстоятельствах см.: *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822—1864). СПб., 2000. С. 70—71.

¹⁸ *Макашин С. А.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Биография. М., 1951. С. 324—325.

¹⁹ *Философские и общественно-политические произведения петрашевцев.* М., 1953. С. 724.

Предназначение для Петрашевского отдела политических наук говорит о том, что в конце 1847 г. Григорьев, очевидно, вполне серьезно относился к компетенции лидера кружка в соответствующих вопросах, несмотря на пародийное изображение фурьеризма Петушевского в драме «Два эгоизма» (1845), за которым угадывался Петрашевский²⁰. В то же время примерные темы статей для политического отдела первой книжки отличаются умеренностью и явным уклоном в юриспруденцию и историю философии.

Разумеется, реакция Погодина на кандидатуру Петрашевского была предсказуема. В комитете редакции в итоге были утверждены одни москвичи — проверенные авторы «Москвитянина».

Особого комментария требует упоминание Григорьевым «автора „сцен из купеческого быта“». Судя по всему, имеется в виду А. Н. Островский, к тому времени напечатанный в «Московском городском листке» в январе—марте 1847 г. «Записки замоскворецкого жителя» и «Сцены из комедии „Несостоятельный должник“». В издании Драшусова и состоялось знакомство Островского с Григорьевым²¹. Поскольку, по воспоминаниям самого драматурга, к осени 1846 г. им написано «было много сцен из купеческого быта»²², под автором сцен из купеческого быта Григорьев, несомненно, подразумевает Островского. Его имя могло быть не названо, видимо, потому, что сцены публиковались либо без подписи, либо под инициалами «А.О.», так что фамилия ничего не могла бы сказать Погодину. Однако из проекта Григорьева редактор «Москвитянина» впервые мог узнать о существовании талантливого автора, который мыслился постоянным участником журнала.

2. Неизвестная переводная статья Григорьева в «Москвитянине»

Статьи Григорьева, рассеянные по разным изданиям, с трудом поддаются инвентаризации. «Обозрение современных

²⁰ См. об этом: *Виттакер Р.* Указ. соч.. С. 67; *Каллаш В. В.* Григорьев о Петрашевском // *Голос минувшего.* 1914. № 2. С. 199—201.

²¹ *Коган Л. Р.* Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953. С. 27.

²² См. его «Литературное объяснение» 1856 г. по поводу обвинений Горева-Тарасенкова, напечатанное в «Московских ведомостях».

явлений иностранной изящной литературы», помещенное в «Москвитянина» за 1852 г. (Том 1. № 1. Отд. VI. С. 1–8) не было учтено в самой полной библиографии Р. Виттакера²³. Авторство Григорьева устанавливается лишь на основании гонорарной ведомости Погодина, хранящейся в его архиве²⁴. Здесь в первом номере журнала за 1852 г. указано: «Григ. Об ин. 8», т. е. 8 страниц «об иностранной литературе». Обзорное представляет собой изложение основных положений статьи известного французского критика Альфреда Августа Кювилье-Флери (Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury) о современном французском романе, напечатанной в „Journal des Débats Politiques et Littéraires“ (Le roman français en 1851 // Journal des Débats. 1851. Septembre 21). В статье речь идёт о романах Жорж Санд, Ламартина, Эмиля Сувестра, Генриха Мюргера, Октава Фелье и Шамфлери.

3. Семейно-бытовая жизнь Григорьева в письмах Е. А. Эдельсон

Письма жены критика «молодой редакции» «Москвитянина» Е. Н. Эдельсона Екатерины Алексеевны Эдельсон ещё не привлекали внимание биографов Григорьева и «молодой редакции». Хранящиеся в РГАЛИ, они содержат любопытные свидетельства о жизни Григорьева в конце 1850–нач. 1860-х гг. В них отразилась история с продажей фамильного дома Григорьевых на Малой Полянке. Идея заложить его, чтобы расплатиться с долгами, возникла у Григорьева ещё в августе 1855 г. (Письма: 92). Летом 1856 г. Григорьев придумал перезаложить дом своему кредитору и другу Е. Н. Эдельсону в счёт долга (дом был заложен купцу за 2800 р. См.: Письма: 115). Однако сделать этого тогда не удалось, и долг Григорьева Эдельсону сохранился.

В сентябре 1860 г. Григорьев предпринял новую попытку продать дом за 6 тысяч²⁵, о чем сообщал Погодину (там же:

²³ Виттакер Р. Указ. соч.. С. 503.

²⁴ Содержание номеров «Москвитянина» с подсчётами листов, 1841–1856. – РГБ. Ф. 231 (Пог/III), к. 27, ед. хр. 59, л. 8.

²⁵ Дядя Григорьева Николай Иванович сообщил своей дочери в недатированном письме 1860 (?) г.: «У отца крестного твоего идёт страшная галиматья в семье, с Аполлоном; – дом кажется они продадут свой; а старик говорит, что на-

235). 30 октября дело всё ещё не было решено, поскольку покупатель не смог заплатить сразу всю сумму (там же: 239). Далее свет на этот процесс проливают два письма Е. А. Эдельсон к Е. Н. Эдельсону. 28 ноября 1860 г. она писала:

«Третьего дня был у нас Дриянский²⁶ и сказал, что Григорьев дом продал и <...> что на днях будет совершена купчая и что он советует нам не зевать. А вчера явился сам Григорьев, говорил, что он на днях должен ехать в Петербург и просить у тебя десять рублей. Но у меня всего то было в доме 3 руб. и я не солгавши отказала ему. Я спросила его о продаже дома, сказала даже, что мне говорили что он уже получил задаток, но он отвечал, что это все вздор, что дом будет продаваться с аукциону и что он собирается подать векселя ко взысканию. Я подозреваю, что он уже обделал продажу дома и что вчерашний его визит ко мне был прощальный. Ты, конечно, уже знаешь, что он опять сошелся с Лидией²⁷, а Машеньку²⁸ как залог дружбы оставил Дриянскому. Тот может быть и не прочь бы от Машеньки, если бы у него не было Наташеньки, но иметь двух жен под одной крышей неудобно. Передают преуморительный рассказ <1 сл. нрзб.>, как Григорьев под руку с Лидией явился к отцу со словами: «Папенька! Благослови нас, вот мой друг и жена». Алекс<андр> Ив<анович>, как и следовало доброму отцу, прослезился, и все пошло как по маслу. Мне скверно теперь от этих дрязг, но заговорив о Григорьевых, от грязи не убережешься»²⁹.

30 ноября Е. А. Эдельсон добавляла, что «вчера был Александр Николаевич³⁰ и говорил, что он справился в Палате, там

дошло ему все это видеть, и думает серьезно идти в монастырь, – может, это все и вздор» (Розанова Л. А. К биографии Аполлона Григорьева (по материалам Гос. архива Ивановской обл.) // Уч. зап. Ивановского гос. пед. ин-та. 1973, вып. 115. С. 143).

²⁶ Егор Эдуардович Дриянский (1820–1873) – писатель, близкий к Островскому и «молодой редакции».

²⁷ Т. е. с женой, Л. Ф. Корш.

²⁸ Мария Федоровна Дубровская – последняя любовь А. Григорьева, с которой он сошелся в Петербурге весной 1859 г. См. о ней: Виттакер Р. Указ. соч.. С. 255–258, 263, 291–294.

²⁹ Письма Е. А. Эдельсон к Е. Н. Эдельсону, 1859–1860, 64 л. – РГАЛИ. Ф. 1205, оп. 1, ед. хр. 6, л. 40–41об.

³⁰ Островский.

никакой купчей на дом Григорьева совершенно не было. <...> Островский говорит, что подать по <взысканию? 1 нрзб.> григорьевские векселя все-таки не мешает»³¹.

Особый интерес, проявляемый Эдельсонами в финансовых делах Григорьева, понятен: последний был должен им крупную сумму денег. Напоминания о долгах и морализаторство Эдельсона по поводу ухода Григорьева от жены сильно раздражало критика, писавшего об этом Погодину (Письма: 246). Поскольку Островский выяснил в Палате, что никакой купчей совершено не было, становится понятно, почему Григорьев в январе 1861 г., так и не получив никаких денег и промотав данные ему Катковым, оказался в долговой тюрьме, а позже — в Оренбурге.

Красочно описываемое Эдельсон кратковременное воссоединение Григорьева с женой дополняет скурые указания самого Григорьева в письмах (Письма: 245–246).

К. Ю. Зубков
(СПбГУ, ИРЛИ)

Из истории литературной полемики 1850-х гг.: В. Г. Белинский в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ»

Главный герой романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858) Яков Калинович, мечтающий стать популярным писателем, попадает в столицу и встречается там с неким критиком Зыковым — живущим в нищете человеком, которого обирает негодяй-редактор. Искренне преданный русской литературе, умирающий Зыков сообщает Калиновичу, что завещал бы своему ребенку стать «солдатом, барабанщиком, целовальником, квартальным, но не писателем, не писателем...»¹.

Достаточно очевидно, что прототипом Зыкова послужил Белинский². Однако ни один исследователь, кажется, не попытался дать комментарий к образу критика, созданному Писемским. Следует отметить, что Писемский, лично не знакомый с Белинским, вряд ли почерпнул информацию о последних месяцах его жизни из какого бы то ни было опубликованного источника. По крайней мере, нам не известно никаких возможных источников соответствующих глав романа, опубликованных до создания третьей части романа в середине 1850-х гг. Писемский был, вероятно, внимательным читателем статей Белинского, а сведения о жизни критика мог получить из устных рассказов своих многочисленных пе-

¹ Писемский А. Ф. Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 3. М.: Правда, 1959. С. 248.

² Этот факт констатировался едва ли не всеми авторами, писавшими о романе. См., напр.: Могиланский А. П. Писемский: Жизнь и творчество. Л., 1991. С. 55.

³¹ Там же, л. 38–38 об., 39.

тербургских знакомых. К середине 1850-х гг. Писемский был знаком с И. И. Панаевым и А. В. Дружининым, однако трудно сказать, что они могли ему сообщить.

Образ богатого петербургского редактора, эксплуатирующего Зыкова, обычно воспринимается как сатирическое изображение А. А. Краевского³. Однако есть не меньше оснований предполагать, что имелся в виду Н. А. Некрасов. На Некрасова как прототипа редактора указывают два обстоятельства: во-первых, биография Белинского (в романе изображаются буквально последние недели жизни критика, то есть время его сотрудничества в «Современнике»⁴), а во-вторых, тот факт, что роман Писемского был впервые напечатан в «Отечественных записках» и, видимо, не смущал Краевского, всё ещё остававшегося редактором этого издания.

Ехидный намек на редактора «Современника» как литературного эксплуататора позволял ответить Некрасову, у которого Писемский и собирался напечатать «Тысячу душ», когда работа над романом только началась. Некрасов не доверял писателю и боялся публиковать неоконченный им «исполинский роман, который на авось печатать страшно»⁵. В 1855 г. произошел острый конфликт, в оценке причин которого стороны расходились. Писемский полагал, что инициатива разрыва отношений с некрасовским журналом исходила от его редакции, к тому же по неизвестным причинам пришел к выводу о непорядочности Некрасова. Так, в письме к А. Н. Островскому от 6 октября 1857 он сообщал: «По литер.[атурным] моим делам я сначала сходил было с «Современником», которой сам сначала предложил мне, а потом сам же и отказался, и для меня это вышло лучше»⁶. Показательно и письмо Писемского

³ Первым такое мнение высказал А. Н. Плещеев в письме к Ф. М. Достоевскому от 30 мая 1858 г.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования / Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935. С. 441. Стоит учитывать, что Плещеев, узнав в Зыкове Некрасова, вряд ли стал бы писать даже близким знакомым о таком нелестном для репутации редактора «Современника» открытии.

⁴ О финансовых отношениях Некрасова и Белинского см. в первую очередь: *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель (Очерки о взаимодействии литературы и экономики). М.: МАКС Пресс, 2009. С. 51–70.

⁵ Письмо к И. С. Тургеневу от 22 октября 1854 г. // *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 15 тт. Т. 14. Кн. 1. СПб.: Наука, 1999. С. 194.

⁶ *Писемский А. Ф.* Письма / Подг. текста и комм. М. К. Клемана и А. П. Могиланского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 111.

к И. С. Тургеневу от 21 июля / 2 августа 1859: «...с Некрасовым и Панаевым я, по обыкновению, не вижусь»⁷. Из писем Некрасова следует, что Писемский обещал отдать «Тысячу душ» в «Современник», но отдал именно А. А. Краевскому, обещавшему за него на 1000 рублей больше⁸. Писемский не известил об этом Некрасова лично, что оскорбило и поставило в затруднительное положение неожиданно оставшегося без материала редактора «Современника»⁹. Некрасову пришлось уведомлять читателей журнала о том, что публикация романа не состоится¹⁰. Таким образом, петербургский редактор в «Тысяче душ» оказывается близок к карикатуре не на Краевского, а скорее на Некрасова. Точнее, собирательный образ редактора основан по преимуществу на впечатлениях Писемского от ведения дел с Некрасовым.

Однако ещё более значительно для понимания образа Зыкова то, что именно в некрасовском «Современнике» были опубликованы «Очерки гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, по преимуществу посвященные именно литературной деятельности Белинского. Образ Зыкова у Писемского полемичен по отношению к образу Белинского, созданному Чернышевским. В первую очередь речь идет о проблеме периодизации творчества критика. Чернышевский по этому поводу высказался совершенно определенно: «...в развитии его с 1841 г. нельзя найти внутренних крутых поворотов»¹¹. Правда, здесь Чернышевский не был оригинален: той же точки зрения придерживался А. И. Герцен, кратко охарактеризовавший Белинского в своей работе «О развитии революционных идей в России». В той же книге Белинский характеризовался

⁷ Письма А. Ф. Писемского (1855–1879) / Предисл. и публ. И. Мийе; ст. К. И. Тюнькина; комм. И. Мийе и Л. С. Журавлёвой // Литературное наследство. Т. 73. Кн. 2. М.: Наука, 1964. С. 157.

⁸ По этой причине тема эксплуатации писателя редактором в сознании Писемского вряд ли связывалась с Краевским, в отношении автора «Тысячи душ» проявившим определенную щедрость.

⁹ См. возмущение Некрасова этим поступком в письмах к Д. В. Григоровичу от 18 августа 1855 и к И. С. Тургеневу от 18 августа 1855 (*Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 15 тт. Т. 14. Кн. 1. С. 212, 214).

¹⁰ См.: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 15 тт. Т. 13. Кн. 1. СПб.: Наука, СПб., 1997. С. 128.

¹¹ *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 тт. Т. III / Под ред. В. Я. Кирпотина. М.: ОГИЗ, 1947. С. 259.

как «горячий»¹², удивительно искренний и умный человек, что также очень напоминает Зыкова из «Тысячи душ». Писемский интересовался личностью и творчеством Герцена¹³, однако плохо владел иностранными языками¹⁴, а русского издания работы Герцена «О развитии революционных идей в России» на момент появления романа не существовало (оно вышло только в 1861 г.). Таким образом, знакомство Писемского с образом Белинского из книги Герцена остается под вопросом.

Позиция Чернышевского не совпала с точкой зрения А. В. Дружинина, друга и впоследствии соредатора Писемского по «Библиотеке для чтения», который по-другому строил периодизацию творчества Белинского. По мнению Дружинина, поздний период творчества Белинского был ознаменован влиянием социалистических идей, о чем Дружинин, правда, говорит довольно косвенно:

«С той поры, как русская критика гоголевского периода усвоила себе дидактическую сентиментальность представитель новой французской словесности, её влияние, произносим с горестью, начало, видимо, клониться к упадку, Поспешим сказать, однако же, что то не был упадок безнадежный, упадок старческий, упадок, замечательный одним бессилием. Святая любовь к поэзии и истине продолжала гореть на жертвеннике, только сияние этого пламени страдало от облаков тумана, на него налетевших. Всем сердцем и всей душой нашу убеждены мы в том, что критика, теперь нами разбираемая, выбилась бы из-под гнета ложных теорий, если б судьбе было угодно продлить жизнь её главных деятелей, сделать их свидетелями того, чего мы были свидетелями»¹⁵.

¹² Метафоры, связанные с огнем, неоднократно применяются Герценом, по словам которого, например, Белинского характеризовал «пылкий и оригинальный» ум, а Гегеля критик изучал «с жаром» (*Герцен А. И.* Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 236).

¹³ См., например: *Козьмин Б. П.* Писемский и Герцен // Козьмин Б. П. Литература и история. Изд. 2-е. М.: Художественная лит-ра, 1982. С. 74–121.

¹⁴ Показательно, что в конце жизни писателю приходилось обращаться к И. С. Тургеневу за помощью, чтобы разрешить языковые трудности, которые представляли для переводчиков его собственные произведения (см.: *Писемский А. Ф.* Письма. С. 404, 407, 477).

¹⁵ *Дружинин А. В.* Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное / Вступ. ст. и сост. Н. Н. Скатова; комм. В. А. Котельникова. М.: Современник, 1988. С. 212.

Многие поздние идеи Белинского были, по мнению Дружинина, лишь временным отступлением от того пути, который диктовался критику «святой любовью к поэзии и истине». Если мы рассмотрим изображение Зыкова в романе, то можно найти особенности, явно напоминающие мнение Дружинина. Естественно, никакой периодизации творчества Белинского в романе нет, зато есть очевидные натяжки в том, что касается хронологии. Зыков в «Тысяче душ» много рассуждает о литературе, но никаких отзвуков поздних идей Белинского в его словах нет. Зыков осуждает светские повести, одну из которых написал главный герой романа: «...все это обходите и берете каких-то великосветских господ...»¹⁶, — но как раз такие мотивы появлялись в статьях Белинского постоянно, начиная с «Литературных мечтаний». Осуждение Зыковым «великосветских господ» и противопоставление им «простолюдинов» и «среднего сословия» не мотивировано какими-либо социалистическими теориями и поэтому тоже вряд ли характерно именно для позднего Белинского.

Более того, именно осуждение светской повести стало одной из наиболее распространенных идей в русской критике. Например, об этом много писал в «Москвитянине» Ап. А. Григорьев и другие члены «молодой редакции» журнала вскоре после смерти Белинского, в то время, когда Писемский как раз печатал в том же журнале свои первые произведения¹⁷. Убеждение Зыкова в неестественности чувств и мыслей аристократии и противопоставление им «простолюдинов» и представителей «среднего сословия»¹⁸ тоже характерно для Белинского на всем протяжении его творчества. Зыков критикует повесть главного героя за отсутствие оригинальности и за заимствование идей из Жорж Занд: «...мысль чужая, взята из „Жака“»¹⁹ — но за творчеством французской писательницы Белинский внимательно следил на протяжении длительного времени²⁰.

¹⁶ *Писемский А. Ф.* Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 3. С. 246.

¹⁷ Иногда отрицание светского начала в литературе даже воспринималось как краеугольный камень эстетической программы «молодой редакции». См.: *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. 3-е изд. М., 2004. С. 233.

¹⁸ *Писемский А. Ф.* Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 3. М.: Правда, 1959. С. 246.

¹⁹ Там же. С. 247.

²⁰ См., напр.: *Кафанова О. Б.* Бальзак и Жорж Занд в критической концепции Белинского // Текст и контекст: Русско-зарубежные литературные связи XIX–XX вв. Сборник научных трудов. Тверь, 1992. С. 13–24.

Наконец, Зыков произносит пространную «эстетическую» тираду:

«А я вот теперь, умирая, сохраняю твердое убеждение, что художник даже думает образами. Смотри, у Пушкина в чисто лирических его движениях: „В час незабвенный, в час печальный я долго плакал пред тобой“ — образ! „Мои хладеющие руки тебя старались удержать“ — ещё образ! „Но ты от горького лобзания свои уста оторвала“ — опять образ! Или, наконец, бог с ней, с объективностью! Давай мне лиризм — только настоящий, не деланный, а как у моего бесценного Тургенева, который, зайдет ли в лес, спустится ли в овраг к мальчишкам, спит ли тебе бретера-офицера, — под всем лежит поэтическое чувство. А с одной, брат, рассудочной способностью, пожалуй, можно сделаться юристом, администратором, ученым, но никак не поэтом и не романистом — никак!»²¹.

Показательно, что представление о лиризме Тургенева как раз скорее расходится с характеристикой этого писателя у позднего Белинского, писавшего, например, о поэме «Андрей», что описывать любовь «не в таланте автора»²². Писемский сознательно или бессознательно приближал мнения Зыкова к суждениям своих современников — например, все того же Дружинина, утверждавшего, что «главная сила» Тургенева «заключается в поэтическом складе таланта»²³, или Ап. Григорьева, в эстетической системе которого Тургенев был писателем скорее лирического склада (в статье «Реализм и идеализм в нашей литературе»²⁴, появившейся вскоре после публикации романа Писемского, критик рассматривал творчество Тургенева как пример современного идеалистического искусства, противопоставляя ему как раз Писемского).

В целом эстетические представления Зыкова не выходят за пределы общераспространенных в русской критике формул, действительно во многом восходивших к Белинскому: мысль в повести его друга выразилась «далеко не в живых лицах»;

²¹ Там же. С. 247.

²² Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 8. М.: Художественная лит-ра, 1982. С. 399.

²³ Дружинин А. В. «Метель». — «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. С. 165.

²⁴ Светоч. 1861. № 4. С. 1–26.

«...художник даже думает образами»²⁵. В фундаментальной работе Виктора Терраса этот комплекс идей был описан под названием «органическая эстетика»²⁶, характерная для всех этапов эволюции Белинского и связанная с шеллингианскими по своему происхождению представлениями об искусстве.

Зыков говорит о подлинных художниках, поэтах, для которых творчество иррационально и основано на чувствах или создании объективных образов, но никак не на рациональном мышлении. Им он противопоставляет как раз рассудочную повесть героя романа, которую не спасает даже хорошая идея. Между тем для поздних статей Белинского такая позиция абсолютно нехарактерна: во-первых, общеизвестна апология в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» основанного на разуме искусства, представителем которого для Белинского был Герцен, а во-вторых, в своих поздних работах Белинский не отрицал ценность литературы, созданной без высшего творческого озарения. Следует напомнить, что для русских авторов середины XIX века одной из наиболее запоминающихся идей позднего Белинского было утверждение, что в современных условиях беллетристика, то есть далекое от художественного идеала искусство, более нужна, чем настоящая литература. По этому поводу Ап. Григорьев в 1852 г. сардонически отметил:

«Бросимте несчастную слабость к новым гениям на счёт прежних, и бросимте же, вместе с тем, уважение к так называемой беллетристике: „на безрыбье — рак рыба“, говорим мы часто, но не ограничиваемся этою мудрою пословицею, а создаем из рака левиафана»²⁷.

