

Н. В. Захаров, Вар. А. Луков, Ви. А. Луков
Драматург А. С. Пушкина: проблема сущности

Н. В. Захаров
Вар. А. Луков
Ви. А. Луков

Драматург А. С. Пушкина:
проблема сущности



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Русская секция

Н. В. Захаров
Вал. А. Луков
Вл. А. Луков

**ДРАМАТУРГИЯ А. С. ПУШКИНА:
ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧНОСТИ**

Издательство Московского гуманитарного университета
2015

ББК 83 (2Рос=Рус1) + 83.3 (4 Вел)
338

Научная монография

**Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ
№ 13-04-00346 («Драматургия А. С. Пушкина:
проблема сценичности»)**

Рецензенты:

В. П. Трыков, доктор филологических наук,
профессор

А. В. Костина, доктор культурологии, доктор
философских наук, профессор

А. Р. Ощепков, доктор филологических наук,
профессор

Захаров, Н. В., Луков Вал. А., Луков Вл. А.

З 38 **Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности :**
науч. монография [Текст] / Н. В. Захаров, Вал. А. Лу-
ков, Вл. А. Луков. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та,
2015. — 412 с.

ISBN 978-5-906822-63-5

В монографии выявляется парадокс сценичности драматургии А. С. Пушкина на основе применения методологии тезаурусного подхода. Показано открытие Пушкиным новой сценичности через формирование шекспиризма как феномена русской культуры.

Для исследователей в области философии и социологии культуры, культурологии, литературоведения, искусствоведения, аспирантов и студентов гуманитарного профиля.

ББК 83 (2Рос=Рус1) + 83.3 (4 Вел)

ISBN978-5-906822-63-5

© Захаров Н. В., Луков Вал. А., Луков Вл. А., 2015

ВВЕДЕНИЕ

Пушкиноведение — одна из наиболее разработанных областей отечественного литературоведения. Пушкинская драматургия — одна из наиболее изученных областей пушкинистики. Это положение сложилось в результате как конкретных обстоятельств развития пушкинистики, так и масштабных социокультурных перемен в России и мире от начала XIX до начала XXI века.

О драматических произведениях А. С. Пушкина писали со времени их публикации (важнейшие работы принадлежат В. Г. Белинскому). В классических трудах, посвященных творчеству А. С. Пушкина (от П. В. Анненкова до Ю. М. Лотмана), драматургии поэта уделяется определенное (хотя и не самое видное) место. Ряд трудов специально посвящен пушкинской драматургии¹. Большое значение имело издание в 1935 г. 7-го тома Полного собрания сочинений Пушкина, посвященного драматическим произведениям великого поэта с обширным комментарием видных пушкинистов² (об этом издании пойдет речь ниже). В наше время вновь в Полном собрании сочинений Пушкина есть том драматических произведений, в котором на уровне современного пушкиноведения воспроизведена модель экспериментального тома 1935 г.³ В 1953 г. вышло

¹ См.: Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с.; Загорский, М. Б. (1940) Пушкин и театр. М.–Л. : Искусство. 332 с.; Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. научно-исследовательских работ. М.–Л. : Изд-во АН СССР. 607 с. С. 365–436; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с.; Рассадин, Ст. (1977) Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М. : Искусство. 359 с.

² См.: Пушкин, А. С. (1935) Полное собрание сочинений : в 9 т. Л. : Изд-во АН СССР. Т. VII. 724 с.

³ См.: Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скотов. Т. 7. Драматические произведения. М. : Наука. 1069 с.

издание, в котором были собраны все основные тексты Пушкина, посвященные театру¹.

Пушкинская теория драмы рассматривалась Н. К. Козминым, А. А. Аникстом, Н. Г. Литвиненко², она во многом становилась стержнем исследований жанровой природы пушкинских драматических произведений³.

Драматургия в контексте русско-зарубежных взаимосвязей представлена в трудах Ф. Д. Батюшкова, М. П. Алексеева, Н. П. Верховского, В. М. Жирмунского, И. М. Нусинова, Б. В. Томашевского, С. А. Небольсина и др.⁴ Существенны соображения, высказанные видными деятелями культуры. Значимо выступление В. Э. Мейерхольда⁵. Замечательную работу о «Каменном госте» написала А. А. Ахматова⁶. Есть обстоятельные и глубокие зарубежные исследования⁷.

¹ См.: Пушкин и театр (1953) : Драматические произведения, статьи, заметки, дневники, письма. М. : Искусство. 516 с.

² См.: Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179–225; Аникст, А. А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. : Наука. 642 с.; Литвиненко Н. Г. Формирование воззрений Пушкина на драму и театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1969. 23 с.