Таким образом, Писемский в своём романе создал достаточно специфическую трактовку образа Белинского. Умирающий критик излагает своё завещание русским писателям и

²⁵ Писемский А. Ф. Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 3. М.: Правда, 1959. С. 247.

²⁶ См.: Terras V. Belinskij and Russian Literary Criticism. The Heritage of Organic Aesthetics. The University of Wisconsin Press, 1974. О субъективности и объективности в эстетике Белинского см.: Ibid., p. 41–42.

²⁷ Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году // Григорьев А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 12 тт. Т. 1. Под ред. В. Спиридонова, со ст. С. А. Венгерова и В. А. Григорьева. Пг.: П. П. Иванов, 1918. С. 101–102.

русской литературе, и это завещание сводится не к тем идеям, которые в реальности высказывал Белинский в своих поздних статьях. Смысл такого изменения реального облика критика очевиден. Вместо социалистических идей Белинский у Писемского в своих предсмертных словах требует уважения к истинной поэзии. В литературной ситуации второй половины 1850-х гг. это было особенно значимо, поскольку очевидно оказывалось направлено против «обличительной» литературы, которую современники обычно трактовали как чрезмерно рациональную.

Трактовка образа Белинского Писемским не была позаимствована им из статьи Дружинина. Скорее она была общей для многих литераторов, в той или иной степени близких к критике «чистого искусства». Так, например, в своей статье 1859 г. бывший член «молодой редакции» «Москвитянина» и близкий друг Писемского Б. Н. Алмазов писал о прошлом русской литературы:

«...в те времена читатель знал наверное, что такой-то журнал в январской своей книжке непременно напечатает статью под названием „Русская литература в 18... году“, что в ней будет трактоваться обо всей русской литературе настоящей, прошлой... и даже будущей; что в ней в сотый раз пересмотрят всех русских писателей от Кантемира до Гоголя, поставят на очную ставку с современными писателями и разместят всех деятелей нашей словесности в новом порядке, сообразно с *новой* философской или нравственной идеей, которая ляжет в основание ожидаемой статьи»²⁸.

Как и Писемский и Дружинин, Алмазов подчеркивает в первую очередь страстную увлеченность Белинского литературой и следующую из этой увлеченности скорость и непредсказуемость эволюции его воззрений. В этом состоит существенное отличие мнений этих авторов от концепции Чернышевского, в которой творческая эволюция Белинского после периода «примирения с действительностью» трактовалась как единая и последовательная. Писемский, таким образом, воспринимал наследие Белинского в том же русле, что и

²⁸ Алмазов Б. Н. Взгляд на русскую литературу в 1858 году // Алмазов Б. Н. Сочинения: В 3 т, т. 3. М., 1892. С. 338.

критики-сторонники «чистого искусства»; можно заметить и некоторые аналогии между его взглядом на Белинского и позицией Ап. Григорьева.

Писемский только однажды прямо и развернуто охарактеризовал своё отношение к Белинскому. На первое место он выдвинул скромность критика, больше интересовавшегося литературой, чем собственными теориями:

«Белинский <...> был замечательное явление: он не столько любил свои писания, сколько то, о чем он писал, и как сам, говорят, выражался про себя, что он „недоносок-художник...“ <...> и потому так высоко ценил доносков-художников»²⁹.

Судя по образу Зыкова в «Тысяче душ», писатель придерживался схожих представлений о личности Белинского и в период работы над романом. Зыков ни разу не упоминает о собственных «писаниях», хотя увлеченно разбирает произведения чужие. В этом также можно усмотреть неявный полемичный намек на Чернышевского, в эстетической теории которого наиболее значимыми деятелями литературы оказывались как раз критики³⁰.

Еще одна характерная особенность образа Зыкова в «Тысяче душ» — это связь его идей с современной Писемскому критикой. По всей видимости, автор романа придал речам своего героя такую характерную черту отнюдь не с целью осовременить и актуализировать образ Белинского. Скорее, напротив, его цель состояла в том, чтобы показать принципиальную нейтральность позиции Белинского, страстно утверждавшего в сороковые годы то, что с тех пор стало общепринятой истиной, или даже то, что ею и тогда являлось. Обширный пласт, связанный с Белинским в романе Писемского, также подчеркнута банален. Обычно ассоциирующееся с идеями критика издевательское обсуждение героями романа игры В. А. Каратыгина в роли Отелло, помещенное в той же главе романа, что и разговор с Зыковым, может восходить не только к широко известным статьям Белинского

²⁹ Письмо к Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 г. // Писемский А. Ф. Письма. С. 367.

³⁰ См., напр.: Вдовин А. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 170–174.

«И моё мнение об игре г. Каратыгина» и «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета», но и к статье Ап. Григорьева «Гамлет на одном провинциальном театре. (Из путевых записок дилетанта)»³¹. Прямое упоминание Белинского под его собственным именем сопровождается только замечанием одного из персонажей, что он «<г>орячая и умная голова»³² — именно ум и пылкость были к концу 1850-х гг. общими местами в характеристике Белинского и встречались в самых разных текстах³³. Никакого обсуждения собственно идей критика в романе не происходит.

Важно здесь, что литературные разговоры у Писемского явно относятся к неактуальному прошлому³⁴. Хотя слова Зыкова и можно спроецировать на ситуацию второй половины 1850-х гг., сама по себе светская повесть, которую он критикует, вряд ли была современным явлением для 1858 г. Отнесение образа Белинского в прошлое очень характерно для отношения к критику вообще во время завершения романа. Рассмотрим для примера значимую перемену в воззрениях Ап. Григорьева. В первой половине 1850-х Григорьев воспринимал Белинского и некоторых его последователей как актуальных и вполне современных оппонентов, мнения которых надо опровергать³⁵. В 1855 г. Григорьев уже менее однозначно относился к Белинскому и, подчеркивая чуждость его «направления», все же выделял явно близкие себе черты в его творчестве и характере:

Можно признавать, что такой-то человек такого-то направления был одарен натурой могучей, вулканической, словом живым и любовью к правде, — но если он был малограмотен, то нельзя же этого не сказать; если он впадал в беспрестанные противоречия, нельзя же их признавать за непреложные истины; если крайности, в которые впадал он, имеют доселе

³¹ Репертуар и Пантеон. 1846. № 1. С. 37–48.

³² Писемский А. Ф. Собрание сочинений: В 9 тт. Т. 3. М.: Правда, 1959. С. 49.

³³ См. приведенные выше выражения Герцена.

³⁴ См. также: Володина Н. В. Литературные реалии в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Вестник Челябинского ун-та. Серия 2. Филология. 1996. № 1. С. 34–45.

³⁵ См., например, приведенное выше высказывание Григорьева о беллетристике.

вредное влияние на литературу, нельзя же не относиться к ним враждебно³⁶.

Наконец, в недатированном письме к Погодину, видимо, 1856 г., он писал: «параллелизм моей судьбы с судьбою покойного Белинского — поистине поразителен!..»³⁷ — Григорьева интересовала уже не оценка наследия Белинского, а соотнесение своей судьбы с его жизнью.

Это свидетельствует о принципиальном изменении роли наследия Белинского в литературном процессе, которое произошло в середине 1850-х гг., вероятно, под влиянием очерков Чернышевского, хотя и понятых скорее «от противного». Ранее Белинский воспринимался как актуальное и современное явление, от которого любому критику, претендующему на оригинальную позицию, было необходимо отмежеваться. Теперь Белинский стал восприниматься как классический литературный деятель прошлого. Полемизировать с ним стало нелепо, зато очень значимо стало освоение его наследия. Литературная полемика велась не между сторонниками и противниками Белинского, а между сторонниками разных трактовок и периодизаций его творчества, которые извлекали из наследия критика, во многом противоречивого, интересующие их аспекты. Вопреки неоднократным утверждениям Чернышевского об актуальности и современности Белинского, критика последнего стала восприниматься как часть истории русской литературы. В этой связи неудивительно, что в романе Писемского Белинский, как и упоминаемые в разговорах персонажей Пушкин, Лермонтов и Гоголь, становится важным деятелем истории русского общества, но не его современной стадии.

Одновременно с этим отодвиганием Белинского в прошлое, Писемский пытался избежать излишней идеализации образа критика. Больной, нервный, подчас неуверенный в себе, мучимый раскаянием из-за неспособности финансово обеспечить семейство Зыков явно противостоит идеальному, апологетическому образу Белинского, созданному Чернышевским.

³⁶ Григорьев А. А. Замечания об отношении современной критики к искусству // Григорьев А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 12 тт. Т. 1. С. 233.

³⁷ Письмо к М. П. Погодину от 15 февраля 1856 г. // Григорьев А. А. Письма / Издание подготовлено Р. Виттакером, Б. Ф. Егоровым. М.: Наука, 1999. С. 103.

В этом проявляются два аспекта литературной позиции Писемского. Помещая своего «Белинского» в быт, писатель осуществлял «утверждение стихии житейского, реальности, противостоящей высокому герою»³⁸. Полемизируя с идеализирующей Белинского концепцией Чернышевского, автор «Тысячи душ», как и высоко ценимый им Островский, выражает своё несогласие с представлением о мессианской роли писателя и критика в российском обществе³⁹.

А. А. Фаустов

(Воронежский государственный университет)

Семиотика воображаемых путешествий в русской литературе¹

В статье речь пойдет о воображаемых путешествиях, и основным объектом внимания станет русская поэзия начала XIX века, которая обычно оказывается за рамками интересов исследователей травелогов. Но в интерпретации нуждается и сама формула «воображаемые путешествия», которой пользуются как чем-то общепонятным. Согласно одной из ранних словарных дефиниций (предлагаемой Словарем Академии Российской), путешествие в первом значении — это «Странствование по отдаленным местам своего отечества, или по чужим краям», а во втором — «Сочинение, содержащее в себе описание всего того, что узнано или открыто кем путешествуя по какой стране»². Для наших целей, однако, такого сдвоенного толкования недостаточно в силу излишне жесткой его привязки к «географическому» дискурсу. Между тем в основе как одного (акционального), так и другого (нарративного) значения лежит идея «дальности», а в конечном итоге — «другости», фиксированного положения на координатной плоскости не имеющая (нетрудно представить себе ситуацию, когда выход за пределы дома будет восприниматься в качестве путешествия)³. Поэто-

³⁸ Журавлёва А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во Московского ун-та, 1988. С. 132.

³⁹ О неприятии Островским «мессианской» позиции см.: Журавлёва А. Островский и Пушкин (Место в литературном процессе) // Журавлёва А., Некрасов В. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 43.

¹ Статья написана при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII — начало XX в.)»

² Словарь Академии Российской. СПб., 1792. Ч. 3. Стлб. 211.

³ Симптоматично, что в пародийных путешествиях рубежа XVIII–XIX веков повествовательную рамку задают эксцентрические изменения масштаба: путешествия по Невскому проспекту, по комнате, в карманы и т. д. (см. об этом

му путешествие (в первом его значении) мы будем понимать как перемещение в «гетеротопию» (если воспользоваться несколько переосмысленным термином М. Фуко)⁴, т.е. в иное, экзотическое для субъекта, но вполне локализованное — в отличие от «утопии» — пространство, которое может находиться и совсем рядом.

Не менее сложно дело обстоит со второй частью формулы. Словосочетание «воображаемые путешествия» встречается ещё в заглавии (и в издательских предисловиях к томам) антологии «Путешествия воображаемые, сны, видения и романы кабалистические» («Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques») в тридцати девяти томах, выпущенной в Амстердаме на французском языке в 1787–1789 годах. Собрание это объединяет самые разные произведения (мифологические, утопические, аллегорические, авантюрные и т.д. — от «Метаморфоз...» Апулея до «Влюбленного дьявола» Ж. Казота), которые при всем желании привести к общему знаменателю невозможно⁵. В русской литературе соответствующее

в другом ключе: *Роботи Т. А.* Литература «путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С. 59–64). Но и в более чем серьезном травелогге «Новый чувствительный путешественник, или Мои прогулки в А***» (1802), опубликованном под инициалами К*. Г*, путешествие — это поездка из города в деревню, удаленную от него на 10 верст. Спустя три десятилетия в очерке Н. А. Полевого рассказчик, прогуливаясь по московским улицам, предложит целый метод «...из самых маленьких вещей извлекать великие, по крайней мере, огромные выводы» и проводит свои рассуждения таким ироническим выпадом в адрес путешественников: «... стоило ли труда ездить, мыкаться по земле и по морю, написать три, четыре толстые книжищи, уморить со скуки читателей и кончить выписками из Кука, Лаперуза, Ванкувера, к которым новый мореплаватель прибавляет от себя только: „Ветер ZW перешел к NO; мелкий дождь, видели пингвинов?“» (*Полевой Н. А.* Сравнения, замечания и мечтания на Московских улицах // *Новый живописец общества и литературы.* М., 1832, ч. 6. С. 29).

⁴ *Фуко М.* Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2006, ч. 3. С. 191–204.

⁵ В предисловии издателя к пятому тому, в который входит утопический роман Д. Вераса «История севарамбов...», даётся даже своего рода определение того, что такое «воображаемые путешествия», однако дальше зачисления их в разряд романов философских и моральных и реплики о соединении в них поучения, развлечения и занимательности дело не идёт. Неудивительно, что более пространная версия заглавия серии — не на титульных листах томов, а на обложках — содержит такой ряд определений: «Путешествия воображаемые, романтические, необыкновенные, аллегорические, забавные, комические и критические...» («Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusants, comiques et critiques...»).

выражение до начала XX века, насколько можно судить, в такой классификационной роли не использовалось (если использовалось вообще)⁶, однако нас интересует здесь прежде всего не история слов, а возможность придать им более осознанный терминологический статус.

Первый напрашивающийся критерий — расценивать как воображаемые описания таких путешествий, которые автор в действительности не совершал, — не может считаться целиком законным (хотя полностью его отбрасывать и не следует). При таком взгляде собственно воображаемые путешествия окажутся неотличимыми от изображения странствий Лемюэля Гулливера или Робинзона Крузо, капитана Сидена или Бильбо Бэггинса, Артура Гордона Пима или Фердинана Бардаму, а по большому счёту — от едва ли не любого сюжетного повествования, в особенности же повествования «перволичного» (с элементами путешествия или вовсе без таковых: как афористически заметил М. Бютор, «...писать — значит путешествовать»⁷), поскольку конститутивным признаком литературного текста является то, что автор не принимает на себя коммуникативной ответственности за рассказываемое, даже если субъект речи при этом всячески уверяет читателя в подлинности сообщаемого. Означенный критерий «воображаемости» или, лучше сказать, «нереальности» получает силу лишь в том случае, если читатель — с подачи автора или на свой страх и риск — идентифицирует субъекта речи с писателем как биографической личностью (что, разумеется, никак не гарантирует их абсолютного тождества). В подобной ситуации то, состоялось путешествие на самом деле или нет (а речь здесь, по большей части, идёт именно о перемещениях в гетеротопию⁸), обращается

⁶ Одно из первых употреблений формулы обнаруживается на русской почве даже не в литературе, а в живописи: в 1910 году М. Ф. Ларионов пишет цикл картин «Воображаемое путешествие в Турцию». Но даже в известной статье Т. А. Роботи говорится не о «воображаемых путешествиях», а о «путешествиях воображения».

⁷ *Бютор М.* Путешествие и письмо // Бютор М. Роман как исследование. М., 2000. С. 129.

⁸ Исключениями являются мистические тексты вроде путешествий Э. Сведенборга по небесным мирам, за которыми стоит средневековая традиция «видений» и пр. Ср. о ней: *Гуревич А. Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» Средних веков // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1977, вып. 411. С. 3–27.

в коммуникативный фактор, в повод для той или иной игры с представлениями о вымышленности и подлинности, о соответствии между путешествием как повествованием и путешествием как действием.

Сразу отметим, что в русской литературе (и в поэзии в частности) конца XVIII — начала XIX века вопрос о референции травелогов к действительности проблематизируется⁹. И обусловлено это было в первую очередь сменой коммуникативно-семиотических режимов функционирования литературы путешествий. В «классическую» эпоху нереальные, не имеющие под собой «документальной» основы путешествия — от переведенного В. К. Третьяковским романа П. Тальмана «Езда на остров Любви» (1730) до поэмы М. М. Хераскова «Пилигримы, или Искатели Счастья» (1795) или эпопеи С. С. Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец» (1807–1810) — были насквозь аллегорическими, с целиком или почти целиком условной, вымышленной географией¹⁰ (в преамбуле к своему произведению Бобров так и назовет его — «иносказательная Эпопея»)¹¹. С оглядкой не

⁹ Здесь мы целиком расходимся с категорическим тезисом А. Шёнле: «Для рассматриваемого периода различие между реальностью и вымыслом совершенно несущественно» (*Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004. С. 9*).

¹⁰ Напомним, что в XVII веке — во французском придворном обществе — возникли даже образчики визуального картографирования таких аллегорических пространств, идущие от М. де Сюдери с ее «Картой страны Нежности» из романа «Клелия». В русской культуре эта традиция отсутствовала, но ее пародичной, перешедшей в детскую литературу версией можно считать, к примеру, такую же картографию в романе Л. Кассиля «Конduit и Швамбрения» (ср. важный для нашей темы анализ этого романа: *Надточий Э. Экзотизм как внутренний опыт: «Конduit и Швамбрения» Л. Кассиля // Филологические записки. Воронеж, 2009, вып. 28–29. С. 217–230*).

¹¹ О херасковских поэмах см.: *Гришаква М. Символическая структура поэм М. Хераскова // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. To honour of professor Yu. M. Lotman. Тарту, 1992. С. 30–48*. Аллегорические травелогии могли выполнять и сугубо воспитательное назначение; в «Детском чтении для сердца и разума», к примеру, мы находим не один такой текст: «Путешествие в жизнь» (1785. Ч. 2), «Путешествие в землю благополучия» (1786. Ч. 6), «Путешественник» (1786. Ч. 8). Отдельный случай (правда, отчасти укладывающийся в общую логику «иносказательных» странствий) — утопия М. М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую...» (1780-е) и подобные ей произведения, которых мы касаться не будем и потому, что они образуют особый, исторически стабильный кластер нереальных путешествий, и потому, что они не входят в поэтическую фракцию литературных текстов. Ср.

только на Ч. С. Пирса и Ж. Лакана, но и на теоретиков классицизма подобные путешествия можно было бы квалифицировать как символические. Конечно, будучи литературными конструкциями, «иносказательные» странствия в этом смысле не могут не быть воображаемыми, однако инстанция воображаемого находится здесь в подчинении у инстанции символического. В конспекте В. А. Жуковского из Ж. Ф. де Лагарпа (достаточно свободно резюмирующем мысль «Лицея...») выразительно говорится о том, что аллегория, в отличие от чудесного — одной из определяющих стихий эпоса, блокирует воображение:

«...под существами аллегорическими всегда видишь отвеченные понятия или мысли; их не воображаешь; их не можешь воображать, а должен отделять их заимствованный образ от тех идей, которые под ними сокрыты...»¹².

Имея в виду это рассуждение и несколько забегаая вперед, мы могли бы уже здесь сказать о том, что двоичное противопоставление вымышленного и подлинного и троичное противопоставление символического, воображаемого и реального лежат в разных, хотя и пересекающихся плоскостях. Первая оппозиция применима к принципу коммуникативной ответственности автора, которая, в свою очередь, частично предопределяет возможность референции текста к действительности (фантастические события могут разыгрываться и в виртуальных, и во вполне правдоподобных декорациях). Вторая оппозиция применима к тому преобладающему семиотическому регистру, в котором развёртывается текст: символический регистр задаёт конвенциональное, требующее интерпретации отношение к внутритекстовым референтам, воображаемый регистр — иконическое отношение, апеллирующее к читательской перцепции (и прежде всего к внутреннему созерцанию), а реальный регистр — отношение индексальное, когда референты предстают продолжением действительности, её отпечатком.

о русской утопии: *Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб., 2003; Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007*.

¹² *Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 50*.

Другими словами, читатель «классического» вымышленного путешествия должен воспринимать его как повествование, которое в целом никак не связано с предметной реальностью. Однако центральный субъект – нарратор или герой – травелога занимает в этом референциальном раскладе особое положение. Подробной рефлексии оно подвергается в объяснительном послесловии автора к «Древней ночи Вселенной...». Заглавный герой эпопеи – Странствующий слепец, царевич Нешам – олицетворяет собой человеческую душу (как на то и указывает его завуалированно «говорящее» имя), однако это лишь один слой значения. Свои объяснения С. С. Бобров начинает с рассуждения о том, что герой его эпопеи в одном лице представляет множество разных умов и душ, позволяя в сокращении проследить

«...историю разума человеческого, который в разных веках и в разных лицах напрягал силы свои к постепенному возвращению потерянного света...».

Затем Бобров будет уже говорить о герое как об «олицетворенном духе древнего мира», но самое любопытное, что первый фрагмент (с перечнем прославленных доисторических и исторических фигур и пр.) завершится внезапным переходом от третьего лица к первому – словами о руководившем автором желании «...представить *себя самого* под именем *слепца*». То, что при этом подразумевается, окончательно прояснится лишь под занавес, в обращении к читателю:

«...ты видел, что *Я* с сим слепцом скитался во мраке *нощи* до небесной зари. – Такое путешествие не может ли примениться также к тебе и ко всякому из нас?..»¹³.

Референция к герою (который и сам по себе является, по существу, «коллективным» лицом) как бы метонимически влечет за собой референцию к автору, а вместе с ним – и к любому смертному вообще. Еще более непосредственно тот же эффект разложения субъекта путешествия в серию лиц проявляется в аллегорических произведениях (вроде той же «Езды в остров Любви») со странствующим рассказчиком или, если

¹³ Бобров С. С. Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец. СПб., 1809, ч. 2, кн. 3–4. С. 297–298, 321.

прибегнуть к более строгим терминам, диегетическим нарратором¹⁴.

Расширяющаяся, обобщенная референция, в поле которой оказывается и автор путешествий (в его биографической ипостаси), не исчезнет с завершением «классической» эпохи. Реликтом такой модели можно считать лирические тексты, сюжет которых строится на глубинной – едва ли не архетипической по истокам и усвоенной самыми разными традициями – метафоре «жизнь – путь»: от написанного по канве шиллеровского «Пилигрима» «Путешественника» В. А. Жуковского (1809) или созданного по мотивам беньяновского «Путешествия Пилигрима...» «Странника» А. С. Пушкина (1835) – до «Последних элегий» Н. А. Некрасова (1853–1855) или такого стихотворения Ф. Сологуба, как «Я рано вышел на дорогу...» (1889). При всем различии этих текстов за лирическим «Я» в них так или иначе проглядывает не только автор, но и человек как таковой или, по крайней мере, определённый характерологический типаж, извод человеческой судьбы (хотя в любом случае степень «расфокусировки» здесь меньшая, чем в собственно символических – «иносказательных» – травелогах). Невозможность референции к реальности на полюсе рассказываемой истории и размытая референция к автору на полюсе субъекта речи в подобных лирических путешествиях – две стороны одного и того же. В описании того, к примеру, как лирический субъект ранним утром отправляется в путь, переходит пропасти и горы, переплывает моря и реки и т.д., соответствующие вымышленные – и, как правило, весьма генерализованные – объекты камуфлируют собой совсем иные реалии, о которых читатель может лишь догадываться. В силу их принципиальной неконкретизируемости воспринимающий взгляд с неизбежностью отклоняется к устройщику «маскарада» – к автору (с которым идентифицируется лирический субъект), но фигура автора, предстающая «как сквозь смутное стекло», биографической единичности при этом до конца не обретает, по-прежнему оставаясь в зоне притяжения символического, а значит, сериального.

¹⁴ Особо нужно было бы сказать о собственно утопических и авантюрно-утопических путешествиях, в которых рассказчик (или эквивалентный ему герой) – составная часть вымышленного мира, которая, будучи таковой, референции к автору не имеет.

* * *

В главном, однако, режим функционирования путешествий на рубеже «классической» и «элегической/романтической» эпох заметно изменяется. Суть этого переворота нельзя целиком свести к тому, что реальные травелоги дают начало особому литературному жанру, а сами впитывают в себя ощутимую долю литературности. Если различать два модуса коммуникативной ответственности автора (ответственность за то, что рассказываемое истинно, и ответственность за идентичность автору субъекта речи)¹⁵, то в «классическую» эпоху реальные путешествия удовлетворяют обоим «условиям искренности», а путешествия нереальные — ни одному. При переходе к новой эпохе это противопоставление отчасти нейтрализуется (что не означает, разумеется, исчезновения из литературы сатирических, утопических и других подобных им «фантастических» путешествий).

Во-первых, мы наблюдаем стабилизацию референции к автору в нереальных путешествиях, совершающуюся по образцу путешествий реальных. Даже в наиболее эксцентричных примерах этого (если выйти на время за пределы поэзии) — в «Страннике» А. Ф. Вельтмана (1831–1832) или в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» О. И. Сенковского (1833) — рассказчики однозначно соотносятся с их создателями, которые принимают на себя ответственность, пусть и ограниченную, за тождество с ними. (Это утверждение справедливо и во втором случае: при всей склонности Сенковского к псевдонимии и при всей моде на подобный нарративный прием в тогдашней литературе барон Брамбеус стал не эпизодической, а устойчивой — и, несмотря на её фельетонность, достаточно «серьезной» — повествовательной маской писателя, с которой его идентифицировали читатели и с которой он, несомненно, во многом идентифицировал себя и сам.)¹⁶ Во-вторых, такая

¹⁵ Об этом различии см.: Фаустов А. А. О фракциях литературных текстов: к обоснованию понятия // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2012. № 2. С. 34–38.

¹⁶ В травестийных статьях Сенковского «Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» (1837) и «Обвинительные пункты против барона Брамбеуса» (1839) один из лейтмотивных вопросов — существует ли Брамбеус на самом деле? Однако сомнение в его реальности (а во второй статье даже — предположение о том, что он не кто иной, как черт) мотивируется превосходящими

самоидентификация автора нереальных путешествий сопровождалась на объектном полюсе демонстративным отказом от ответственности за рассказываемое, афишированной ликвидацией границ между подлинным (вплоть до автобиографичности), вымышленным и откровенно невозможным. У Вельтмана путешествие по географической карте верхом на крылатом коне воображения перемешано с реальными путешествиями автора по запечатленному на карте географическому пространству. А у Сенковского путешествия барона Брамбеуса по имеющим конкретную географическую привязку маршрутам, некоторые из которых были хорошо знакомы его создателю, перемежаются с фантазмагорическими приключениями в глубинах Этноы (начинающимися с более чем обычных для туристического вояжа событий)¹⁷ или прогулками по потолку.

Рикошетом, добавим, все это сказалось и на коммуникативной установке путешествий реальных. Т. А. Роболы по другому поводу обратила внимание на ту мистификацию с различением автора и издателя (в действительности совпадающих в одном лице)¹⁸, к которой прибег ещё Н. М. Карамзин, представляя в первом номере «Московского журнала» (1791) «Письма русского путешественника»:

«Путешественник, приятель мой, сообщает свои записки в письмах к семейству друзей своих»¹⁹.

человеческие возможности успехами барона на поприще модернизации русского языка. Неудивительно, что завершается вторая статья обвинительным (а на деле — недвусмысленно хвалебным) пунктом, в котором барон Брамбеус и его творец — полномочный редактор «Библиотеки для чтения» и т. д. — целиком отождествляются друг с другом: «Он, барон Брамбеус, никогда не хотел составлять с нами литературных партий, держался один против всех, объявлял себя хозяином в своем журнале, требовал, чтобы желающие участвовать в нем согласовались с духом и формами издания, презирал все наши нападки, никому не отвечал ни слова и даже с обидною снисходительностью часто хвалил сочинения тех, которые явно его поносили» (Сенковский О. И. Собр. соч.: В 9 тт. СПб., 1859, т. 8. С. 254). В поэзии некоторым подобием такой иронической маски можно считать детище И. П. Мятлева — госпожу Курдюкову, нарратора «Сенсаций и замечаний госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже» (1840, 1843, 1844).

¹⁷ Здесь можно вспомнить, к примеру, подробное описание восхождения на Этно во второй части «Путешествия по Сицилии, в 1822 году» А. С. Норова (1828).

¹⁸ Роболы Т. А. Литература «путешествий». С. 47–48.

¹⁹ Московский Журнал. 1791, ч. 1. С. 5.

В такого рода раздвоении просматривается явная ориентация на нереальные путешествия, в которых референция к автору была либо невозможна, либо расфокусирована. На фоне литературных моделей прочитывается и нередкое самоумаление путешественника, снимающего с себя ответственность за не слишком искусственного в искусстве красноречия нарратора. Так, в предисловии к «Путешествию по всему Крыму и Бессарабии...» П. И. Сумарокова (1800) сочинитель признается в том, что он всего лишь «Автор поневоле», публикующей свою книгу исключительно по желанию некоей почитаемой им особы (которой, надо полагать, она и была посвящена), но при этом не без столь же ритуального художественного кокетства замечает:

«Я много в свой век писал, но не для потомства; марагия мои или сожигались, или валялись в пыли за сундуками»²⁰.

А первое письмо из «Путешествия по Саксонии, Австрии и Италии...» Ф. П. Лубяновского (1805) (где разъясняются цели поездки) наполнено прозрачными отсылками к авторскому поведению основоположников русской сентиментальности:

«Не рожден я быть Автором... Но сия самая мысль, что я не Автор, весьма уже меня ободряет выйти на сцену с своими безделками, писанными совсем не по-авторски, а только для препровождения времени...»²¹.

Отчасти могла затрагиваться при этом и объектная сторона путешествий: не пытаясь бросить тень недоверности на рассказываемое, их авторы тем не менее (и к этому мы ещё вернемся) регулярно утверждают, что главное — это не предметы и даже не впечатления сами по себе, а их растормаживающее воображение «последействие». Тот же А. С. Норов, говоря, почему он выбрал для издания именно отрывки, относящиеся к Сицилии, напишет: это

«...одно из тех мест земного шара, которые сильно действуют на воображение <...> Я останусь довольным, если книга моя

²⁰ Сумароков П. И. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. М., 1800. б/с.

²¹ Лубяновский Ф. П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1800, 1801 и 1802 годах. СПб., 1805, ч. 1. С. 5.

пробудит в читателях те мечты, которые родила во мне земля сия»²².

А Лубяновский, созерцая водопад в Тиволи, экстатически произнесет (едва ли не вспомнив при этом о державинском «Водопаде»):

«...из холодного Севера, пробегая мыслями неизмеримое расстояние, которое разделит меня с вами, буду я часто приходить под сие самое древнее дерево, смотреть на сии падающие со скал жемчужною горою волны... Глаза мои будут завидовать воображению»²³.

Маркированное пересечение границ между подлинным и вымышленным (а это, подчеркнем ещё раз, предполагает наличие таких разделительных линий) в поэтических путешествиях особенно зримо разыгрывается в серии стихотворений П. А. Вяземского, часть которых он собирался объединить в цикл, но так и не осуществил до конца своего намерения. Два стихотворения — «Отъезд Вздыхалова» (1811) и «Первый отдых Вздыхалова» (1811?) — имели конкретного сатирического адресата — П. И. Шаликова. Второе из них в переработанном виде было опубликовано в 1827 году в «Московском телеграфе», где заглавие стихотворения было распространено за счёт добавления первой части, отсылающей к наименованию цикла, — «Эпизодический отрывок из путешествия в стихах», а стихотворный текст предваряло предисловие, открывающееся легко расшифровываемым обозначением мишеней для высмеивания:

«Автор в путешествии своём наезжает на разных путешественников, между прочим Фиглярина, Вздыхалова и других, знакомит с ними читателей своих путевых записок»²⁴.

Однако в стихотворении для нас есть нечто куда более важное, чем его эффектно инструментрованное «партийное» содержание (с каламбурной игрой значениями слова «наезжать» — «встречать» и «нападать» и т.п.). Оба выпада против Шаликова

²² Норов А. С. Путешествие по Сицилии, в 1822 году. СПб., 1828, ч. 1. С. V.

²³ Лубяновский Ф. П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии... Ч. 3. С. 29–30.

²⁴ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 58.

построены на вполне традиционной сатирической антитезе — на контрасте между сублимированным языком восприятия и далекой от изящества действительностью, комической жертвой несовпадения которых оказывается герой²⁵. Но язык восприятия здесь — не что иное, как пародийная выжимка из нарратива шаликовских путешествий, которая соотносится со столь же пародийно изображенными Вяземским как бы подлинными событиями путешествия героя (у Шаликова остающимися за кадром, за кулисами «чувствительного» семиозиса). Поэтому «путешествие в стихах» самого Вяземского — одновременно и стихотворное описание некоего нереального путешествия (поскольку автор явно не имеет в виду, что в своих разъездах по России он «нападал» на Шаликова), и путешествие с помощью стихов, «путевые записки» воображения (поскольку сюжетно автор никак не участвует в истории Вздыхалова, сохраняя за собой роль безличной нарративной инстанции).

В двух других стихотворениях предполагавшегося цикла — в «Станции (*Главе из путешествия в стихах...*)» (1825, 1828) и в «Коляске...» (1826) (в «Московском телеграфе» второе из них было опубликовано под заглавием «Отрывок из путешествия в стихах. Глава 1. Коляска») — подобное двоение обращается в предмет открытого обыгрывания, только точкой отсчёта в них служат реальные путешествия²⁶. В обоих стихотворениях тематизируется параллелизм между запечатленным в стихах перемещением автора по совсем не вымышленным дорогам России и полётом управляемого капризами воображения и памяти крылатого «стихотворного скакуна» (который иногда замещается метонимически, а в первом случае — ещё и при поддержке омонимии — то «широкими перьями», то «стихоподатливой коляской»). В «Станции» это параллелизм обратный. Из финала её мы узнаем, что все стихотворение — продукт остановки в пути: «Итак, пока нет лошадей, / Пером досужным

²⁵ Прием этот использовался среди прочего и в пародийных путешествиях, в частности — в травестийно поданном реальном травелоге в стихах «Чувствительное путешествие в Ревель» Н. М. Языкова (1823).

²⁶ Несколько особняком стоит ещё одно стихотворение из этого ряда — «Саловка (*Глава из путешествия в стихах...*)» (1829), хотя и в нем не обходится без аналогичных удвоений: его магистральный топос — всевозможные отражения, средоточие которых образует «поэзия живая» окружающей путешественника природы.

погуляю...» (в последнем примечании к стихотворению автор с иронической серьезностью пояснит: «На замечание, что глава моя очень длинна, и то ещё один отрывок, имею честь донести, что я с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей»)²⁷. В «Коляске», напротив, перед нами параллелизм прямой. Лирический субъект заявляет о своей «неоседлости» и о своём требующем простора и праздности свободолюбии, без которых занятие поэзией превратилось бы для него в унылое ремесло: «Несется легкая коляска, / И с ней легко несется ум, / И вереницу светлых дум / Мчит фантастическая пляска. / То по открытому листу, / За подписью воображенья, / Переносусь с мечты в мечту...». В конечном итоге (и этим стихотворение завершается) параллелизм обнаруживается между путешественником и поэтом: «Все скажут: с ним двойной подрыв / И с ним что далее, то хуже. / Поэт болтливый, он к тому же / Как путешественник болтлив!»²⁸. Можно сказать, что композиционный рисунок обоих стихотворений — это непрерывные взаимопрерращения путешественника и поэта.

Болтливость, как хорошо известно, и на самом деле фирменная примета стилистики путешествий. Но у Вяземского качество это обращается в нечто большее, и в сюжетно развернутом виде мы наблюдаем подобную метаморфозу в «Станции»: «...но с речи / Бог весть зачем, Бог весть куда / Сбиваюсь от горячей встречи / Нежданных мыслей...»²⁹. С одной стороны, «речь» характерно рифмуется со «встречей» — также легко опознаваемым элементом литературы путешествий, который здесь транспонируется из событийной плоскости в ментальную. С другой стороны (и это для нас самое интересное), мысли не просто перелетают от одной темы к другой — в воображении они мгновенно переносят путешественника из настоящего в различные гетеротопии, но в первую очередь — в биографическое прошлое (запомним этот вектор!). И как раз вследствие таких постоянных перескоков перед автором возникает необходимость объясниться с публикой, где в его стихах заканчивается реальность и начинается вымысел. В первом примечании к «Станции» с читателем затевается настоящая игра. Сначала

²⁷ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 178, 180.

²⁸ Там же. С. 197, 201.

²⁹ Там же. С. 174.

автор, полуиронически присоединившись к позиции современников, детально мотивирует необходимость в комментариях, как бы представляющих от лица реальности:

«В наш исследовательный и отчетливый век примечания, дополнения, указания нужны не только в путешествии, но и в сказках... <...> Поэт волею или неволею должен быть педантом или Кесарем: писать комментарии на самого себя и на свои дела».

А затем, сознавшись, что не любит выставлять цифры в стихах, автор предложит читателю задачу:

«Пускай... даст себе труд отыскивать сам соотношения между стихами и примечаниями»³⁰.

В примечании к «Коляске» (в редакции «Московского телеграфа») логика иная, без оглядки на «просвещенную» аудиторию:

«Разумеется, что это путешествие вымышленное: ученый не найдет в нем статистических сведений, политик — государственных обозрений... и проч. Не для них оно писано, а для благословенных охотников до путешествий за тридевять земель, в тридешатое царство и покоряющихся правилу: *не любю, не слушай, а врать не мешай*»³¹.

Ближайшим образом, очевидно, Вяземский называет своё путешествие вымышленным потому, что в нем нет ничего любопытного для «исследовательного века», а не потому, что оно лишено какой бы то ни было подлинности. В этой логике несложно уловить двойную — и при этом полемическую по своей направленности — реминисценцию. В предисловии к отдельному изданию «Писем русского путешественника» (1793) Н. М. Карамзин, оправдываясь перед читателями, что в его книге много мелочей, «бездельных подробностей», записанных «...где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашем», решительно возразит под конец:

³⁰ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 178–179.

³¹ Там же. С. 488.

«А кто в описании путешествий ищет одних статистических и географических сведений, тому, вместо сих Писем, советую читать Бишингову Географию».

Субъективно-импровизационная манера повествования противопоставляется у Карамзина обдуманному и общезначимому, тому, что высказано «с осторожною разборчивостию»³². Затем фрагмент этот откликнется у П. И. Шаликова, в предисловии от мнимого издателя к «Путешествию в Малороссию» (1803):

«В сем путешествии нет ни Статистических, ни Географических описаний: одни впечатления Путешественника описаны в нем... не блестящею кистию — нет! Но скромным карандашем»³³.

И акценты здесь уже иные: в путешествии Шаликова ученой информации оппонируют питающие чувства впечатления, которые не нуждаются в помощи искусства или, может быть, не способны такой помощью воспользоваться. Вариация же Вяземского отклоняется и от Карамзина, и от Шаликова: речениям науки в ней противостоит сказочная стихия (не зря сказка упоминается и в примечании к «Станции», а в «Коляске» лирический субъект прямо объявляет: «Люблю по нивам, по горам / За тридевять земель, как в сказке, / Летать за музой по следам...»³⁴). Но тем самым вымышленное приравнивается к откровенно фантазийному, и в этом принципиальный отход от недавней ещё литературной и языковой парадигмы³⁵.

³² Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 393.

³³ Шаликов П. И. Путешествие в Малороссию. М., 1803. б/с.

³⁴ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 198.

³⁵ Показательно, что у С. С. Боброва под «вымышленными лицами» понимаются персонализации (*Бобров С. С. Древняя ночь Вселенной... с. 304*). Тот же «рационалистический» взгляд на вещи мы находим и в Словаре Академии Российской, где первое значение слова «вымысел» — вещь выдуманная, изобретенная, найденная, а слово «вымышление» толкуется как «выдумывание» изобретение чего умом, размышлением, (такое толкование будет унаследовано во многом и словарем В. И. Даля). Между тем в Словаре языка Пушкина «вымысел» интерпретируется уже прежде всего как «фантазия, воображение» и как «то, что создано фантазией, воображением». Литература надолго опередила тут словарные дефиниции. Отдельно, впрочем, нужно было бы напомнить о том, что в риторике вымысел (вымысл) определяется как «...идея, противная натуре или обыкновениям человеческим...», а его отличие от витиеватых речей

В «классическую» эпоху вымышленное существует в тесном союзе с символическим, почти безотносительно к воображаемому и реальному, — в эпоху «элегическую/романтическую» оно делается двойником воображаемого и, во многом (хотя, как мы ещё увидим впоследствии, далеко не до конца) отвернувшись от символического, динамически утверждает себя в качестве антипода реального.

* * *

Итак, передвигаясь по пространству, которое не скрывает в себе ничего «иносказательного» и идентифицируется как реальное, лирический субъект «Станции» и «Коляски» время от времени оказывается в «вымышленном», «мечтательном» измерении, если и соприкасающемся с действительностью, то лишь в режиме утраченной референции (в случае с минувшим). Такая «двухфазовая» конструкция, когда в широкой раме воображаемого референция к реальности то демонстративно устанавливается, то столь же демонстративно отменяется, вплотную подводит нас к вопросу о том, что же следует понимать под собственно воображаемыми путешествиями. Не боясь некоторой тавтологичности, их можно было бы определить как перемещение внутритекстового субъекта в ту или иную гетеротопию, совершаемое при помощи воображения (или в воображении)³⁶. В применении формулы «воображаемые путешествия» для такой цели есть, однако, некоторое неудобство, с которым мы, по сути, не раз уже сталкивались. Любой вымышленный, фикциональный мир, повторим снова, является в

усматривается в том, что они «...больше состоят в мыслях и тонких рассуждениях, а вымысел от мысленных вещей отъёмляется и представляется живо, как нечто чувствительное» (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 тт. М.; Л., 1952, т. 7. С. 220). Так что риторика об иконичности вымыслов знала хорошо.

³⁶Словосочетание «ездить в воображении» встречается, к примеру, в пародийном «Сентиментальном путешествии по Невскому проспекту» П. Л. Яковлева (1820–1821). Компьютерная обработка литературных текстов XVIII — начала XX века позволяет выявить одно любопытное обстоятельство. Если рассчитать коэффициент констелляции, т. е. степень подобию в распределении слов в тексте, или, иначе говоря, меру взаимной встречаемости слов «рядом» друг с другом, то для лексем «путешествие» и «воображение» эпоха начала XIX века даёт величину, в два-три раза превышающую результаты по другим эпохам этого большого периода.

той или иной степени воображаемым (или, что то же самое, содержащим иконический компонент), вне зависимости от того, насколько он копирует реальность, равно как и от того, доминирует или не доминирует в нем символическое. Но тогда воображаемое путешествие внутритекстового субъекта (даже если он отождествляется с автором) — это воображаемое странствие по воображаемому пространству. Поэтому для именованного подобных путешествий есть смысл ввести другой, специальный термин — «мечтательные путешествия», оставив формулу «воображаемые путешествия» для обозначения нереальных, не имевших места в действительности, но при этом несимволических травелогов, центральный субъект которых идентифицируется с автором. Говоря о возможности такого разграничения, учтем, что в начале XIX века лексемы «воображение», «фантазия» и «мечта» были во многом синонимичны друг другу (в целом такое положение вещей сохранится и далее), так что семантически две эти формулы вполне эквивалентны³⁷. Дополнительный резон для использования нового термина могут дать и лингвостатистические факты. В среднем в литературных текстах XVIII — начала XX столетия слово «мечта» употребляется вдвое чаще слова «воображение», а оно, в свою очередь, в полтора раза чаще, чем слово «фантазия» (при переходе от «классической» эпохи к «элегической/романтической» наблюдается резкий скачок: относительная частота «мечты» вырастает вдвое, а «фантазии» — в пять с половиной раз, но соотношение между ними в это время остается всё ещё больше чем десять к одному). И такой тотальный перевес «мечты» явно позволяет

³⁷Напомним о том, что на рубеже XVII–XIX веков «мечта» постепенно изменяет свою семантику, центр тяжести которой смещается как раз от «обмана» к «воображению/фантазии» (см.: *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 498–500; *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 85 и сл.). И такая двойственность могла открыто обыгрываться. К примеру, в послании Н. И. Гнедича «К К. Н. Батюшкову» (1807) мечта играет привычную роль своеобразного транспортного средства, позволяющего путешествовать по литературным достопримечательностям: «Над всей подлунною страной / Мечты промчимся на крылах». Однако в последней строфе это назначение мечты окажется оборотной стороной ущербности здешнего — неподлинного, фантомного — существования: «Жизнь наша есть мечтанье тени / Нет суших благ в земных странах. / Приди ж под кровом дружной сени / Повеселиться хоть в мечтах» (*Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л., 1956. С. 60, 62).

ей притязать на своё место во фразеологии, связанной с классификацией путешествий.