³ См.: Митина, Л. (1989) Трагедии Пушкина. Жанровый аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.; Ищук-Фадеева, Н. (1992) «Сцены» как особый драматический жанр. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С. 84–97; Степанов, Л. (1992) «Каменный гость»: от комедии к трагедии // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С. 98–109; Лазареску, О. Г. (1996) Болдинские драмы А. С. Пушкина: Проблемы поэтики жанра : дис. ... канд. филол. наук Новосибирск. 250 с.; Гаврильченко, О. В. (2009) «Борис Годунов» А. С. Пушкина: родовая и жанровая специфика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 19 с.

⁴ См.: Батюшков, Ф. Д. (1900) Пушкин и Расин: («Борис Годунов» и «Athalie»). СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. 34 с.; Алексеев, М. П. (1987) Пушкин и мировая литература. Л. : Наука. 616 с.; Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.–Л. : Изд-во АН СССР. С. 187–226; Жирмунский, В. М. (1978) Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы : Избр. тр. Л. : Наука. 423 с.; Нусинов, И. М. (1959) Избранные работы по русской и западной литературе. М. : Сов. писатель. 408 с.; Томашевский, Б. В. (1925) Пушкин: современные проблемы историко-литературного изучения. Л. : Образование. 135 с.; Небольсин, С. А. (1999) Пушкин и европейская традиция. М. : Наследие. 336 с.

⁵ Мейерхольд, В. Э. (1936) Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. № 9. С. 205–211.

⁶ Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. II. С. 185–195.

⁷ См.: Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p.; Greenleaf, M. (1994) Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA : Stanford University Press; Shaw, J. T. (1994) Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc.

Вместе с тем ряд проблем драматургии поэта остается в тени. Такова в первую очередь проблема сценичности пушкинских произведений. Несмотря на колоссальный объем исследований о драматургии А. С. Пушкина, актуальность проблемы сценичности его произведений для литературоведения, искусствознания и культурологии до сих пор не утратила своей научной значимости. В чем причина пресловутой «несценичности» пушкинской драмы? Почему в современном театре с триумфом идет опера Мусоргского, но гораздо реже и без триумфа ставят пушкинского «Бориса Годунова», почему именно опера, а не другие жанры восприняла сюжеты пушкинских драм, сказок, романов и повестей? Какие особенности поэтики пушкинской драмы «мешают» сценическому воплощению театральных замыслов поэта? Что удается и что не получается выразить в постановках его драм? За что хвалят и ругают театральные постановки и экранизации его произведений? Ответ на эти вопросы позволит выявить значение художественных открытий Пушкина в развитии мирового искусства и русской литературы.

Немаловажно то, что вопрос о сценичности драматических произведений Пушкина по своей культурологической модели очень близок таким мировым культурным феноменам, как «шекспировский вопрос», — в том смысле, что остается как своего рода культурная константа. Тема сценичности/несценичности пушкинской драматургии обсуждается почти два столетия и отражает устоявшееся противоречие между признанием высочайших достоинств поэтического и драматического искусства великого русского классика и неудачей почти всех попыток постановки пушкинской драматургии в театре и кино.

По этому поводу известный литературовед А. А. Гозенпуд писал еще почти полвека назад: «Сила русского театра в его взаимосвязи с драматургией. Факт этот бесспорен. Но парадоксальным образом эта органическая связь сцены с литературой была нарушена по отношению к Пушкину и его величайшему драматическому созданию — “Борису Годунову”. Не приходится и сравнивать горестную сценическую судьбу гениальной драмы с судьбой других классических пьес. “Борис Годунов” появлялся (и появляется) на сцене лишь спорадически, и то по преимуществу в дни юбилейных дат, и вслед за этим вы-

падает из репертуара. Театры обращаются к трагедии без большой охоты и без глубокой веры в успех»¹. Гозенпуд обозначает исходную точку этого парадокса — убеждение в якобы несценичности «Бориса Годунова». И добавляет к этому имеющие для нашего рассмотрения проблемы важное наблюдение: «Парадоксальность ситуации усугубляется тем, что на чисто театральные достоинства трагедии настаивают преимущественно литературоведы, тогда как практики театра предпочитают уклончивую позицию. Между тем именно театры должны сказать в этом вопросе решающее слово»².

Ситуация за прошедшие после этой оценки десятилетия не изменилась, и было бы излишним продолжать спор между литературоведами и театральными практиками. Нельзя не учитывать и то, что в свете постмодернистской и пост-постмодернистской эстетики и теории культуры в этом вопросе возникают решения, которые можно назвать ортогональными в силу различного рода смешений, сращений, деконструкций и новых конструкций, появившихся в театральном деле XXI века.