Несмотря на то что трёхликая инстанция мечты/воображения/фантазии как будто бы должна была обеспечить субъекту полную свободу в его «отлетах» от реальности³⁸, на деле обозрение русской поэзии обнаруживает существенно иную картину. В хрестоматийной «Мечте» К. Н. Батюшкова (1802 или 1803, 1817) её персонифицированная заглавная героиня, которую лирический субъект призывает поселиться с ним и никогда его не покидать, способна иллюзорно преобразовать ручеек — в море, хижину — в дворец и вообще отсутствующее — в присутствующее. Однако стоит только поэту — alter ego лирического субъекта — пуститься с ней в полномасштабное путешествие, как пределы доступного (несмотря на видимое его многообразие) сжимаются до границ оссиановского мира. И такое несоответствие совсем не исключение. Большинство поэтических мечтательных травелогов достаточно легко распределяется по нескольким группам, различающимся тем, как в них прокладывается маршрут движения. Во-первых, это путешествия вслед за теми, кто действительно совершает путешествие, как, к примеру, в послании И. И. Козлова «К другу В. А. Ж. По возвращении его из путешествия» (1822), где описывается Швейцария, увиденная в воображении вместе с лирическим адресатом: «И часто мысленно носился / С тобою выше облаков, / В стране, где посреди снегов / Весна роскошно зеленеет...» и т.д.³⁹ В реальных травелогах, заметим в скобках, этому зеркально-симметрично

³⁸ Вообще, мечта притягивает к себе как «воздушные» (полёт), так и «водные» (плавание) коннотации, по всей видимости, функционально и семантически эквивалентные друг другу (возможно, от эпохи к эпохе меняются их частотные пропорции). Поэтому мы могли бы с тем же успехом сказать тут и об «отплытиях» от реальности. (Ср., впрочем, иронический пассаж из «Поездки в Ревель» А. А. Бестужева-Марлинского (1821), где рассказчик, описывая замерзший Нарвский водопад, произнесет: «...мое воображение, привыкшее только летать, а не плавать, опустило мотыльковые крылья свои...» (*Бестужев-Марлинский А. А. Русские повести и рассказы*. М., 1834, ч. 6. С. 132).)

³⁹ *Козлов И. И.* Стихотворения. Л., 1956. С. 74. Особым вариантом такого рода стихотворных травелогов можно считать ироническое «Путешествие N. N. в Париж и Лондон, писанное за три дни до путешествия» И. И. Дмитриева (1803). Здесь не лирический субъект следует в воображении за адресатом, но автор переносится в будущее и фиксирует возможные впечатления нарратора — поэтического двойника В. Л. Пушкина, предвкушавшего радости скорого заграничного вояжа.

«галлюцинаторное» возвращение назад — к оставшимся; так, в «Путешествии в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1800) нарратор представляет себе друзей, разговаривающих о нем, — и воображает себя в их кругу:

«Я слушаю, вхожу в разговор, и сам рассказываю. Щастливая сила памяти и воображения, которая переносит человека за неизмеримые отдаленности, и даёт ему чувствовать радость свидания в недрах самой разлуки!»⁴⁰.

Во-вторых, это путешествия по канве прочитанного, когда субъект перемещается или в созданную другим автором фикциональную реальность, или в то «настоящее» пространство, к которому она имеет референцию. Скажем, в послании Д. П. Глебова «В. Л. Пушкину, получив от него Байроновы сочинения» лирический субъект — «по следам Британского Поэта» — отправляется в Грецию и Италию, причем рисуются они не в их географической конкретике, а как нечто уже семиотизированное — на манер библиотечного каталога или путеводителя: «Или в стране Петрарки и Лауры / Ношусь мечтой с Гарольдовым певцем, / В стране любви, где Грации, Амуры / Торквато гроб украсили венцем...»⁴¹ и т.п. В дидактической поэме М. М. Хераскова «Поэт» (1805) именно умение переселяться в воображаемые ландшафты прочитанного выступает одним из главных индикаторов принадлежности к поэтическому сословию. Вторая глава поэмы открывается обширной серией таких «проверочных» вопросов: «Поэт ли ты? — Когда желаешь испытать, / Энея вздумаешь, Ильяду ли читать, / Почувствуй, мыслями преносишься ль под Троию, / Среди кровавого летаешь ли там бою?...»⁴² и пр. Необычайную популярность и формульную устойчивость речевого, символического воплощения в «элегическую/романтическую» эпоху получает, как известно, поэтическая траектория, проложенная по следам «Песни Миньоны» из «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гете (1795) (первым переводчиком песни на русский язык стал в 1817 году В. А. Жуковский) и её вариации в начальной строфе «Абидосской невесты» Байрона (1818)

⁴⁰ *Измайлов В. В.* Путешествие в полуденную Россию. М., 1800, ч. 1. С. 10–11.

⁴¹ *Глебов Д. П.* Элегии и другие стихотворения. М., 1827. С. 139.

⁴² *Херасков М.* Поэт. М., 1805. С. 6.

(в 1826 году поэма была переведена И. И. Козловым)⁴³. По этому готовому пути фантазия устремляется в Италию, а в байроновской редакции — на Восток, вообще в экзотизируемое иное пространство, так что, например, у Пушкина в итоге стилистически с легкостью взаимно конвертируются Таврида («Кто видел край, где роскошью природы...», 1821) и Италия («Кто знает край, где небо блещет...», 1828)⁴⁴.

Наконец, в-третьих (и на этом мы остановимся чуть подробнее), мечтательные путешествия могут переносить лирического субъекта в прошлое — биографическое или культурно-историческое. Оговоримся, что прошлое — особая гетеротопия, поскольку является для субъекта недостижимой, однако, в отличие от утопии, референция к реальности у неё есть, только не в настоящем, а в минувшем (персональном или коллективном). И это минувшее оказывается для мечты необычайно притягательным⁴⁵. Цитированное послание И. И. Козлова «К другу В. А. Ж.» начинается с «полёта» в Швейцарию вслед за адресатом и завершается похвалой поэзии, позволяющей человеку вступить в «новый мир» и жить в нем, но основная часть этого пространного стихотворения развёртывается под знаком риторического вопроса «Кто не живет воспоминаньем?» и включает, в частности, два живописных сновидческих путешествия в прошлое, когда лирический субъект мог ещё восхищаться красотой зримого мира. Разумеется, в этом случае нельзя не учитывать биографической подоплеку такого рода мечтательной ретроспективности — слепоты автора, которая сделалась элементом персонального мифа поэта и не раз обращалась в

⁴³ См. их сравнительный анализ: *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 408–426.

⁴⁴ Напомним и об очень показательном стихотворении П. А. Вяземского «Из Венеции в Ливадию...» (1863), где пребывающий в Венеции лирический субъект вспоминает о Крыме, целиком уравнивая друг с другом два экзотических локуса. Это, можно сказать, песня Миньоны «в квадрате».

⁴⁵ В «Поэтике грезы» Г. Башляр создаст впечатляющий портрет детства как времени погруженности в космические грезы — по ту сторону личной истории — и напишет о том, что «в своей психической первозданности Воображение и Память оказываются нерасторжимо связанными друг с другом» (*Башляр Г.* Избранное: Поэтика грезы. М., 2009. С. 92). Однако, как кажется, подобное представление — не антропологическая константа, а взгляд, который постепенно начал утверждаться в романтический период европейской культуры и окончательно сформировался лишь к началу XX столетия.

его текстах в конструктивный фактор (ср. начало стихотворения «К Италии» (1827): «Лети со мной, к Италии прелестной, / Эфирный друг, фантазия моя! <...> / Ты не была, не будешь мною зрима, / Но как ты мной, прекрасная, любима!»)⁴⁶. Однако подобный крен в сторону минувшего и утраченного — общая черта «элегической/романтической» эпохи⁴⁷. В программном для нас стихотворении М. А. Дмитриева «Мир Фантазии» (1818) воспевается процветающая под скипетром заглавной героини «страна очарований», куда допускаются лишь поэты и где все явления жизни благотворнее (светлее, слаще, легче...), чем в здешнем мире, но квинтэссенцию этих богатств образует именно отнятое временем: «Все, что сердцу счастьем льстило / С левоверных юных дней, / Там свой образ сохранило / В прежней свежести своей! / Все надежды обещанья, / Сердца первая любовь / И погибшие мечтанья — / Воскресают тамо вновь»⁴⁸. Полет в царство Фантазии оборачивается движением в прошлое. И литература эпохи изобрела целый набор семиотических «машин времени», среди которых особое место принадлежит руинам. Достаточно упомянуть здесь батюшковскую элегию «На развалинах замка в Швеции» (1814) или её композиционный и фразеологический клон — элегию В. И. Туманского «Монастырь» (1818)⁴⁹, в которых перед мечтательным взором лирического субъекта, созерцающего следы разрушительного действия времени, сцены из давнего — средневекового — прошлого воскресают со столь визионерской отчетливостью, что субъект оказывается как бы их участником-наблюдателем (при этом у Батюшкова, в отличие от прототипической для его

⁴⁶ *Козлов И. И.* Стихотворения. С. 151. О такой восполняющей функции воображения см. ещё в записи из дневника Козлова (1837) о балерине Тальони: «Чудная танцовщица... Я не могу тебя видеть танцующей, но мое воображение понимает и чувствует всю поэзию твоих танцев: тогда я вижу тебя!» (*Прот Я. К.* Дневник И. И. Козлова // Старина и Новизна. СПб., 1906, кн. 11. С. 58–59). Заметим, что по своему пафосу высказывание это мало чем отличается от уже приводившейся выше реплики Ф. П. Лубянского: «Глаза мои будут завидовать воображению».

⁴⁷ См.: *Фаустов А. А.* Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 9–25; он же. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 10–39.

⁴⁸ *Дмитриев М. А.* Московские элегии: Стихотворения; Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985. С. 25.

⁴⁹ См. об этом: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 57–58.

стихотворения «Элегии, написанной на руинах старого горного замка» Ф. Маттисона (1786), «мечтанье» напрямую — даже рифмически⁵⁰ — соотносится с «воспоминаньем», служащим своеобразным «гением места» развалин, проводником в минувшее). Добавим, что в реальных путешествиях ослабленным эквивалентом такого визионерства можно считать исторические экскурсии — почти неперемный их атрибут.

Три этих излюбленных маршрута мечтательных путешествий объединяет то, что фантазия прокладывает их по хорошо обжитой местности: пространство воображаемого удерживается в границах символического — размеченного биографическими или культурно-историческими вехами. Но мечта иногда может отправляться и в более дальние и смелые странствия. В послании Д. П. Глебова «К Норову в Париж» говорится сначала о заграничном путешествии лирического адресата, в которое тот пустился в поисках «областей воображенья», источника для фантазии: «Мечты сии тебя вели / Из стран родимых в край далекий, / Оставил ты для цели сей / И ближних кров и круг друзей...». Однако тотчас же выясняется, что путь адресата вел совсем в иной край: «Дерзнув в небесныя поля, / Ты ждал божественных явлений, / И звезды беспредельной сени, / И в ней бродящая земля / Явились...»⁵¹. Глебов подразумевает здесь, конечно, увлечения А. С. Норова астрономией и их плод — дидактическую поэму «Опыт об Астрономии» (отрывки из неё печатались в 1818–1823)⁵². Но для нас важнее следствие этого — никак не подготовленное логикой текста переключение из измерения реального путешествия в измерение, которое поначалу кажется

⁵⁰ Рифма, сопрягающая «мечтань(и)е» с «воспоминань(и)ем» (которые иногда могут и противопоставляться друг другу), в русской поэзии XVIII — начала XX века не отличается повышенной частотностью. И крайне характерно, что из 18 встретившихся нам случаев 16 приходится на «элегическую / романтическую» эпоху. Впервые, насколько можно судить, рифма эта появляется как раз у Батюшкова, в его «Воспоминании» (между 1807 и 1809).

⁵¹ Глебов Д. П. Элегии и другие стихотворения. С. 118.

⁵² В одном из фрагментов нарратор патетически обращается к человеку: «Сих звезд сияющих ты гражданин душою; / Дерзни бессмертный дух возвысить к небесам: / Ты странник на земле; твоя ж отчизна там!» (Норов А. С. Отрывок из дидактического Опыта об Астрономии // Сын Отечества. 1821, т. 68 (№ 11). С. 176–177). За этими строками несложно усмотреть при желании целый комплекс религиозно-мистических идей, широко распространенных в «александровскую» эпоху.

мечтательным до фантазмагоричности (межзвездный вояж), но затем быстро обнаруживает свою сугубо «иносказательную» природу. Конечная цель отрыва адресата от поверхности земли — «Воспеть Творца в своём твореньи <...> / И всех частей в соединеньи / Изобразить нам Одного...»⁵³. За пределами географической ойкумены воображаемый травелог на глазах сворачивается до привычного «трансцендентального означаемого» (воспользуемся удачной формулой Ж. Деррида).

В ином направлении (о чем по другому поводу нам уже приходилось говорить)⁵⁴ мечтательное путешествие — на этот раз в прошлое — трансформируется во «Фракийских элегиях» В. Г. Теплякова (1836). В четвертой — центральной в цикле — элегии «Гебеджинские развалины» воспроизводится на первый взгляд типовая ситуация, когда лирический субъект оказывается перед руинами, которые должны были бы «перебросить» его в минувшее. Однако Гебеджинские руины таковы, что о них невозможно сказать с уверенностью, то ли перед субъектом обломки «допотопных» человеческих творений, то ли причудливая игра природы. И неразрешимость этой дилеммы вдвойне усиливается тем, что под сомнение в стихотворении попадают и документальные свидетельства древности, на основании которых в тексте — под знаком «быть может» — воссоздаются картины первого из двух вариантов прошлого. В специальном примечании к этому фрагменту элегии автор напишет:

«...изображение предшествовавшего Ною времени едва ли, во всяком случае, может быть точнее истории и географии *Орланда* или *Гулливерова странствия!*»⁵⁵.

Реальность минувшего почти приравнивается здесь к вымыслу, и — за неимением достоверного воображаемого объекта — испытать положенный ретроспективный транс лирическому субъекту не удастся. Вместо этого фантазия увлекает его на своих крылах или на своей ладье (в шестой элегии) в плавание по волнам «неземного бытия» и заставляет наблюдать

⁵³ Глебов Д. П. Элегии и другие стихотворения. С. 119.

⁵⁴ Савинков С. В., Фаустов А. А. «Четвертая Фракийская элегия» В. Г. Теплякова и судьба «элегического» языка // *Arbor mundi*. Мировое древо. М., 2000, вып. 7. С. 6 — 74. Статья входит в специальный раздел, посвященный «языку руин».

⁵⁵ Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972, т. 1. С. 656.

калейдоскопическое мелькание целых столетий, для того чтобы привести к неутешительному выводу о роковой цикличности, а значит, «палимпсестности» всего происходящего, окончательно подрывающей возможность мысленно приблизиться к тому или иному единичному, замкнутому в себе событию прошлого: «Остатки Древности святой, / Когда безмолвно я над вами / Парю крылатою мечтой — / Века сменяются веками, / Как волны моря, предо мной!»; и затем: «Века — веков лишь повторенье!»⁵⁶.

Как и в «путешествии в стихах» П. А. Вяземского, повышенный динамизм воображения симметричен во «Фракийских элегиях» перемещению в «настоящем» пространстве. Стихотворения нанизываются на единый сюжет реального путешествия лирического субъекта (в примечаниях к циклу Тепляков обильно цитирует отрывки из своего прозаического травелога «Письма из Болгарии» (1833)), причем параллелизм так же, как у Вяземского, но с ещё большей систематичностью захватывает и тематический, топический слой текста. «Водная» метафорика мечтаний словно дополняет многочисленные «морские» эпизоды путешествия (действие первых двух элегий ограничено бортами корабля, и первая так и называется — «Отплытие»), а в заключительных стиховых строках цикла тропологический план накладывается на план предметный по лекалу давней (и романтикам хорошо знакомой) метафоры «жизнь — плавание», но так, что мы можем запознать здесь и отзвук «фантазийной» семантики: «И что ж, в глуши ли молчаливой / Теперь промчится жизнь моя, / Как разгруженная ладья, / Качаясь в море без прилива? <...> / Сижу на бреге — и душой / Попутный ветер призываю!...»⁵⁷. Однако на этом сходство с Вяземским завершается. При всей своей «фантастической пляске» воображение в «Станции» легко вступает в альянс с воспоминаниями и обретает в них точку покоя. У Теплякова столь же возбужденные «прогулки» фантазии бесприютны, подобно тому как само реальное путешествие во «Фракийских элегиях» подаётся не как выражение свободолбия (во вкусе Вяземского), но как странничество, скитальчество без начала и без конца. Лишь в последней

⁵⁶ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972, т. 1. С. 624—625.

⁵⁷ Там же. С. 647.

элегий цикла — в «Возвращении» — движение это на время приостанавливается, и лирический субъект совершает тут наконец-то «нормальное» мечтательное путешествие — в те края, где только что побывал.

Стихотворения Д. П. Глебова и В. Г. Теплякова позволяют убедиться — «от противного» — в том, что разрыв с символическим в «элегическую/романтическую» эпоху отнюдь не был полным и окончательным: речь может идти лишь о перераспределении полномочий. Символическое теперь как будто бы довольствуется тем, что размечает маршруты для путешествий фантазии. Но как только такая трассировка исчезает (что мы и наблюдали), сюжетное развёртывание воображаемого становится невозможным: вблизи того или иного «сверхозначаемого» (как в послании «К Норову...») мечтательное путешествие прекращается вовсе, а в отсутствии такового (как во «Фракийских элегиях») начинается безостановочное движение мечты по кругу, ни на шаг не приближающее её к искомому воображаемому объекту. Эта подспудная зависимость воображаемого от символического, может быть, наиболее интересно проявила себя у Пушкина. В рукописных набросках финальной строфы «Осени» (1833) (которые в печатной редакции сожмутся до оборванного стиха «Плывет. Куда ж нам плыть?..» и двух строк, заполненных точками) перебираются различные пункты назначения для готовой к отплытию фантазии. И крайне характерно, что эти номинированные воображаемые «берега» не просто хорошо вписываются в готовую литературную и биографическую матрицу, но ещё и выступают переменными величинами по отношению к их куда более устойчивым и рифмически востребованным атрибутам (даже если сделать поправку на некоторую гадательность прочтения рукописи). Так, *колоссальными* предстают здесь то Египет, то Кавказ; *печальными* — то Эллада, то Шотландия, то снова Египет; *пирамидальными* — эландшафты то Швейцарии, то Италии; а *снега* служат приметой то Лапландии, то Нормандии⁵⁸. Текст выстраивался таким образом, как если бы траектория мечтательного путешествия прокладывалась не столько с помощью географической карты (или даже путеводителя), сколько с помощью словаря.

⁵⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 тт. М., 1995, т. 3. С. 917, 934 — 935.

Не менее любопытно то, как осуществляется в поэзии начала XIX века стык реального и мечтательного. Начало и конец фантазийного транс лирического субъекта являются отмеченными точками (и об этом мы уже говорили), но диагностически более важным может считаться не отплытие/отлет, а возвращение назад. Монументальное стихотворение П. А. Катенина «Мир поэта» (1822) почти целиком посвящено живописанию того, как душа «на крылах воображенья» переносится из одной исторической эпохи в другую, по очереди посещая времена ветхозаветные, античные, христианские, под занавес же путешествия перед ней возникнут величайшие герои средневековой Европы и Древней Руси. И безмолвно движущийся строй витязей будет настолько осязаемым, что лирического субъекта охватит желание убедить в их реальности: «Хочу рукой моей коснуться вас... Ах! нет! / Нет их! нет никого! мечта воображенья / Мой обманула взор... <...> / Один, в тиши ночного бденья, / Я здесь...»⁵⁹. Слово «мечта» в цитированном фрагменте употребляется, конечно, в своём архаичном значении — пустое, ложное, обманчивое видение и т.п., однако тут есть и другой семантический план. Одна из разновидностей «вымыслов» в риторике — это «... преложение с места на место или из одного времени в другое», причем вымыслы могут «умягчаться» словами, заключающими в себе сомнение в изображаемом, — в частности, такой фигурой речи, как «мечтание»⁶⁰. И в подобной перспективе «Мир поэта» как раз и есть одно большое «мечтание». Вояж в давние века и финальное «отрезвление» лирического субъекта совершаются от начала до конца (вдвойне маркированного) на глазах читателя, который не перестает отдавать себе отчет в том, что перед ним не просто игра отпущенного на свободу воображения, но конспективный историко-культурный экскурс в стихах. Однако и при отсутствии явного риторического — символического — кода мечтательные путешествия в поэзии «элегической/романтической» эпохи развёртываются таким образом, что читатель сохраняет позицию внешнего наблюдателя и отчетливо осознает, где пролегают границы. Так, стихотворный диалог «Поэт» Н. М. Сатина (1835) открывается прозаической ремаркой, в которой Друг возвращает Поэта из его мечтаний к

⁵⁹ Катенин П. А. Стихотворения. Л., 1954. С. 144–145.

⁶⁰ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 231, 234.

действительности: «...Поэт в задумчивости сидит под деревом. Друг подходит и кладет ему руку на плечо. Поэт вздрагивает». И в ответ на вопрос Друга: «Где ты блуждал?» — Поэт «(приходя в себя)» (как сказано в специальной ремарке) опишет своё странствие под небесами и меж звездами, в которое его увлек некий «гений бури»⁶¹. В результате читатель не только становится свидетелем выдвинутого на композиционно ударное место «прибытия» Поэта из галлюцинаторного путешествия, но и получает возможность ретроспективно достроить до целого фабулу травелога от самого её начала.

* * *

Сложившиеся в «элегическую/романтическую» эпоху конфигурация и репертуар мечтательных путешествий в главном окажутся достаточно стабильными и продуктивными, и не составило бы большого труда продемонстрировать это на примере позднейших поэтических текстов. Однако наряду с константным мы обнаруживаем спустя сто лет и нечто существенно новое⁶², и кроется за ним в первую очередь радикальная перемена в представлениях о том, как соотносятся подлинное и вымышленное, воображаемое и реальное, границы между которыми теперь могут целиком стираться, что мы и попытаемся в заключение бегло показать. Прежде всего напомним о двух очень симптоматичных для нас стихотворных циклах — об «Итальянских впечатлениях» В. А. Комаровского (1912–1913) и о «Путешествии по Италии» М. А. Кузмина (1921). На внешний взгляд эти «итальянские» травелоги ничем не отличаются от таких реальных поэтических путешествий, как серия «венецианских» стихотворений П. А. Вяземского (1853, 1863–1864) или более близкий по времени цикл «Итальянские стихи» А. А. Блока (1909–1914). Однако в действительности лирические циклы Комаровского и Кузмина — это воображаемые путешествия, только в них нет ни одного разоблачающего их сигнала «нереальности», и читатель оказывается полностью

⁶¹ Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972, т. 2. С. 426.

⁶² Общий обзор судьбы травелогов в русской литературе начала XX в. см., напр.: Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. М., 2010.

мистифицированным. В коммуникативно-семиотическом аспекте мы могли бы квалифицировать эти «подложные» травелоги как нарративы, авторы которых не принимают на себя ответственности за рассказываемую историю, но делают вид, что «условия искренности» соблюдают. В «элегических/романтических» нереальных путешествиях их создатели, отождествляя себя с субъектами речи, не только не утаивали, но всячески афишировали вымышленность рассказываемого, то устанавливая, то отменяя его референцию к предметной реальности. В случае Комаровского и Кузмина, напротив, читателям предъявляются неоспоримо аутентичные внешне путешествия и умалчивается лишь об одном — об отказе авторов от ответственности за соединение референции к реальности на полюсе субъекта и на полюсе объекта: за пределами текста есть подлинный Комаровский и Кузмин и подлинная Италия, но нет Комаровского и Кузмина в Италии. В итоге возникает эффект своего рода наплыва: думая, что перед нами нет ничего, кроме реального, мы тут же попадаем и в область воображаемого.

«Итальянские» травелоги В. А. Комаровского и М. А. Кузмина (если отвлечься от вопроса об отношении этих произведений к действительности) можно истолковать и иначе — как такие мечтательные путешествия, в которых нет ничего вымышленного, границы которых совпадают с границами текста и которые поэтому не могут не восприниматься — парадоксальным образом — как дубликат реальности. При таком прочтении циклы эти включаются в целую череду экспериментов с границами воображаемого внутри текста, которую мы обнаруживаем в лирике «модернистской» эпохи. Иногда для сдвига привычной модели оказывается достаточным едва заметного смещения ракурса. К примеру, в стихотворении В. Я. Брюсова «Ваувау» («В ночной полумгле») (1895) описывается как будто бы вполне обыкновенная ситуация мечтательного транса в некий экзотический мир. Лежа с возлюбленной в постели, лирический субъект воображает себя и свою подругу в «лесах криптомерий», среди диких животных и настолько переселяется под сень «первобытного парка», что начинает буквально грезить наяву: «Подруга! мой лук! мой колчан! // Встревоженный шепот: „Валерий! / Ты бредишь. Скажи, что с тобой? / Мне страшно!“ — Альков голубой / Сменяет листву <в поздней редакции — более ботанически уместную

«хвою». — А. Ф.> криптомерий»⁶³. Возвращение к реальности совершается здесь, казалось бы, точно в соответствии со сценарием, знакомым нам по «Поэту» Н. М. Сатина. Однако нарратология брюсовского стихотворения такова, что читательская точка зрения совмещается в нем с точкой зрения лирического субъекта, вместе с которым читатель переносится в фантазийное пространство, чтобы уже оттуда, из-под покрова джунглей, услышать рассеивающий миражи голос героини. С утратой читателем позиции внешнего наблюдателя рамки воображаемого в тексте раздвигаются изнутри до самого горизонта, и освободиться из мечтательного плена не только лирический субъект, но и читатель оказываются способными лишь благодаря героине — тому лицу, которое удерживается за этой недостижимой чертой, на территории реального.

Не менее любопытные версии отклонения от канона мечтательных путешествий мы наблюдаем в некоторых стихотворных травелогах Н. С. Гумилева. Так, в «Сентиментальном путешествии» (1920)⁶⁴ первые две с половиной главы (восемьдесят четыре стиха из ста восьми) представляют собой описание самого что ни на есть настоящего — по всем приметам — странствия лирического субъекта и его возлюбленной по греческим островам и Греции вплоть до морского прибытия в Египет. А затем безо всякой подготовки, даже на первых порах без смены грамматического времени, совершается переключение сюжета из одной хронотопической системы отсчёта в другую, причем в тексте при этом образуется зона перехода — расплавленного, неидентифицируемого пространства и времени. Сначала события локализованы где-то на египетском берегу, вечером: «Я рассказываю тебе, / Овладев рукою твоей <...> / О твоей судьбе и моей». Через четыре стиха мы очутимся вместе с лирическим субъектом в ночном Петербурге: «Только вспомнишь — и нет вокруг / Тонких пальм, и фонтан не бьет <...> / Петербургская злая ночь; / Я один, и перо в руке...». А между этими двумя точками сюжета — строки, которые могут быть одинаково отнесены и к «египетскому», и к «петербургскому» локусам (к одному тянет

⁶³ Брюсов В. Я. *Chefs d'oeuvre*. М., 1896. С. 26.

⁶⁴ См. интересное прочтение этого стихотворения: Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, 2011. С. 98–110. Там же см. о других гумилевских поэтических травелогах, с привлечением разнообразных источников и обширной литературы вопроса.

подчеркнутый параллелизм в использовании инициальных сказуемых, к другому — тематизм воспоминаний об утрате возлюбленной и ночной колорит): «Вспоминаю, что в прошлом был / Месяц черный, как черный ад, / Мы расстались, и я манил / Лишь стихами тебя назад». Обрыв мечтательного путешествия осуществляется для читателя столь же неожиданно, как и попадание в воображаемое измерение, которое он долгое время принимает за реальность. И это вдобавок такой мечтательный травелог, о котором читатель — отчасти вместе с лирическим субъектом — так до конца стихотворения и не может с уверенностью сказать, то ли перед ним было паломничество памяти в счастливое прошлое, то ли заклинательное (и отравленное страхом своей тщеты) обращение к возлюбленной — поэтическая объективация желаний, иллюзорное преобразование настоящего, погруженного в безысходную тоску: «Со стихами грустят листы, / Может быть, ты их не прочтешь... <...> / Яд любви и позор мечты! / Обессилев, не знаю я — / Что же сон? Жестокая ты / Или нежная и моя?»⁶⁵. Расщепленной оказывается здесь и референция самой мечты.

Такое перетекание, перепутывание в литературе путешествий реального и воображаемого (как и раньше, по-своему регулируемого структурами символического, о чем особо говорить излишне)⁶⁶ может быть поставлено в прямое соответствие с изменениями в «модернистскую» эпоху культурно-семиотической логики, связывающей прошлое и настоящее⁶⁷. Сравним два очень характерных текста. В шаликовском «Путешествии в Малороссию» рассказчик в одной из глав уподобляет увиденное ландшафтам Швейцарии, в которой не бывал, и детально обосновывает законность такой операции:

«Имея некоторую живость воображения, чувствительность сердца, можно ли не знать Швейцарии и не быв в ней — не

⁶⁵ Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 317.

⁶⁶ Отдельного анализа заслуживает в этом ключе поэма Н. С. Гумилева «Открытие Америки» (1910), где нарратор, отправившись вместе с Музой в мечтательное путешествие в прошлое, окажется в итоге участником реальных странствий Колумба на правах уже одного из его спутников. Воображаемое и тут выступает в качестве втягивающей в себя воронки.

⁶⁷ Подробно см. об этом: Фаустов А. А. Наследники, избранные, посвященные и плагиаторы: культурно-семиотическая динамика от Пушкина к Ф. Сологубу // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой. М., 2012. С. 229–281.

знать прекраснейшей в мире природы ее? Кто не читал Новой Элоизы, писем Русского Путешественника? кто не затвердил в памяти и сердце своём всего того, что описано в них?...»⁶⁸.

Через сто лет аналогичный, казалось бы, поворот мысли мы находим у Вяч. И. Иванова, в его очерке «Гете на рубеже двух столетий» (1912), в котором немецкий поэт рисуется — в типичной для эпохи манере — как истинный символист, как художник, которому

«...не нужно предпринимать путешествия в страну, чтобы описать ее; итальянская поездка нужна была Гете лишь для завершительной ясности и последней проверки живущего в душе образа действительностью. Это — самый лучший способ наполниться правильными впечатлениями от действительности: при нем возможно поправлять ее, когда она сообщает неточные сведения, и заставлять говорить, когда она хочет отмолчаться; дух заранее над нею господствует и может рассказать ей неожиданное и новое про неё самое»⁶⁹.

Но близость двух этих высказываний мнимая (и дело отнюдь не в очевидной несоизмеримости масштабов их авторов). Воображению у Шаликова достается хорошо уже знакомая нам восполняющая роль. Реальное путешествие происходит на фоне мечтательного путешествия по следам прочитанного, так что находящиеся перед глазами рассказчика картины периодически растворяются, но лишь для того, чтобы их место — при посредничестве воображения — заняли следы другой реальности, обретшей некогда своё литературное прибежище в чужих воспоминаниях. Логика Иванова принципиально иная. Не вдаваясь сейчас в проблему интерпретации «образа» в ивановских текстах, заметим, что одно из центральных его значений (которое и задействовано, несомненно, в цитированном отрывке) — «внутренняя форма» предмета, его символ, «действенный прообраз»⁷⁰. Будучи таковым, образ предшествует ре-

⁶⁸ Шаликов П. И. Путешествие в Малороссию. С. 170–171.

⁶⁹ Иванов Вяч. И. Собр. соч. Брюссель, 1987, т. 4. С. 132.

⁷⁰ Ограничимся только одной знаменательной цитатой — из статьи «Мысли о поэзии» (1938): «...не дело поэта изображать вещи, как они представляются всем: его назначение — показать узренный им одним образ тех же вещей, чтобы дивились им люди, как будто впервые их увидели, и радовались, узнавая родное и ведомое...» (Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 229).

альности и если и может быть назван чьей-то собственностью, то даже не художника или культуры, а лишь народной «психеи», её прапамяти (через поэта, как напишет Иванов в статье «Поэт и чернь» (1904), «...народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности»⁷¹). Поэтому реальное путешествие, в конечном счёте, не может быть ничем иным, кроме как путешествием по глубинам воображаемого, предъявляющего действительности её спрятанную от неё самой истину. Подобно тому как настоящее в эпоху «модерна» испытывает на себе непрерывное давление минувшего, реальное оказывается изнутри проникнутым воображаемым (в противоречивом тандеме с символическим), так что в итоге воображаемое едва ли не наделяется осязаемой плотью. Неудивительно, что в стихотворении «Нигер» (1921), замыкающем книгу Н. С. Гумилева «Шатер», лирического субъекта приводит в возмущение изображение царственной реки на географической карте, и он готовит Нигеру другую, небывалую карту из драгоценных камней и тканей, которая должна материально воплотить его величие. А в заключительных строках это почти магическое действие будет продублировано в плоскости реального, и традиционное мечтательное — сновидческое — путешествие получит эффектную индексальную мотивировку: «И я знаю, что, если мы видим порой / Сны, которым найти не умеем названья, / Это ветер приносит их, Африка, твой!»⁷². То, что в тридцатые годы XIX века могло прийти в голову только несчастному гоголевскому Поприщину (открывшему, что человеческой мозг «...приносится ветром со стороны Каспийского моря»⁷³), в «модернистскую» эпоху обретет статус непреложного культурно-семиотического факта.

Е. О. Козюра

(Воронежский государственный университет)

Семантическая история «восторга» в русской литературе (XVIII — начало XX века)¹

Категория *восторга* чаще всего рассматривается в контексте одического жанра: в последнее время эта тема стала предметом обстоятельных исследований Е. А. Погосян и Н. Ю. Алексеевой². В более широкой хронологической перспективе *восторг* обозревается в недавней статье К. А. Богданова³, однако собственно литературных восторгов исследователь почти не касается, акцентируя своё внимание на риторике восторга в дискурсе русского патриотизма/национализма и трактуя его в первую очередь как маркер социальной идентичности. Лингвистический анализ семантики *восторга* был проделан Ю. Д. Апресяном⁴, но диахронический аспект проблемы не входил в задачи его исследования. Не претендуя на исчерпывающее рассмотрение материала, мы попробуем прочертить «магистральную линию» исторического бытия соответствующей категории в русской литературе обозначенного выше периода.

¹ Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, проект № 12-04-00041 «Семиотика и типология русских литературных характеров (XVIII — начало XX в.)»

² Погосян Е. А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском падегире 1730–1762 гг. Tartu, 1997; Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.

³ Богданов К. А. Открытые сердца, закрытые границы (о риторике восторга и беспредельности взаимопонимания) // Новое лит. обозрение. 2009. № 100. С. 136–155.

⁴ Апресян Ю. Д. Восхищение и восторг: сходства и различия // Традиционное и новое в русской грамматике. М., 2001. С. 94–106.

⁷¹ Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 141.

⁷² Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 336.

⁷³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 тт. М.; Л., 1938, т. 3. С. 208.

Поскольку специфика «одического» восторга получила представительное освещение в упомянутых выше работах, мы позволим себе коснуться этого предмета в минимальной степени. Восторг в оде — это восторг *ума, мыслей, духа*, то есть в первую очередь особое ментальное состояние, лишь сопутствующим признаком которого является эмоциональный подъём. В состоянии восторга претерпевают исключительное усиление сенсорные способности человека (в первую очередь зрение), результатом чего становится *восхищение* человеческого «я» за его пределы: в *восторге* одический Поэт перестает быть самим собой, ретранслируя сверхличную Истину: «Всего народа весел шум, / Как глас вод многих, вверх восходит, / И мой отрады полный ум, / Восхитив тем, в восторг приводит» (М. В. Ломоносов, «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения Его Императорского Высочества Государя Великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня»⁵); «Если я блистал восторгом, / С струн моих огонь летел, / Не собой блистал я, Богом; / Вне себя я Бога пел» (Г. Р. Державин, «Признание»⁶). Подобные свойства восторга притягивают «жидкостную» метафорику (восторг *напоает/изливается*), подчеркивающую «осмотические» отношения, возникающие между разными частями универсума: восторг может охватывать не только Поэта, но и целые пространства, которые в этом состоянии получают речевые полномочия⁷. В то же время расширение границ человеческой личности закономерно делает постоянным спутником *восторга* другой феномен, *страх/ужас*: «Наполнил грудь восторг священный, / Благоговейный обнял страх, / Приятный ужас потаенный / Течет во всех моих костях» (Г. Р. Державин, «Любителю художеств», I, 369). Характерно, что в одической поэзии частотность собственно лексемы *восторг* в целом меньше, нежели в литературе последующих

⁵ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. М.; Л., 1950–1983, т. 8. С. 60.

⁶ Державин Г. Р. Соч. Т. I–IX. СПб., 1864–1883, т. II. С. 646–647. Далее стихотворения Державина цит. по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

⁷ «Россия взор свой простирает / Ко трону вечного царя, / Мольбу усердну воссылает, / С восторгом тако говоря: / „Коль я избавлена тобою, / Смягчись, творец, моей мольбою“» (В. И. Майков, Ода по восшествии Ее Величества на всероссийский престол, на день тезоименитства ее 1762 года // Майков В. И. Избр. произведения. М.; Л., 1966. С. 190).

эпох. *Восторг* служит своего рода индексальным знаком цело-го комплекса состояний и в качестве неперменного атрибута оды вполне может быть упомянутым в тексте лишь однократно (либо присутствовать неназванным, представленным лишь набором своих проявлений).

В *сентиментальную* эпоху *восторг ума* естественным образом превращается в *восторг души* или *восторг чувств*, который играет роль эмоционального маркера сообщения человека как с Богом или Природой, так и с друзьями или возлюбленными. Текучесть такого восторга получает материальное воплощение в *слезах*, свидетельствующих об истинности стоящих за ними *чувств*. Одическая манифестация Истины в восторге получает новый референт, но сохраняет свои конструктивные особенности, примером чего может служить «Ода на случай присяги московских жителей Его императорскому величеству Павлу Первому, Самодержцу всероссийскому» Н. М. Карамзина: «Рекут — в восторге онемеют; / Слезами речь запечатлеют; / Ты с ними прослезись сам, / Восторгом россов восхищенный»⁸.

Постепенное расширение жанровой системы литературы приводит к умножению числа *восторгов*, но и к их своеобразной ценностной девальвации, морфологическому «распаду» некогда единого *восторга*. Собственно одический восторг делается предметом металитературной игры (как, например, в «Гимне восторгу» И. И. Дмитриева, где традиционная одическая топика гиперболизируется *ad absurdum*), истолковывается не как ментальная категория, а как утративший актуальность литературный прием: «В старинны времена, бывало, / В восторге оду пел певец, / Восторгом украшал начало, / Восторгом он венчал конец, / На оду бы в пять пуд и духу не достало. / Но оду в три строфы не так-то трудно спеть» (Н. А. Львов, «Его сиятельству графу Александру Андреевичу Безбородке»⁹).

Категория восторга в литературе рубежа XVIII–XIX веков представляет собою уже не веер конкретных реализаций некоего «архетипа», а скорее совокупность омонимов: разница

⁸ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 189. Далее цитаты из Карамзина приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

⁹ Львов Н. А. Избр. соч. Köln u. a., 1994. С. 81.

возможных денотатов лексемы «восторг» тематизируется литературой.

Божественный, святой, небесный восторг поэта, восторг песнопения сохраняет свою актуальность в творчестве В. А. Жуковского, высоким аксиологическим статусом эта категория обладает и у В. К. Кюхельбекера¹⁰, но у него же появляется вопрос об истинности подобного состояния: «Что наш восторг, что наше вдохновенье, / Когда не озарит их горний свет? / Безумца сон, слепое упоенье, / Движенье трупа, в коем жизни нет!» («Давид», 435)¹¹.

Одним из принципов кодификации различных восторгов становится их принадлежность к сферам духовного или телесного. В частности, это касается любовной тематики: к примеру, в «Платонизме» Н. М. Языкова отвержение платонической любви обосновывается тем, что «Души восторги — в мире снов, / Но есть восторги и для тела»¹².

Другой вариант «физиологизации» восторга связан с давней параллелью *восторга и опьянения*: ещё у В. К. Тредиаковского в «Оде торжественной о здаче города Гданска» состояние одического поэта определялось как *трезвое пианство*. Возможность двойственной интерпретации восторга могла стать предметом иронического комментария («И что восторгом звал ликующий Парнас, / Так то-то самое есть пьянство здесь у нас»¹³), но, как правило, в поэзии XVIII века соответствующие параллели имели пейоративную семантику (к примеру, в третьей «Оде вздорной» А. П. Сумарокова, анонимной «Эпистоле от водки и сивухи к Ломоносову» и целом ряде других полемических текстов). В таком качестве они сохраняют свою актуальность в словесности начала XIX века, сделавшись одним из

¹⁰ «Нет, пламень не земной горит в святых певцах; / Живет Господень дух в могущих их струнах; / Не ответит вовек сионских песней младость: / В них ужас и восторг, и сила в них и сладость» (473). (Здесь и далее стихотворения Кюхельбекера цит. по изданию: Кюхельбекер В. К. Избр. произведения: в 2 тт. Л., 1967, т. I (с указанием страницы в тексте).)

¹¹ Ср.: «Восторг нигде не покидает его <Иезекииля — Е. К.>: самая темнота некоторых его картин служит доказательством, что этот восторг у него неподложный» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 241).

¹² Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 99. Далее цитаты из стихотворений Языкова приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

¹³ Херасков М. М. Избр. произведения. М.; Л., 1961. С. 105.

риторических приемов «споров о языке»¹⁴, но в это же время в литературе в качестве одного из атрибутов истинной поэзии утверждается топос «дружеского пира»¹⁵, и в его контексте вполне легитимной становится рассматриваемая ипостась *восторга*, переживанию которого способствует употребление специальных напитков — вина¹⁶, пунша¹⁷ и даже кофе¹⁸: «текучесть» одического *восторга* получает новую жидкостную «реинкарнацию».

Наконец, ещё одним вариантом сужения сферы действия восторга становится его увязывание с определенным возрастом — молодостью: человек не сразу способен испытывать восторг¹⁹ и сохраняет эту способность не навсегда. Текучесть одического восторга «транспонируется» в поток *быстротечного времени*, неуловимый ход которого лежит в основе «языка переживания» мира в лирике «элегической» школы²⁰, одним из распространенных мотивов в которой становится прощание с порой *надежд, восторгов и желаний*²¹: «Напрасно, дни бегут за днями, / И в Лету падают они. / Она прошла, пора золотая, / Восторгов пламенных пора; / Владеют мной тщета мирская, / И лень, и грусть, и немчур!» (Н. М. Языков, «К ****», 211—212); «Цвет моей жизни, не вянь! О время сладостной скорби, / Пылкой

¹⁴ Ср.: Зайонц Л. О. «Пьянствующие» архаисты // Новое лит. обозрение. 1996. № 21. С. 223—229.

¹⁵ Ср.: Вифалайнен М. Н. Две чаши (Мотив пира в дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры. СПб., 1998. С. 40—69.

¹⁶ «Погреб»: «Друзья! вы в памяти храните, / Что воды воду лишь родят, — / Восторг стихов вы там ищите, / Где расцветает виноград» (Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 103).

¹⁷ «Пророк изящного! забуду ль, / Как волновалась во мне, / На самой сердца глубине, / Восторгов пламенная удаль, / Когда могущественный ром / С плодами сладостной Мессины, / С немного сахара, с вином, / Переработанный огнем, / Лился в стаканы-исполины?» (Н. М. Языков, «А. С. Пушкину», 184);

¹⁸ «О напиток несравненный, / Ты живишь, ты греешь кровь, / Ты отрада для певцов! / Часто, рифмой утомленный, / Сам я в руку чашку брал / И восторг в себя впивал» (В. К. Кюхельбекер, «Кофе», 78).

¹⁹ «В утренний час бытия, когда ещё чувство восторгов, / Чувство страданий живых тихо дремало во мне, — / Ум, погруженный во мрак, не снимал с Природы покрыва, / С детской улыбкой ещё я на вселенну глядел» (В. К. Кюхельбекер, «Отчизна», 82).

²⁰ См.: Фаустов А. А. Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. Воронеж, 1998. С. 11—26.

²¹ Ср.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. 2-е изд. СПб., 2002. С. 124—126.

волшебной мечты, время восторгов, — постой!» (В. К. Кюхельбекер, «Элегия», 81); «Неловко старику; на ваш уж лад / Мне не поется; лета изменили / Мою поэзию; она теперь, / Как я, состарилась и присмирела; / Не увлекается хмельным восторгом» (В. А. Жуковский, «Две повести»²²).

Непростые отношения *восторга* и *времени* станут важным моментом концептуализации рассматриваемой нами категории в творчестве А. С. Пушкина²³. Так, темпоральная специфика *восторга* станет основанием скептической оценки этой категории в пушкинской поэтологии: «Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвести истинное великое совершенство» («Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемосине», XI, 41).

Нередкое в поэзии Н. М. Карамзина²⁴ или В. А. Жуковского²⁵ сопряжение *восторга* и *забвения*, в результате которого во времени возникают паузы или лакуны, получает своё продолжение в пушкинском творчестве: восторг у него перемещает человека в особую «зону» времени, выключенную из его основного потока: «С благоговейною душой / Приблизься, путник молодой, / Любви к пустынному приюту. / Здесь ею счастлив был я раз — / В восторге пламенном погас. / И время самое для нас / Остановилось на минуту» («Надпись к беседе», I, 289).

В «Руслане и Людмиле» состояние восторга постоянно коррелирует с разнообразными хронологическими смещениями²⁶: в случае Руслана восторг будет сопутствовать постоянному откладыванию завершения события в неопределенное прошлое (как правило, связанное с тем, что герои заранее

²² Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: в 20 тт. М., 1999 — ... Т. 4. С. 194. Далее стихотворения Жуковского цит. по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

²³ Пушкинские тексты цит. по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 тт. М.; Л., 1937–1959, с указанием тома и страницы в тексте.

²⁴ «Мы небо на земле вкусили / И вечность в миг один вместили, — / Тогда, тогда любовь я в первый раз узнал; / Ее восторгом изнуренный, / Лишился мыслей, чувств и смерти ожидал» («К неверной», 206).

²⁵ «Отвергни сладострастья / Погибельны мечты / И не восторгов — счастья / В прямой ищи любви; / Восторгов иступленье — / Минутное забвенье» («К Батюшкову», I, 198).

²⁶ Ср.: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 152–156.

излишне хорошо представляют себе это завершение): непосредственно перед похищением Людмилы «Жених в восторге, в упоенье: / Ласкает он в воображенье / Стыдливой девы красоту / <...> Супруг / Восторги чувствует заране» (IV, 8–9), затем, после её обретения: «Наш витязь падает к ногам / Подруги верной, незабвенной, / Целует руки, сети рвет, / Любви, восторга слезы льет, / Зовет её — но дева дремлет» (IV, 64). Если восторг Руслана словно растягивает время, то у Финна, наоборот, сжимает: «В мечтах надежды молодой, / В восторге пылкого желанья, / Творю поспешно заклинанья, / Зову духов — и в тьме лесной / Стрела промчалась громовая, / Волшебный вихорь поднял вой, / Земля вздрогнула под ногой... / И вдруг сидит передо мной / Старушка дряхлая, седая» (IV, 18). А Ратмир («Восторгом витязь упоенный / Уже забыл Людмилы пленной / Недавно милые красы» (IV, 54)) и вовсе переносится в особую реальность, с едва ли не остановившимся временем. Наконец, сам Автор, воспевавший чужие восторги и благодаря этому словно освобождавшийся от тягот настоящего («Я славил лирою послушной / Преданья темной старины. / Я пел — и забывал обиды / Слепого счастья и врагов, / Измены ветреной Дориды / И сплетни шумные глупцов» (IV, 86)), не заметил, как для него самого *время восторгов* стало прошедшим: «Но огонь поэзии погас. / Ищу напрасно впечатлений: / Она прошла, пора стихов, / Пора любви, веселых снов, / Пора сердечных вдохновений! / Восторгов краткий день протек — / И скрылась от меня навек / Богиня тихих песнопений...» (IV, 87).

Время расставляет героям Пушкина ловушки, и *восторг* зачастую помогает им туда попадать. Течение времени в *пору восторгов* делается незаметным, но отнюдь не освобождает героя от его законов. В (приписываемом Пушкину) «оссианическом» стихотворении «Гараль и Гальвина» заглавный герой, предаваясь любовным восторгам, предпочитает любовь славе и опять-таки «выпадает» из времени, однако возможности восполнить этот временной пробел у него нет: в итоге герой остается и без славы, и без любви: «Но быстро дни восторгов пролетели. / Бойцы плывут к брегам родной земли; / Сыны побед с добычей притекли, / И скальды им хваленья песнь воспели / <...> Красавица вздохнула, — и другой / Ее пленил воетель молодой» (I, 319–320). Равным образом в стихотворении «Когда в объятия мои» герой, *с восторгом расточающий речи*

нежные любви, пытается отменить прошлое, но терпит в этом предприятии поражение: «Ты отвечаешь, милый друг, / Мне недоверчивой улыбкой; / Прилежно в памяти храня / Измен печальные преданья» (III, кн. 1, 222). Напротив, пребывание «по ту сторону» *восторгов* позволяет оставаться неподвластным времени: «Поэт! не дорожи любовью народной. / Восторженных похвал пройдет минутный шум; / Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, / Но ты останься тверд, спокоен и угрюм» (III, кн. 1, 223). Безусловно, прочерченная семантическая линия *восторга* не является в пушкинском творчестве единственно возможной²⁷, однако дальнейшая историческая эволюция означенной категории будет осуществляться в схожем направлении: скепсис в оценках *восторга* постепенно будет усиливаться.

Хотя и с оговорками, свой высокий статус поэтический восторг сохраняет на протяжении всей первой половины XIX века, выступая, в частности, и как объект металитературной рефлексии. Ярчайшим примером может служить творчество В. Г. Белинского²⁸. Хотя сам критик и утверждал, что «слово *восторг* может употребляться во множестве самых разнообразных и самых противоположных значений: для одного чаша восторгов заключается в штофе полугара, для другого в бутылке шампанского, а для третьего — в знании истины» («Русская литература в 1844 году», VIII, 468), определенную тенденцию в концептуализации *восторга* в его работах вполне можно выявить.

Одним из самых распространенных контекстов употребления интересующей нас лексики предполагает её использование для обозначения реакции публики на художественное произведение. И хотя Белинский нередко отмечает несостоятельность читательских восторгов²⁹, в целом подобная реакция является для него наиболее адекватной, а отсутствие таковой

²⁷ Ср.: Сурат И. З. Восторг и умиление // К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлёвой. М., 1998. С. 32–38.

²⁸ Все цитаты из Белинского приводятся по изданию: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959, с указанием тома и страницы в тексте.

²⁹ Ср. о Бестужева-Марлинском: «поступил на вакантное удивление и восторг той части публики, которая, отдав романам г. Булгарина полную дань удивления и восторга, уже скучает ими и требует чего-нибудь получше» («Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова», IV, 343).

расценивается негативно, как, например, в следующем пассаже, посвященном *светской девушке*:

«Она скорее согласится тысячу раз умереть, нежели один раз в жизни, в глазах света, показаться смешною, т. е. прийти в восторг от создания искусства, от созерцания явлений природы или от рассказа о высоком подвиге и всего, от чего плачут и чем восхищаются люди дурного тона» («О детских книгах», IV, 70).

Зачастую читатели принимают за свой восторг то, что им не является:

«Сначала чтение таких блестящих и увлекательных произведений приводит душу в раздражительное состояние, многими принимаемое за восторженное» («Полное собрание сочинений А. Марлинского» IV, 46).

Равно и в самих поэтических творениях восторг может быть неполноценным, лишь внешне имитируемым. Характерно, что именно так Белинский оценивает одический восторг:

«вступление оды восторженно; но этот восторг весь заключается не в мыслях, а в восклицаниях, и в нем есть что-то напряженное» («Сочинения Державина. Статья II», VI, 647).

Правда, в другом месте он подчеркивает, что

«в ком нет таланта, тому нельзя приходиться даже и в напряженный восторг, ибо напрягать можно только что-нибудь существующее, положительное, хотя и слабое» («О русской повести и повестях г. Гоголя», I, 273).

Проявления же подлинного восторга («который возбуждается в духе чрез разумное проникновение в глубокую сущность предмета» («Русская литература в 1841 году», V, 529)) у Белинского выглядят как инверсии традиционных представлений о таковом:

«Наш век и восхищается как будто холодно; но эта холодность у него не в сердце, а только в манере; она признак не старости, а возмужалости. Скажем более: эта холодность есть сосредоточенность внутреннего восторга, плод самообладания,

умеющего видеть всему настоящее место и настоящие границы» («Речь о критике. Статья I», VI, 267).

То же относится и к восприятию искусства: подлинный восторг связывается с такими реципиентами (и такими творениями), которые находятся за границами общепринятых точек зрения:

«на эту же картину смотрит человек с *чувством*, хоть и не знаток: он безмолвно, благоговейно смотрит на неё, теряясь, утопая в своём восторженном созерцании, и не может от- дать себе отчета, что его пленяет в ней: но зато как восторг его полон, чист, свят, божественен! <...> Человек с *чувством* не ошибется в достоинстве художественного произведения: он холоден к такому, от которого все в восторге» («О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя“», II, 162).

Таким образом, Белинский не подвергает сомнению цен- ностный статус поэтического восторга:

«поэтические идеи и идеалы — эти небесные тайны — долж- ны высказываться в светлые минуты откровения, которые на- зываются минутами вдохновения, художественного восторга» (I, 278),

но (в манере, которая затем будет активно эксплуатироваться в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»³⁰) переворачивает его традиционную «топографию», отменяет прежние востор- ги, подобно тому, как он отменял всю прежнюю русскую лите- ратуру:

«У нас нет литературы: я повторяю это с восторгом, с на- слаждением, ибо в сей истине вижу залог наших будущих успе- хов» («Литературные мечтания», I, 101).

Релятивизация связей между означаемым и означающим *восторга* получит крайне любопытное воплощение в творчестве Н. В. Гоголя³¹. Считавший *восторге* основанием *существования русской*

³⁰ См.: *Паперно И. А.* Семиотика поведения: Н. Г. Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996. С. 148–166.

³¹ Цитаты из Гоголя приводятся по: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 тт. М.; Л., 1937–1952, с указанием тома и страницы в тексте.

*поэзии*³², но, как и Белинский, различавший подлинные и мни- мые восторги³³, в своей прозе Гоголь нередко воспроизводит элементы одической поэтики³⁴, однако не употребляет в соот- ветствующих пассажах интересующую нас лексику, да и вообще демонстрирует исключительную малочисленность *восторгов*. При этом появляются они, как правило, в однотипных ситуа- циях — предметом *восторженных* реакций оказываются обман- чивые явления, видимости, а не сущности: так обстоит дело с восторгом, который вызывают Невский проспект или новая живописная манера художника Чарткова. Также в восторг го- голевских героев приводят слова других лиц, с которыми они связывают будущее исполнение своих надежд, позднее, однако, не осуществляющихся: так происходит с Тарасом Бульбой, об- ращающимся к *жидам* за помощью в спасении Остапа, или с ка- питаном Копейкиным, пришедшим на аудиенцию к вельможе с попыткой выхлопотать пенсию. Тождество слова и понятия возможно лишь в «мифологическом» прошлом, в настоящем же подлинный *восторг* остается неназванным, поскольку означаю- щее «узурпируется» ложными денотатами.

Другой вариант «историзации» восторга можно наблюдать в прозе В. Ф. Одоевского. *Художественный восторг* у него — обяза- тельная примета гениальных натур, таких, как Себастьян Бах³⁵ или Бетховен³⁶, однако он имеет двойственную природу:

³² «Всё в молодом государстве пришло в восторг, издавши тот крик изу- мления, который издаёт дикарь при виде навезенных блестящих сокровищ. Восторг этот отразился в нашей поэзии, или лучше — он создал её» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем её особенность», VIII, 370). Ср.: *Мани Ю. В.* Ломоносов в творческом сознании Гоголя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1986, т. 45, № 6. С. 535–538.

³³ «Театр и театр — две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело восторг от того, когда какая-нибудь балетная тан- цовщица подымет ногу повыше, и опять иное дело восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке» («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об одно- сторонности», VIII, 277).

³⁴ Ср.: *Коцигер С.* Значение Державина для творчества Гоголя: некоторые аспекты // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 191–193.

³⁵ «О, господа, этот восторг был не тот восторг, который находит на нас к концу обеда и проходит с пищеварением, и не тот, который называют наши по- эты мимолетным: восторг Себастьяна длился шесть месяцев» (*Одоевский В. Ф.* Собр. соч.: В 2 тт. М., 1981, т. 1. С. 155).

³⁶ «Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит

«не ближе ли находится восторженное состояние поэта, изобретателя, не ближе ли к тому, что называют безумием, нежели безумие к обыкновенной животной глупости?» («Русские ночи. Ночь вторая»)³⁷.

Но в современности *восторг* присваивается медицинским дискурсом, «ампутирующим» его творческую составляющую:

«в медицине место недоконченных опытов и сказок заступили стройные теории, где всевозможные болезни человека подведены под разряды, где для каждой приискано приличное название, каждой определен способ лечения <...> астрология у нас обратилась в астрономию, алхимия в химию, магическая восторженность в болезнь, излечимую хорошо рассчитанными микстурами» («О способах выражения идеи»)³⁸.

Решающий акцент в «деконструкцию» категории восторга в XIX веке вносит Ф. М. Достоевский, по статистике *восторгов* обгоняющий не только всех своих современников, но и предшественников.

В раннем творчестве писателя *восторженность* является атрибутом характера *мечтателя*, и подобная генеалогия восторга обуславливает одну из существеннейших особенностей этой категории у Достоевского: исключительно часто его герои приходят в восторг *от своей идеи*, восторгаются порождениями своего сознания: «выдумка старика до того прельщала его самого, что он уже пришел от неё в восторг»³⁹ («Униженные и оскорбленные»). Часто эти *идеи* принимают облик развернутых сцен, включающих в себя на правах протагониста и самого восторженного субъекта. Он словно раздваивается, одновременно выстраивая в пространстве *мечты* насквозь предсказуемую программу развития событий и наблюдая за самим собой,

во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся...» (Там же. С. 123).

³⁷ Там же. С. 45. Ср. в «Дурочке» Н. А. Полевого: «Какой поэт не дурак в минуты восторга <...> И где различие между умом и безумием, по которому едва на цыпочках пройдет мысль человеческая?» (Полевой Н. А. Избр. произведения и письма. М., 1986. С. 459)

³⁸ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 37.

³⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Л., 1972–1990, т. III. С. 434.

эту программу реализующим. Именно совпадение плана и его виртуальной реализации порождает у *мечтателя* (и разнообразных филиаций этого характера) состояние восторга⁴⁰.

Именно по такой логике развивается желание толкнуть офицера, которым одержим *подпольный человек*:

«Дерзкая мысль эта мало-помалу до того овладела мною, что не давала мне покоя. Мечтал я об этом непрерывно, ужасно и нарочно чаще ходил на Невский, чтоб ещё яснее себе представить, как я это сделаю, когда буду делать. Я был в восторге. Всё более и более мне казалось это намерение и вероятным и возможным» (V, 130).

В пределе такое раздвоение приводит к тому, что персонаж существует одновременно в двух ипостасях, взаимодействие между которыми сведено до минимума. Такая «двойная жизнь» характеризует, к примеру, Липутину из «Бесов»:

«невзрачная и чуть не подленькая фигурка губернского чиновничка, ревнивца и семейного грубого деспота, скряги и процентщика, запиравшего остатки от обеда и огарки на ключ, и в то же время яростного сектатора Бог знает какой будущей „социальной гармонии“, упивавшегося по ночам восторгами пред фантастическими картинами будущей фаланстеры, в ближайшее осуществление которой в России и в нашей губернии он верил как в своё собственное существование» (X, 45).

Эквивалентом мечты может выступать надличностная сфера социальных ролей, также позволяющая человеку преодолевать изъяны своего реального существования; один из вариантов подобной ситуации в тех же «Бесах» определяется как *административный восторг*, получающий следующее толкование:

«поставьте какую-нибудь самую последнюю ничтожность у продажи каких-нибудь дрянных билетов на железную дорогу, и эта ничтожность тотчас же сочтет себя в праве смотреть на вас Юпитером, когда вы пойдете взять билет» (X, 48).

⁴⁰ Так, в «Белых ночах» *восторженное* состояние нарратора вызывается *логичностью его собственных доводов и убеждений*.

Не случайно постоянным спутником *восторгов* у Достоевского оказывается *вранье*, в котором зачастую невозможно разделить стремление персонажей произвести впечатление на других и их собственную увлеченность этим впечатлением. Разыгрываемые персонажами Достоевского роли нередко становятся их второй натурой, как у генерала Иволгина, который, по словам его сына,

«прежде так не лгал, уверяю вас: прежде он был только слишком восторженный человек, и — вот во что это разрешилось!» (VIII, 104).

Интерференция двух обозначенных категорий определяет специфику характера такого персонажа, как капитан Лебядкин⁴¹, или одного из двух типов *непорядочного человека* в «Подрутке»:

«Первый — весь восторг! „Да ты дай только соврать — посмотри, как хорошо выйдет“» (XIII, 168)⁴².

Желание быть не собой приводит к тому, что герои отождествляют себя не только с собственными вымыслами, но и с плодами чужих мечтаний, помещают себя в вымышленные миры чужих идей. В соответствующих ситуациях субъектные границы разных индивидов смещаются, и подобное забвение себя сопровождается такой специфической категорией, как *визг*. *Восторг*, *вранье* и *визг* являются у Достоевского составными частями единого семантического комплекса, отдельные элементы которого в конкретных текстах могут редуцироваться, а инвариант представлен в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где появляются характерные отсылки к культуре XVIII века:

⁴¹ «— Высокие слова! Вы разрешаете загадку жизни! — вскричал капитан, наполовину плутова, а наполовину действительно в неподдельном восторге, потому что был большой любитель словечек» (X, 209).

⁴² Подобное сопряжение *восторга* и (*само*)*обмана* (генетически восходящего к мечте) обнаруживается также в «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова: «Они [весьегонские интеллигенты. — Е. К.] имели вид восторженный. Будучи от природы сжигаемы внутренним пламенем и не находя поводов для его питания в пределах Весьегонского уезда, они невольно переносили свои восторги на предприятия отдаленные, почти сказочные, и с помощью воображения успевали обмануть себя» (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 тт. М., 1965–1977. Т. 15. Кн. 1. С. 268).

«Сидим мы, например, все без дела, и вдруг нам покажется, что кто-то что-то сказал, что-то сделал, что у нас собственным духом запахло, что дело нашлось, вот мы так все и накинемся и непременно уверены, что сейчас начинается. Муха пролетит, а мы уж думаем, что самого слона провели. Неопытность юности, ну и голодуха к тому же. Это у нас чуть не раньше «Бригадира» ещё началось, конечно, тогда ещё в микроскопическом размере, и неизменно до сих пор продолжается: нашли дело и визжим от восторга. Увизжаться и провратиться от восторга — это у нас самое первое дело» (V, 55).

В процитированном пассаже последовательно инвертируются основополагающие черты одического восторга: причастность Истине через лицезрение идеальных свойств вещей заменяется добровольным приятием лжи (которому сопутствует пародирующее одическое сверхзрение «оптический» обман), а экстатическое слияние с миром — потерей самого себя в визжащей толпе.

Наконец, логическое завершение прослеживаемая линия негативизации *восторгов* находит в прозе А. П. Чехова. Его персонажи нередко могут восторгаться перспективами своих будущих или возможных действий, но практически всегда эти переживания (равно как и сами действия) носят низменный, зачастую подчеркнута физиологический характер⁴³.

В литературе начала XX века обозначенные тенденции усиливаются, однако аксиология *восторга* утрачивает однозначность. Весьма показателен уже сам набор категорий, с которыми постоянно коррелирует *восторг*. В первую очередь стоит отметить вновь актуализировавшуюся и доходящую до синонимии связь *восторга* и *страха/ужаса*, втягиваю-

⁴³ Ср. ряд примеров (цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 тт. 1974–1982, с указанием тома и страницы в тексте): «Дорого дал бы отставной гусар, если бы ему позволено было хоть раз «щелкнуть» по этой головке! Он не любил старух, как большая собака не любит кошек, и приходил чисто в собачий восторг, когда видел голову, похожую на дыньку» («Цветы запоздалые», I, 412); «Блины были поджаристые, пористые, пухлые, как плечо купеческой дочки... Подтыкин приятно улыбнулся, икнул от восторга и облил их горячим маслом» («О бренности», IV, 364); «Давайте мы все сговоримся, что едва близко подойдет к нам чумазный, как мы бросим ему прямо в харю слова пренебрежения: «Руки прочь! Сверчок, знай свой шесток!» Прямо в харю! — продолжал Рашевич с восторгом, тыча перед собой согнутым пальцем» («В усадьбе», VIII, 339).

щую в своё поле целый ряд сопутствующих феноменов. Даже на уровне словосочетаний можно обнаружить *восторг страха*, *восторг* и *ужас* как синонимы, *восторг* в паре со *страданием* (Л. Н. Андреев), *светлый восторг испуга*, *ужас восторга* и *восторженный ужас*, *свирепый восторг* (в сочетании с *нечеловеческим страданием*), *восторг любви и гибели*, *бредовой восторг* и даже *восторг развратности* (И. А. Бунин), *нестерпимый восторг* и *ужас*, *восторг бешенства*, *вечное зверство людей* — *восторг разрушения*, *восторг святого разрушения*, *святого насилия*, *святого убийства*, *ангельский восторг*, сменяющийся *зверским ужасом* (Д. С. Мережковский)⁴⁴.

Подобные формулы служат индексами пограничных ситуаций, в которых в первую очередь расшатывается личностная индивидуальность, «отдельность» человеческого существования. Векторы этого расшатывания могут быть диаметрально противоположными: если герои романа Ф. Сологуба «Тяжелые сны» жаждут *в восторге сердца умереть*, то герой рассказа Андреева «Жизнь Василия Фивейского» *в восторге беспредельной униженности*, *изгоняя из речи своей самое слово «я»*, обретает веру в Бога. В романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» *восторженный* выход за границы обыденной жизни и за пределы собственно «я» чреват опасностями (распадом и окончательной гибелью личности), но в нем же заключается и единственный шанс соприкосновения с Абсолютом:

«И он слабел и чувствовал, что сейчас ослабеет совсем, упадет в это страшное общее тело, как в теплую темную тину — и вдруг перевернется всё, верхнее делается нижним, нижнее — верхним — и в последнем ужасе будет последний восторг»⁴⁵.

Пожалуй, наиболее законченное концептуальное оформление обозначенные интуиции разных писателей начала XX века получают в «дионисийской» философии Вяч. Иванова, с её *ужасом* и *восторгом потери себя в хаосе* и *нового обретения себя в Боге*. При этом составляющий «психологическую и метафизически онтологизируемую базу» творческих установок Иванова «транс-

⁴⁴ Характерно, что в концептуализации восторга разница между «декадентами» и «традиционалистами» оказывается минимальной.

⁴⁵ Мережковский Д. С. Антихрист. Петр и Алексей. Т. II. Берлин, 1922. С. 332.

цензус „я“ в „не-я“ и „над-я“»⁴⁶ созвучен эстетике панегирика XVIII столетия⁴⁷: «всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного» («Символика эстетических начал»⁴⁸), и выход в сферу *сверхличного* открывается поэту через *восторг восхождения*, восставшее из пепла одическое «парение». В своей почти двухсотлетней эволюции категория восторга словно описывает круг и возвращается к своим истокам.

⁴⁶ Силафд Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 80.

⁴⁷ Сходство двух эстетик обусловлено их общей основой — философией неоплатонизма. См.: Алексеева Н. Ю. Русская ода. ... С. 117–119.

⁴⁸ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971. С. 829.

Т. И. Печерская

(Новосибирский государственный педагогический университет)

Метаморфозы сюжетной ситуации соблазненная и покинутая в историко-литературной перспективе

Нельзя не заметить, что при всей сложности устройства сюжета классической литературы в нем могут быть вычленены устойчивые *сюжетные ситуации/сюжетные положения/фабульные схемы*, которые и образуют своего рода сюжетный репертуар мировой и национальной литературы. С одной стороны, сюжет литературы Нового времени не может быть к ним сведен, с другой — он очевидным образом из них состоит. Как же универсальный сюжетный репертуар проявляет себя в авторском сюжете?

Предварительно отметим, что сюжетный репертуар в целом не может быть охарактеризован как актуальный или не актуальный независимо от литературного процесса. В классическом повествовательном тексте часто используются сюжетные структуры, утратившие актуальную семантику. С этой точки зрения они вполне могут быть соотнесены с грамматической системой языка: сюжетные структуры образуют основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Как отмечает Ю. М. Лотман, «в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот»¹. Актуализация семантики, как правило, сопровождается существенной структурной трансформацией.

¹ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 тт. Таллин, 1992, т. 1. С. 224.

Здесь действует общий закон сюжетного построения, о котором Б. О. Корман писал:

«Литературное произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объёма, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. <...> То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета»².

При этом вводимый «чужой» сюжетный мотив оказывается тем более свободным по отношению к сюжету в целом, чем менее традиционных устойчивых значений поглощает авторский сюжет. С этой точки зрения иерархия сюжетных ситуаций и мотивов по принципу «второстепенные/первостепенные» становится неактуальной. В. Е. Ветловская справедливо замечает, что

«отдельные мотивы, обладающие второстепенными по отношению к теме значениями <...> могут стать и обычно становятся соединительным звеном новых тематических сцеплений и, более того, служить обозначением новых тем»³.

При рассмотрении семантических сцеплений, ведущих в конечном счёте к перекодировке сюжета, актуализируется понятие границы сюжетной ситуации, на которой и происходит сцепление. В данном случае мы попытаемся рассмотреть концовки сюжетных ситуаций⁴ и их функции в формировании семантики сюжетного целого. Именно таким образом происходит трансформация сюжетной ситуации в целом.

С интересующей нас точки зрения проследим движение нескольких сюжетных ситуаций в границах сюжетного целого произведений Достоевского.

² См. Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б. О. Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006. С. 265.

³ Подробнее см.: Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. С. 116.

⁴ Понятия *сюжетная ситуация, сюжетное положение* (А. Бем) будут использоваться мною в двух значениях — и как свернутый «чужой» сюжет, источником которого является сюжетный репертуар, и как часть сюжетного целого того или иного текста.

Давно отмечена приверженность Достоевского к использованию сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая*, восходящей к «Бедной Лизе» Карамзина. Повесть относится к произведениям, аккумулирующим семантику сюжета, о чем писал В. Н. Топоров по поводу так называемого «Лизинго текста»:

«Не с повести Карамзина начинался этот текст, но именно она задним числом оформила разрозненный эмпирический материал»⁵.

Карамзинская сюжетная ситуация заметна уже в первом романе Достоевского «Бедные люди». А. Бем и К. Истомина, анализируя генезис романа, усматривают в первых слоях сюжета следы сентиментальной повести об обманутой девушке (дневник Вареньки). В роман «Униженные и оскорбленные» переходит теперь

«в более развернутом виде один из элементов не дошедшей до нас новеллы об обманутой девушке: история разорения отца героини, начавшаяся с потери им места управляющего в помещицьем имении. Только слегка намеченная в романе „Бедные люди“, она оказалась в „Униженных и оскорбленных“ до конца сюжетно использованной»⁶.

И в «Белых ночах», и в «Слабом сердце» мы встречаем признаки той же сюжетной ситуации. Очевидно, что она во всех случаях редуцирована — концовка отсечена и заменена другой: в «Белых ночах» — мнимая *соблазненная и покинутая* — жених возвращается к Настеньке, в «Слабом сердце» покинутая невеста, Лиза, утешена другим. То же можно сказать и о романе «Подросток» — в истории матери героя концовка интересующей нас сюжетной ситуации замещена вполне благополучной: фиктивный брак покрывает грех, а затем герой и вовсе возвращается в лоно семьи⁷.

⁵ Топоров В. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 2006. С. 389.

⁶ Бем А. Л. Первые шаги // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 74.

⁷ Сюжетная ситуация используется Достоевским и опосредованно, в объеме карамзинского семантического потенциала, заложенного в «Пиковой даме» Пушкина. В первую очередь следует назвать романы «Преступление и наказание» (Дуня — Свидригайлов), «Бесы» (Лиза Тушина — Ставрогин).

Именно «продолжение» сюжета каждый раз выходит на первый план и помещается в сильную позицию, а усеченная исходная ситуация отодвигается в предысторию. При всех структурных изменениях семантическое ядро сюжетной ситуации остается неизменным. В этом проявляется свойство сюжета-ситуации («неотчуждаемая авторская собственность»), отмеченное Л. Е. Пинским в связи с Дон Кихотом, на материале которого проводится размежевание сюжета-фабулы и сюжета-ситуации:

«Ни в одном из романов не повторяются его фабульные мотивы. Ни один из последующих донкихотов не зачитывается до безумия рыцарскими романами, не принимает ветряных мельниц за великанов и не поражает стадо баранов — вообще не повторяет ни один из подвигов Рыцаря Печального образа. Новые донкихоты не отождествляются в сознании читателей с идальго из Ламанчи и не носят поэтому его имени. Они лишь соотнесены с персонажем знаменитого романа как с нормой „донкихотства“»⁸

(другими словами, с семантическим ядром образа и сюжета).

В конце 1840-х годов в русской литературе получает широкое распространение сюжет романа (и драмы) А. Дюма «Дама с камелиями» (1847). Роман/драму Дюма в отношении сюжета можно назвать столь же прецедентным текстом, как и «Бедную Лизу» Карамзина. Сюжетная ситуация *камелия* сразу попадает в актуальное сюжетное пространство русской литературы. Однако прецедентный сюжет трансформируется гораздо существеннее и уже не только в пределах творчества того или иного автора. Натуральная школа, как известно, культивировала сочувствие «несчастным созданиям», они поэтизировались даже в пределах нравоописания. Акцент делался прежде всего

Показательно то, каким образом потенциал сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая* использован в либретто оперы Чайковского «Пиковая дама». История Лизы и Германна прочитана через «Бедную Лизу». Так, героиня топится после того, как понимает, что Германном владеет вовсе не любовная страсть. Кроме прочего, нарушение «правил» по отношению к сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая* состоит в том, что собственно карамзинский сюжет (и далее всегда) предполагает социальное неравенство героев.

⁸ Пинский Л. Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Изд-во РГГУ, 2002. С. 153.

на нравственную несостоятельность растлевающей среды, что фактически оправдывало «падение» героини. Эта традиция сохранилась в русской литературе надолго, если не сказать навсегда.

«Ода петербургских камелий Новому Поэту» Д. Минаева, по форме пародирующая ряд стихотворений Некрасова и непосредственно направленная на И. Панаева, автора «Очерков из петербургской жизни Нового поэта» («Дама из петербургского полусвета», «Камелии», «Шарлота Федоровна»), кроме прочего, вполне отражает тенденцию, характерную для литературной ситуации в целом.

Все мы — Шарлоты, Армансы, Амелии —
Прежде не знали тех благ;
Было в презрении имя камелии,
Мы утопали в долгах;
Вдруг улыбнулось нам счастье алмазами,
Принял с восторгом нас свет,
Лишь о камелиях вышел с рассказами
Новый Поэт.

<...>

Ты, увлечен благородною целию,
Наш воспевал идеал,
И на пирах за то каждой камелией
Пит твой заздравный бокал⁹.

<...>

Однако тот же Д. Минаев иронизирует по поводу критической рецензии В. И. Аскоченского, редактора и издателя «Домашнего чтения», в которой осуждается «безнравственный и соблазнительный» рассказ «Камелия»:

«...сильно подействовал протест г-на Аскоченского на петербургских камелий. Они надели власяницы, постились, посыпали главу свою пеплом и в заключение попросили одного

⁹ Стихотворение Д. Минаева в соответствующем контексте использовано Достоевским в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л.: Наука, 1972–1990, т. 1. С. 80–81).

знакомого им поэта сочинить в стихах благодарственный гимн г-ну Аскоченскому»¹⁰

(далее приводился сам гимн).

Слово «камелия» стало маркером сюжета, из которого ушла собственно заключительная мелодраматическая часть, связанная с судьбой Маргариты Готье и Виолетты из «Травяты». Принесение себя в жертву возлюбленному, смерть как сюжетный финал здесь отсутствуют. При этом в оправдательном варианте сюжета с камелией в качестве предыстории начинает фигурировать сюжетная ситуация *соблазненная и покинутая*.

К концу 1850-х годов сюжетная ситуация претерпевает существенные изменения. У *соблазненной и покинутой* — и вследствие этого «падшей» героини — появляется учитель, который просвещает героиню и делает её «новым человеком», достаточно вспомнить историю Насти Крюковой и девушек из мастерской в романе Чернышевского «Что делать?». Такая редакция сюжетной ситуации активно использовалась в нигилистическом и антинигилистическом романе 1860–1870-х годов, соответственно с разной оценочной трактовкой «учителя»¹¹. В «Записках из подполья» Достоевский, полемизируя, в частности, с Чернышевским, показывает крах такого учительства. «Лизин сюжет» в «Записках из подполья» с этой точки зрения располагается где-то между натуральной школой и идеологическим романом (в духе натуральной школы герой описывает неизбежную участь Лизы — болезнь, нищета, смерть; в духе полемики с Чернышевским — перевоспитываемая «камелия» посямляет антигероя нравственной высотой).

¹⁰ Якубович И. Д. [Комментарий] Достоевский Ф. М. Указ. соч., т. 19. С. 274.

¹¹ В ряде случаев сюжетная ситуация *соблазненная и покинутая* включается в предысторию героинь «разночинских» сюжетов: герой-разночинец демократических взглядов своим трудом пробивает дорогу в жизни, преодолевая социальное сопротивление, стремится к устройению жизни сообразно своим убеждениям; героиня хочет заниматься общественно полезным трудом (в том числе устройством школ, швейных и других артелей), увлечена идеями эмансипации, порывает со своей средой/семьей (в частности, заключая фиктивный брак с «учителем»). См.: Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Указатель фавбульных схем русской классической литературы // Печерская Т. И., Никанорова Е. К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2010. С. 82–83.

Кроме полемических задач здесь, как и во всех сюжетных решениях Достоевского, проявляется своего рода «сюжетный феминизм». О. Меерсон отмечает, что даже в тех случаях, когда Достоевский использует сюжетную ситуацию, в которой герой выступает не только в однозначно ничтожной роли (карамзинский герой именно таков), писатель отводит ему самую жалкую роль. Скажем, используя сюжетную ситуацию *женщина, вынужденная себя продавать ради возлюбленного* (А. Прево, «Манон Леско») в «Игроке», Достоевский даёт имя героя-любownika негодяю французу:

«...его Де-Грие, в отличие от героя Прево, не мучим сомнениями по поводу отсутствия добродетелей у его возлюбленной или своей собственной роли в её возможной продажности или неверности»¹².

В «Идиоте» и «Братьях Карамазовых» мы встречаемся с крайне усложненной структурой интересующей нас сюжетной ситуации. Комментируя эпизод романа «Идиот», в котором Тоцкий на вечере у Настасьи Филипповны рассказывает, как «перебил» даму у соперника тем, что скупил все любимые ею камелии, опередив соперника, О. Меерсон отмечает параллель героини и Дамы с камелиями: это тождество

«подтвердится в судьбе и в жертвенном (или самоубийственном) желании Настасьи Филипповны устранить из жизни возлюбленного. Она пытается сделать это, подобно Маргарите Готье и Виолетте в „Травиате“»¹³.

Не менее значим и другой сюжетный подтекст, введенный именем графини Дюбарри, знаменитой французской куртизанки. Лебедева поражает судьба куртизанки, уготовившая ей страшную смерть. Смерть от ножа (на гильотине) и просьба «повременить минуточку», как замечает исследовательница, соотносимы с жертвенностью Настасьи Филипповны, из последних сил пытающейся отсрочить замужество с Рогожиным,

¹² Меерсон О. Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. СПб.: Изд-во «Серебряный век», 2007. С. 88.

¹³ Меерсон О. Указ. соч.. С. 95.

где ей уже не удастся уйти от ножа. Однако, в отличие от Маргариты Готье, Виолетты и графини Дюбарри, героиня Достоевского жертвует жизнью сознательно и добровольно.

В «Братьях Карамазовых» сюжетная ситуация *соблазненная и покинутая* связана с Грушенькой и отнесена в предысторию (в 17 лет её соблазнил и бросил офицерик-поляк). Ее настоящее — *падшая женщина* — непосредственно связано с этой предысторией. Характерна и семантическая перекодировка сюжета. В монастыре Федор Павлович пытается защитить Грушеньку:

«Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она „возлюбила много“, а возлюбившую много и Христос простил» — «...не за такую любовь простил», —

отвечает отец Иосиф. Подобное оправдание направляет перекодировку в русло сюжетной ситуации *Мария Магдалина, раскаявшаяся грешница*. Сюжет, кроме всего прочего, наилучшим образом совмещавшийся с сюжетом *камелия*¹⁴. В «Дневнике писателя» Достоевский писал по поводу процесса г-жи Великановой:

«Г-н защитник в конце своей речи применил к своей клиентке цитату из Евангелия: „она много любила, ей многое простится“. Это, конечно, очень мило. Тем более, что г-н защитник отлично хорошо знает, что Христос вовсе не *за такую любовь простил „грешницу“*. Считаю кощунством приводить теперь это великое и трогательное место Евангелия. <...> вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь простил грешницу, то есть именно за клубничку или, лучше сказать, за усиленность клубнички, — пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь»¹⁵.

Словом, эта версия, чрезвычайно популярная в демократической литературе, вызывает полемику не только в публицистике, но и в художественных произведениях писателя. Заметим попутно, что сюжетная схема идеологического романа

¹⁴ Ср.: «Очень мне последнее время надоели разные Марии Магдалины!..» — говорит Миклаков в романе Писемского «В водовороте».

¹⁵ Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 23. С. 19–20.

с перевоспитанием *падшей женщины* воспроизводит именно этот евангельский сюжет: роль учителя, проповедующего учение, отводится «новому человеку». В романе «Воскресение» сюжетная линия Катюши Масловой, начинающаяся сюжетной предысторией *соблазненная и покинутая*, с упомянутыми уже промежуточными звеньями (между *кто виноват?* и *что делать?*), завершается именно этой, характерной ещё для идеологического романа 1860-х годов, ситуацией перевоспитания *падшей женщины*. Здесь учителем, несущим воскресение, новое учение о жизни, оказывается революционер.

Вернемся к Достоевскому. В контексте нашей темы нельзя не указать на то, что парадоксальным образом «роковые» героини Достоевского – Настасья Филипповна, Грушенька – в сюжетном смысле генетически восходят к *соблазненным и покинутым*. Парадокс этот, конечно, внешний. Сюжетная ситуация, отнесенная к предыстории (эта фаза соответствует сюжетному звену *камелья*), важна здесь для мотивации того, почему культивирование уязвленной гордости превращает героиню в мстительницу, мучительницу героя. *Камелия* – «чужое» слово о героине, всегда фарисейское, идущее извне. Столь же внешне оправдательной и ложной выглядит проекция сюжетной ситуации *кающаяся фрешица*. Осознание греха не приходит к героиням Достоевского в финале, оно свойственно им изначально. Финалы Достоевского всегда сопровождаются «отпадением» литературных схем, первоначально густо прочерченных по сюжетному полю.

Таким образом, можно заключить, что типологически близкие «репертуарные» сюжетные ситуации, попадая в орбиту сюжета того или иного произведения, не сохраняют полного объёма структурных признаков, но всегда удерживают начальный семантический объём. Именно он подвергается вторичной семантизации. Очевидно, что замена концовки сюжетной ситуации существенно влияет на возможные структурные и тематические сцепления, что в ряде случаев приводит к метаморфозам, описанным выше.

Размышляя о законе необратимости и неизменности сюжета (литературного и жизненного), герой Набокова, Гумберт, рассуждает:

«Сколько бы раз мы ни открыли „Короля Лира“, никогда мы не застанем доброго старца забывшим все горести и поды-

мавшим заздравную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми и их комнатными собачками. Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Х. Никогда не поправится Эмма Бовари...».

В отношении сюжета сказано очень эффектно и верно по сути. Но это свойство сюжета только подчеркивает его структурный парадокс. Функционально репертуарные сюжетные ситуации в сюжетном целом оказываются поставленными в динамическую позицию *возможного*. Применительно к нашему случаю – что могло бы стать с *соблазненной и покинутой*, останься героиня жива? Как выясняется, очень многое.

Именной указатель

- Авилон В. В. 81
 Аддисон Дж. 235
 Азагарова А. Я. 139
 Акимов Н. П. 317
 Акимова С. П. 139
 Аксаков К. С. 353
 Аксаков С. Т. 28
 Александр I 70
 Алексеева Н. Ю. 403
 Алентова В. В. 101, 115, 150–153
 Алмазов Б. Н. 349, 366
 Алперс Б. В. 188
 Альфьери В. 231
 Амфитеатров А. В. 316
 Андреев Л. Н. 92, 95
 Андровская МХТ 148
 Анненков П. В. 22, 65, 66, 257, 258
 Апресян Ю. Д. 403
 Апулей 372
 Арсеньева В. В. 247–249, 252
 Аскооченский В. И. 245, 424–425
 Ахметьев И. А. 114, 207

Бабицкий К. И. 184–185
 Байрон Дж. Г. 47, 63, 300, 389
 Байяр Ж. Ф. А. 231
 Бальзак, де О. 67, 352, 363
 Баратынский Е. А. 156
 Барсуков Н. П. 351, 353
 Баргенов П. И. 283

 Батюшков К. Н. 10, 387, 388, 391–392, 408
 Бах И.-С. 413
 Башляр Г. 390
 Безбородко А. А. 405
 Беккет С. 179
 Белая Г. А. 188–189
 Белевич В. 73, 84
 Белинский В. Г. 6, 19, 22, 33, 231, 237, 298–299, 359–370, 410–413
 Белый Андрей 156, 263
 Беляев И. Д. 350–351, 353, 354
 Беляев Ю. Д. 314
 Белякович В. Р. 78, 81, 107
 Бем А. 421, 422
 Бенгам Дж. 352
 Бентли Э. 338
 Беньяндж. 377
 Бестужев-Марлинский А. А. 388, 410, 411
 Бетховен, ван, Л. 413
 Блок А. А. 31, 44, 157, 214, 304, 397
 Блудов Д. Н. 253
 Боборькин Н. Н. 292
 Боборькин П. Д. 38, 120, 131
 Бобров С. В. 153
 Бобров С. С. 374, 375, 385
 Богданов К. А. 403

 Боков В. Ф. 154–156
 Боков Н. К. 114
 Болдырев И. А. 306
 Бондаренко В. С. 156
 Борисов О. И. 78
 Бородулина И. П. 168
 Босх И. 81
 Боткин В. П. 22
 Бочаров А. Г. 188–189
 Бочков В. Н. 184–187
 Брейгель П. 81
 Брехт Б. 165
 Брик О. М. 263
 Бруннов Ф. И. 286
 Брюсов В. Я. 398–399
 Бубнов С. К. 101
 Буглон, де, М. 283
 Булатов Э. В. 158, 219
 Булгарин Ф. В. 325–326
 Бульвер-Литтон Э. 231
 Бунин И. А. 418
 Бурдин Ф. А. 132–133, 137
 Буслаев Ф. И. 328, 367
 Бютор М. 372

Вавилова Л. В. 186
 Вампилов А. В. 103
 Вандербух Л.-Э. 231
 Варпаховский Л. В. 174
 Васильев О. В. 158
 Вацура В. Э. 391, 407
 Вдовин А. В. 308, 367
 Вельтман А. Ф. 352, 378
 Венгерова С. А. 365
 Верас Д. 372
 Вернер Ф. Л. З. 231
 Вершинина Н. Л. 236
 Ветловская В. Е. 421
 Ветровский Н. И. 71, 75, 76, 77, 79, 84
 Визард Л. Я. 47
 Викландт О. А. 152
 Вильдан Р. М. 101, 151–152
 Виноградов А. А. 263
 Виноградов Ю. 69, 70
 Винокур Г. О. 264
 Вирлоайнен М. Н. 407

 Виттакер Р. 350, 354, 355, 357, 369
 Волков Н. Н. 80
 Волкова М. С. 141–142
 Володина Н. В. 368
 Высоцкий В. С. 163
 Вяземский П. А. 381–386, 390, 394, 397, 407

 Гайдай Л. И. 110
 Галахов А. Д. 352, 353, 354
 Галахова М. 311, 330–333
 Галич А. А. 189
 Галлис Л. П. 142
 Гарин Э. П. 144
 Гаршин В. М. 38
 Гегель Г.-Ф.-В. 52, 278, 305–306, 318, 320, 362
 Гедеонов С. А. 318
 Гедерштерн А. К. 304–305
 Гейне Г. 48
 Геллер Л. 375
 Герцен А. И. 21, 208, 361, 362, 365
 Гете И.-В. 40, 297, 389
 Гизо Ф.-П.-Г. 238
 Гильберт А. 211
 Гинзбург Л. Я. 45
 Gladких А. В. 184
 Глазунов А. 220–222
 Глебов Д. П. 389, 392–393, 395
 Глебова П. А. 309, 329–334
 Гнедич Н. И. 387
 Говорухо А. Я. 99, 100, 101, 102, 108, 115–117, 119, 149–153
 Гоголь Н. В. 15, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 32, 39, 64, 69–87, 99, 107, 258, 306–308, 310–319, 322, 366, 369, 402, 411–413
 Годзина (Булатова) Н. С. 114–117
 Голубицкий Б. Н. 96, 101, 102
 Гольдони К. 30
 Гонкуры Ж. и Э. 157
 Гончаров И. А. 17, 21, 22, 23, 24, 38, 63
 Гончаров А. А. 94, 104
 Горев (Тарансенков) Д. А. 355
 Горленко В. Н. 229

- Горлов И. Я. 353
 Горский А. В. 351
 Горский В. 142
 Грибоедов А. С. 12, 13, 14, 15, 18, 23, 29, 115, 142, 277, 291, 292–293, 306, 307
 Григорович Д. В. 32, 33, 350–351, 353, 354, 361
 Григорьев Ап. А. 6, 22, 34, 42–60, 62, 115, 118, 268, 269, 292, 349–358, 363–365, 367–369
 Григорьев В. А. 365
 Григорьев В. В. 353
 Гришакова М. 374
 Гродская Е. 207
 Гроссман Л. П. 336
 Грот Я. К. 391
 Гумилев Н. С. 399–400, 402
 Гуревич А. Я. 373
 Гуцков К. 352–353
 Гюго В. 47
- Давыдов Д. В. 410
 Даль В. И. 128–130, 353, 354, 385
 Данелия Г. Н. 110
 Даниэль Ю. М. 189
 Дараган П. М. 245
 Державин Г. Р. 404, 411, 413
 Деррида Ж. 393
 Дмитриев И. И. 388, 405,
 Дмитриев М. А. 391
 Добролюбов Н. А. 17, 35, 115, 140, 258
 Доррендорф К. 159
 Достоевский М. М. 42
 Достоевский Ф. М. 16, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 32, 35, 36, 38, 42, 44, 66, 67, 92, 287, 360, 414–417, 421–428
 Драшусов В. Н. 355
 Дрянский Е. Э. 357
 Дрознина А. Б. 107
 Дружинин А. В. 17, 22, 287, 292, 360, 362–365
 Дружнев В. 189
 Дубовская (Г. В.?) 167
 Дубровская М. Ф. 47, 357
- Дуров С. Ф. 352
 Дурьлин С. Н. 137
 Дюма А. 231, 423
- Евтушенко Е. А. 162
 Еголин А. М. 229
 Егоров Б. Ф. 268, 350, 369, 375
 Елизавета Алексеевна, имп. 288
 Ергольская Т. А. 254
 Ермолова М. Н. 132–133, 137–139
- Жемчужниковы** Ал-др М. и Ал. М. 157
 Живов В. М. 387
 Жирмунский В. М. 390
 Жорж Санд 46, 356, 363
 Жуковский В. А. 6, 10, 31, 235, 308, 375, 377, 389–390, 406, 408
 Журавлёва Л. С. 361
- Забрежнев И. И. 135–136
 Загоскин М. Н. 324–326, 352
 Зайонц Л. О. 407
 Замышляев В. К. 186
 Земцов Б. 91, 92
 Зимина А. Н. 229
 Знаменская Н. К. 186, 188
 Зуев А. 169
 Зыкова Г. В. 230, 235
- Иванов** А. А. 155
 Иванов Вяч. И. 401–402, 418–419
 Измайлов А. 229–230, 234
 Измайлов В. В. 389
 Ильинская М. В. 133
 Ильинский И. В. 104
 Ильф И. А. 157
 Иннокентий, архиепископ (И. А. Борисов) 351
 Ионеско Э. 179
 Истомин К. 422
- Кавелин К. Д. 253
 Казот Ж. 372
 Калашников А. 166
 Калитин Н. 140

- Каллаш В. В. 354
 Калмановский Е. С. 303, 321–322
 Кальм Д. 140
 Кантемир А. 366
 Карамзин Н. М. 326–327, 379, 384–385, 401, 405, 408, 422–423
 Каратыгин В. А. 367, 368
 Карлейль Г. 50
 Кассиль Л. А. 374
 Катенин П. А. 396
 Катков М. Н. 353, 354
 Кафанова О. Б. 363
 Кикоть М. 185
 Киреевский И. В. 8
 Киреевский П. В. 8, 268
 Кирпотин В. Я. 361
 Клеман М. К. 360
 Ключников И. П. 352
 Ковалевский Ег. П. 253
 Коган Л. Р. 355
 Козаков М. М. 80
 Козлов И. И. 388, 390–391
 Козырева Е. Н. 145–148
 Козьмин Б. П. 362
 Кокорев И. Т. 353
 Комаровский В. А. 397–398
 Комиссаржевская В. Ф. 133
 Кони Ф. А. 228–236, 258
 Константинов Д. 139
 Корман Б. О. 421
 Короленко В. Г. 38
 Корш А. Ф. 46, 48
 Корш Л. Ф. 357
 Котельников В. А. 362
 Коцингер С. 413
 Краевский А. А. 360, 361
 Красновская Э. М. 177
 Кропивницкая В. Е. 157
 Кропивницкий Е. Л. 157
 Кропивницкий Л. Е. 209
 Крылов Н. И. 45
 Крылов И. А. 10
 Крючкова С. Н. 78, 81, 83, 84
 Кугель А. Р. 135, 316–317
 Кузмин М. А. 397–398
 Кукольник Н. В. 229
 Кулагина А. 269, 272
- Кулакова З. 144
 Куликова Е. Ю. 399
 Куприн А. И. 99
 Купцова О. Н. 115, 262, 268
 Куравлев Л. В. 110
 Кювилье-Флери А. А. 356
 Кюхельбекер В. К. 406–408
- Лагарп, де, Ж.-Ф. 375
 Лакан Ж. 375
 Лакшин В. Я. 186, 260, 363
 Ламартина А. 356
 Ланжелан Ж. 106
 Лаптева А. 71, 73, 83, 84
 Ларионов М. Ф. 373
 Латернер Ф. 135
 Левассор 318
 Левин А. Ш. 193
 Левинский Алексей Александрович 166–176
 Левинский Алексей Алексеевич 164
 Левитин М. З. 83
 Левитский И. В. 353
 Ледов Евг. 75, 77, 79, 81, 84
 Лейбсон В. И. 154
 Лекарев В. П. 141
 Ленский А. П. 133
 Ленский Д. Т. 231, 258
 Леонид, иеромонах 311
 Леонтьев М. 285
 Лерман С. Э. 100, 119
 Лермонтов М. Ю. 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 23, 27, 31, 39, 47, 63, 64, 66, 93, 118, 277, 304, 306, 369
 Лесков Н. С. 28, 33
 Лешковская Е. К. 139
 Ливанов Б. Н. 148
 Литвиненко Н. Г. 187, 189
 Лифшиц А. Л. 262
 Лобанов А. М. 141
 Ломоносов М. В. 386, 396, 404, 406, 413
 Лотман Ю. М. 374, 420
 Лубяновский Ф. П. 380–381, 391
 Луженовский Н. Н. 259–260
 Луконин А. Ф. 268

- Луначарский А. В. 188
 Лунгин С. Л. 103
 Львов Н. А. 405
 Ляковский Н. Э. 350, 352, 354
- Майков А. Н. 49, 58, 352, 354
 Майков В. И. 404
 Майков В. Н. 324
 Макарова Э. Г. 177
 Макашин С. А. 354
 Макеев М. С. 228–229, 360
 Максимов М. А. 304
 Максимов С. В. 33
 Максимович М. А. 298, 308, 314
 Малашенко А. 159
 Мальков А. П. 159
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 38
 Мандельштам О. Э. 109, 157, 208, 213–214
 Манн Ю. В. 413
 Маттисон Ф. 392
 Машатков А. 74
 Маяковский В. В. 157
 Меерсон О. 426–427
 Мейербер Дж. - 321
 Мейерхольд В. Э. – 95, 103, 108, 109, 117, 147–148, 188, 214
 Мельгунов Б. В. 237
 Меншиков П. Н. 231
 Мережковский Д. С. 418
 Мериме П. 353
 Мерсье Л.-С. 286
 Метерлинк М. 92
 Мийе И. 361
 Милотин Н. А. 253
 Минаев Д. Д. 424
 Мироненко С. и В. 161–162
 Миронов А. А. 104
 Миронова Г. П. 177
 Мицкевич А. 47, 48
 Могилянский А. П. 359, 360
 Можарова М. А. 246
 Молоков В. М. 166
 Мольер Ж.-Б. П. 30, 131, 299
 Морозова Л. 72, 84
 Москалева А. Я. 147
 Мостовская Н. Н. 236
- Мочалов П. С. 90
 Мрожек С. 179
 Музиль Н. И. 13–139
 Мусоргский М. П. 92
 Мухранели И. Л. 182
 Мюргер Г. 356
 Мятлев И. П. 379
 Мятлин М. Г. 268
- Набоков В. В. 428–429
 Надеждин Н. И. 298
 Надточий Э. 374
 Назарова А. 168–169, 174
 Наливкин Ф. Н. 350, 351
 Наровцевич Б. А. 102
 Нарышкина Н. И. 309
 НеандерИ. 351
 Неужин П. В. 78, 258
 Некрасов Н. А. 22, 31, 32, 34, 35, 37, 228–237, 253, 284, 292, 360, 361, 377, 424
 Нельс С. М. 122, 137
 Немирович-Данченко Вл. И. 120
 Никанорова Е. К. 425
 Нике М. 375
 Никитин Е. 135
 Николаева Т. М. 262–263
 Николай I 70, 305
 Ниязова Э. М. 177, 187, 189
 Новикова О. А. 177
 Новоселова В. 144
 Норов А. С. 379, 380, 392, 395
 Нусинов И. И. 103
- Огарев Н. П. 320–321
 Одоевский В. Ф. 413–414
 Окуджава Б. Ш. 163
 Орлов А. Ф. 286
 Орлова Г. И. 187
 Островский А. Н. 28–30, 32, 34, 35, 45, 50, 54, 57, 58, 62, 69, 70, 74, 78, 83, 88, 92, 94, 95, 99, 100–103, 109, 114, 115, 117, 120–153, 161, 165, 176, 179, 183, 184, 187–189, 256–261, 262–276, 277, 289, 297–298, 304, 306, 347, 349, 355, 357, 360, 363, 370

- Охлопков Н. П. 144–148
- Павел I 405
 Панаев И. И. 292, 360, 361, 424
 Панов М. В. 156
 Пантелеев Л. Ф. 258
 Папанова Е. А. 168, 172
 Паперно И. А. 412
 Пархоменко С. Б. 88
 Пастернак Б. Л. 109, 214
 Пастон Э. В. 187, 189
 Пенская Е. Н. 335, 347
 Петр I 5, 255
 Петрарка Ф. 389
 Петрашевский М. В. 350, 354–355
 Петренко А. В. 78, 81
 Петров Е. П. 157
 Петров П. Я. 353
 Петровы-Соловова М. Ф. и Е. В. 309
 Петрушевская Л. С. 179
 Пикассо П. 175–176
 Пинский Л. Е. 423
 Пирс Ч.-С. 375
 Писемский А. Ф. 23, 34, 61–68, 359–370, 427
 Пичхадзе И. Г. 152
 Плещеев А. Н. 49, 354, 360
 Погодин М. П. 50, 238, 243, 349–355, 356, 358, 369
 Погосян Е. А. 401
 Погребничко Ю. Н. 161, 164
 Поздняев Вл. 141
 Полевой Н. А. 372, 414
 Полонский Я. П. 49, 352
 Полякова Л. П. 174–175
 Попов А. 74
 Портнова Е. 162
 Правдин О. А. 139
 Прево А. 352, 426
 Прокудин Д. 177
 Пронин В. 80
 Прудкин М. И. 93
 Пушкин А. С. 6, 7, 9–12, 14–16, 18, 21, 23, 31, 32, 57, 58, 63, 65, 66, 92, 132, 141, 238–243, 279, 296–297, 301, 322–326, 364, 369, 370, 377, 385, 390, 395, 400, 407–410, 422, 429
- Пушкин В. Л. 388, 389
 Пятериков П. П. 353
- Рабин О. Я. 157
 Разиных В. Л. 239
 Раич С. Е. 298
 Расин Ж. 242
 Рассадин С. Б. 335
 Рассел Д. 285
 Редкин П. Г. 45
 Резниченко Ю. Я. 69–87
 Рихтер, Ж.-П. 296–300, 305, 323
 Роболи Т. А. 372, 373, 379
 Рогачевский М. Л. 177
 Розанова Л. А. 356
 Розен Е. Ф. 231
 Ростопчина Е. П. 293
 Рудина Т. Р. 166, 172–175
 Рулье К. Ф. 350, 352, 354
 Румянцев М. Н. 75
 Руссо Ж.-Ж. 401
 Рыбаков К. Н. 138
 Рыбников П. Н. 268
 Рылеев К. Ф. 31
 Рязанов Э. А. 110
- Савина М. Г. 121, 132–136
 Савинков С. В. 387, 393
 Садовская О. О. 139
 Садовский П. М. 304
 Садовский П. П. 189
 Салиас Е. А. 298, 310
 Салтыков-Щедрин М. Е. 37, 38, 256–261, 277, 278, 289, 316, 318, 329, 354, 416
 Самарин И. В. 133
 Самойлов Е. В. 147
 Сатин Н. М. 396–397, 399
 Сатуновский Я. А. 194, 204–205
 Сведенборг Э. 373
 Светаева М. Г. 189
 Селезнев В. М. 278, 280, 322
 Селезнева Е. О. 278
 Сенковский О. И. 378–379

- Сервантес, де, М. 40, 423
 Серов В. А. 176
 Силард Л. 419
 Симон-Деманш Л. 283, 310
 Синяевский А. Д. 189
 Скабичевский А. М. 62
 Скатов Н. Н. 362
 СкрибЭ. 232–233
 Скюдери, де, М. 374
 Слепцов В. А. 33
 Смирдин А. Ф. 352
 Смоктуновский И. М. 90
 Снегирев И. М. 353
 Соковнин М. Е. 113, 114–118, 154–159, 179, 198
 Соколинский Е. К. 278, 288, 336, 339–341
 Солженицын А. И. 189, 208
 Соловьев С. М. 351, 354
 Сологуб Ф. 377, 400, 418
 Сомов О. М. 326
 Спиридонов В. 365
 Сталь, де, Ж. 299
 Станиславский 92, 93, 94, 95, 103, 106, 112
 Станюкович К. М. 38
 Стендаль 63
 Степанова А. И. 93
 Страхов Н. Н. 42, 44
 Страхов П. Л. 353
 Стрепетова П. А. 61
 Сувестр Э. 356
 Суворин А. С. 135, 345
 Сумароков А. П. 406
 Сумароков П. И. 380
 Сумбатов-Южин А. И. 138, 316
 Сураг И. З. 410
 Суриков В. И. 175–176
 Сухово-Кобылин А. В. 277–348
 Сухотин М. А. 89, 154
 Таиров А. Я. 188
 Тальман П. 374
 Тальников Д. Л. 120, 142
 Тарковский А. А. 111
 Тассо Т. 389
 Теккерей У.-М. 67
 Тепляков В. Г. 393–395
 Терновский С. Г. 351, 354
 Террас В. 365
 Тимофеев А. В. 229
 Тираспольская Н. Л. 137
 Товстоногов Г. А. 104, 105, 109
 Толстая С. А. 249, 252, 255
 Толстой А. К. 31, 278
 Толстой Л. Н. 18, 22, 26, 27, 28, 35, 36, 38, 39, 61, 66, 92, 93, 244–255, 257, 293, 364, 428
 Томашевский Б. В. 264
 Тополева Н. 141
 Топоров В. Н. 422
 Тредьяковский В. К. 374, 406
 Тростянецкий Г. Ф. 169
 Туманский В. И. 391
 Туниманов В. А. 335
 Тур Е. А. 308, 311, 329–334
 Турбин В. Н. 118, 198
 Тургенев И. С. 17, 22, 23, 24, 26, 32, 33, 35, 38, 55, 64, 67, 256, 268, 293, 360–362, 364
 Турчанинова Е. Д. 139
 Тюнькин К. И. 361
 Тютчев Ф. И. 8, 9, 31, 285–286
 Тютчева А. Ф. 285–286
 Тютчева Э. Ф. 285
 Уайльд О. 147
 Урусов А. И., кн. 120
 Успенский Г. И. 38
 Успенский Н. В. 34
 Устрялов Н. Г. 351
 Фальк Р. Р. 175
 Фальган Л. 283
 Фарыно Е. 263
 Фаустов А. А. 407, 408
 Федорова Г. Н. 133
 Фелье О. 356
 Фет А. А. 31, 45, 46, 48, 352
 Филарет, митрополит (В. М. Дроздов) 351
 Филиппов В. А. 120, 139
 Филиппов Т. И. 349
 Филиппова Е. В. 139

- Филиппова Н. Н. 177
 Флеров С. В. 316
 Флобер Г. 429
 Фойер К.-Б. 244
 Фонвизин Д. И. 29
 Фрадкин Л. 128
 Фуко М. 372
 Хализев В. Е. 189
 Хармс Д. 82, 83
 Херасков М. М. 374, 389, 406
 Хогг Т.-Дж. 238–243
 Ходунова Е. М. 177, 181–182
 Холодов Е. Г. 124, 126–127
 Хомяков А. С. 8
 Цейтлин А. Г. 120
 Цекиновский Б. 177
 Чайковский П. И. 92, 423
 Чаплин Ч. 109
 Черницын 231
 Черноволенко Г. Т. 142
 Черных Л. В. 268
 Чернышев В. И. 268
 Чернышевский Н. Г. 34, 35, 37, 62, 250, 361, 362, 369, 370, 412, 425
 Чехов А. П. 14, 33, 38, 39, 40, 66, 69, 80, 92, 93, 99, 109, 164, 177, 417
 Чичерин Б. Н. 254
 Чудецкий Е. И. 75, 84
 Чурикова И. М. 110
 Шаликов П. И. 381–382, 385, 400–401
 Шаляпин Ф. И. 176
 Шамфлеры 356
 Шанина В. И. 186
 Шапорин В. Ю. 151
 Шаховской А. А. 231, 234
 Шевченко Ф. В. 95
 Шевырев С. П. 239, 352, 353
 Шейн П. В. 268
 Шекспир В. 30, 40, 47, 48, 92, 177, 178, 232–236, 242, 300, 428
 Шелли П.-Б. 239
 Шеллинг, фон, Ф.-В.-Й. 40, 50, 52, 53
 Шенк Э. 231
 Шёнле А. 374
 Шепелев Н. 330–334
 Шиллер Ф. 49, 352, 377
 Шкловский В. Б. 264
 Шлегель А. 239
 ШлоссерФ.-К. 351
 Шоу Б. 338
 Штейн А.-Л. 102
 Штокман И. Г. 177
 Шубина Л. 166, 170, 172–175
 Шукшин В. М. 110
 Щепкин М. С. 282, 297
 Щепкина-Куперник Т. Л. 137
 Щербатов М. М. 374
 Эдельсон Е. А. 356–358
 Эдельсон Е. Н. 349, 356
 Эйзенштейн С. М. 109, 110
 Эйхенбаум Б. М. 244, 246
 Эпштейн М. Н. 207
 Эрин Б. В. 149, 150
 Эрьза С. Д. 97
 Эфрос А. В. 78, 80, 88, 91, 99, 100, 109
 Юрский С. Ю. 92
 Яблоцкая Алла 75
 Языков Н. М. 382, 406, 407
 Яковлев П. Л. 386
 Яковлева О. М. 80, 83, 84
 Якубович И. Д. 425
 Bloch, E.
 Davis J. M. 336–339
 Ebers J. 239
 Knight Ch. 239

Содержание

<i>А. И. Журавлёва.</i> Русская литература XIX века	5
<i>А. И. Журавлёва.</i> Аполлон Григорьев	42
<i>А. И. Журавлёва.</i> <О Писемском>.....	61
<i>А. И. Журавлёва, В. Н. Некрасов.</i> «Женитьба» Н. В. Гоголя (постановщик Ю. Резниченко, художник Ю. Виноградов)	69
<i>В. Н. Некрасов.</i> <Доклад о театре>	88
<i>М. Е. Соковнин.</i> Комментарий к комедии А. Н. Островского «Невольницы». Публикация и врез Г. Зыковой (структура пьесы, сценическая история)	120
<i>М. Е. Соковнин.</i> «Гроза» Островского в театре Маяковского. Возобновление	144
<i>А. И. Журавлёва, В. Н. Некрасов.</i> <Рецензия на «Невольниц» в театре им. Пушкина>	149
<i>В. Н. Некрасов.</i> Воспоминания о М. Е. Соковнине.....	154
<i>А. А. Левинский.</i> О Всеволоде Некрасове и театре (интервью)	160
<i>В. Н. Некрасов.</i> «За чем пойдешь, то и найдешь»: постановка Левинского в Фокинском центре имени Ермоловой.....	166
<i>О. Н. Кутцова.</i> О ВТО и Щелькове семидесятых годов (интервью)	177
<i>М. А. Сухотин.</i> О соподчинении текстов в поэзии Вс. Некрасова (период с 66-го по 83-й год)	191
<i>А. С. Федотов.</i> Ранняя проза Н. А. Некрасова в контексте журнала «Пантеон русского и всех европейских театров».....	228
<i>Г. В. Зыкова, О. Е. Смикулис.</i> Подмости на площади (статья Т. Дж. Хогга [«Эдинбургское ежеквартальное обозрение», 1829] в контексте пушкинского проекта реформы театра)	238
<i>Ю. И. Красносельская.</i> «Дух 1856 года» и комедия Л. Н. Толстого «Зараженное семейство».....	244
<i>А. П. Ауэр.</i> М. Е. Салтыков-Щедрин и А. Н. Островский (к истории творческих взаимоотношений)	256
<i>М. А. Кучерская.</i> Языковые ключи в драме Островского «Гроза»	262
<i>Е. Н. Пенская.</i> К вопросу о контекстном окружении драматической трилогии Сухова-Кобылина.....	277
<i>М. С. Макеев.</i> «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина как «комментарий» к «Делу»	335
<i>А. В. Вдовин.</i> Новые материалы к биографии Аполлона Григорьева.....	349
<i>К. Ю. Зубков.</i> Из истории литературной полемики 1850-х гг.: В. Г. Белинский в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ»	359
<i>А. А. Фаустов.</i> Семиотика воображаемых путешествий в русской литературе.....	371
<i>Е. О. Козюра.</i> Семантическая история «восторга» в русской литературе (XVIII – начало XX века)	403
<i>Т. И. Печерская.</i> Метаморфозы сюжетной ситуации <i>соблазненная и покинутая</i> в историко-литературной перспективе	420
Именной указатель	430

**Русская драма и литературный процесс:
к 75-летию А. И. Журавлёвой**

Научный редактор *Г. В. Зыкова*

Выпускающий редактор *А. В. Безрукова*

Корректор *Г. А. Лисина*

Компьютерная верстка *Н. И. Павловой*

Дизайн обложки *Ю. А. Бородин*

Подписано в печать 06.2013. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «NewBaskerville». Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,5. Тираж 300 экз.
Заказ №

ООО Издательство «Совпадение»
121069 г. Москва, Б. Никитская, д. 46/17, стр. 1, оф. 13
info@sovpadenie.com (отдел продаж)
book@sovpadenie.com (редакция)

Сайт: www.sovpadenie.pro