Но если посмотреть на отмеченный парадокс не как на узко-профессиональный спор двух творческих корпораций, а как на выражение определенных социокультурных закономерностей и тенденций, то предмет исследования окажется заслуживающим внимания и актуальным для философии и социологии культуры, культурологии и как следствие — для литературоведения, театроведения, искусствознания.

Новый ракурс рассмотрения дает применение общеметодологического тезаурусного подхода, который в последние годы получил признание в гуманитарных и социальных науках³. Базовые по-

¹ Гозенпуд, А. А. (1967) О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 5. Пушкин и русская культура. 395 с. С. 339.

² Там же.

³ См.: Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131–140; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Костина, А. В. (2008) Тезаурусный подход как новая парадигма гуманитарного знания // Обсерватория культуры. № 5. С. 102–109; Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведения // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 38–45; Мировая культура в русском тезаурусе (2015) : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова и др. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с.

зиции тезаурусного подхода разработаны Вал. А и Вл. А. Луковыми применительно к междисциплинарным исследованиям, а также в конкретной связи с исследованиями в области культурологии и литературоведения¹.

Каковы *опорные положения тезаурусного подхода*? Тезаурус — это полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средство ориентации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые непосредственно не связаны с ориентационной функцией, но расширяют понимание субъектом себя и мира, дают импульсы для радостной, интересной, многообразной жизни². Это, таким образом, определенная *конструкция знаний* у каждого человека, групп людей, социальных общностей и т. д. У этой конструкции два основных назначения. Первое — *ориентация* в окружающей среде, обеспечивающая коммуникацию, солидарность с одними, враждебность к другим. Вторая — *саморазвитие*, создание нового. В этом своем назначении конструкция знаний выходит за пределы ориентации относительно других, становится *сверхориентацией*.

И в том и в другом случае субъекту (человеку, группе и т. д.) нужны не все знания, какие существуют в мире, а те, которые дают возможность для решения ориентационных и сверхориентационных задач. Такая конструкция знаний отличается от конструкции науки. Если в науке основа систематизации знаний строится по модели от *общего к частному и единичному*, то в тезаурусе — от *своего к чужому*. В таком случае для того, чтобы что-то вошло в тезаурус, оно должно быть *освоено*, т. е. стать *своим*. Эта смена ракурса одновременно означает то, что тезаурусы выступают как *субъектно организованное гуманитарное знание*.

¹ См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93–100; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.; Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18–35; Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 307–326; Луков, В. А. (2014) Тезаурусный анализ в гуманитарном знании: итоги проекта // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 125–136.

² Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II. С. 3.

Освоение всемирной литературы показывает, насколько практически важным является этот постулат. Как строится в России курс всемирной литературы, преподаваемый в вузах? Хотя литература называется всемирной, в курсе ее изучения львиную долю составляют имена и произведения, относящиеся к французской, немецкой, английской литературам, некоторые эпохи отражены через обращение к испанской, итальянской, скандинавским литературам, немного представлена литература США, нескольких стран Латинской Америки, есть фрагменты китайской, японской, индийской литератур и т. д.

В общем, никакого объективного основания для такого выбора нет, если не учитывать одно, но самое важное: *русский культурный тезаурус*, сформировавшийся на протяжении трех последних столетий¹. В теоретическом плане это положение выросло в концепцию литературных центров влияния². Этот пример показателен с точки зрения выявления свойств тезауруса.

Тезаурус как знаниевое накопление заведомо *неполон*. И в то же самое время он совершенно *полон* — т. е. достаточен для достижения тех целей, которые перед ним ставятся (ориентационные и сверхориентационные). В его центре стоит «картина мира», которая означает определенное понимание человека и его мира. Это понимание строится на системе ценностей, освоенных данным субъектом. Потому в структуре тезауруса его строительным материалом являются в первую очередь *концепты* — некоторые ментальные и эмоционально окрашенные сращения понятия и образа. Можно сказать, что это те самые *предпонятия*, от которых в науке так стремились в свое время отмежеваться Эмиль Дюркгейм и его последователи.

Методологическое назначение тезаурусного подхода состоит в реализации стратегии понимания, источником и фундаментом которого служит *субъектная организация знания*. Отсюда выстраивается путь исследования *процессов тезаурусной саморегуляции*, а именно: поддержания *своего*, освоения *чужого*, исключение *чуждого*, а также *выявления картины мира как ядра и референта тезауруса*. На этой

¹ См.: Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука. 683 с. С. 22–23.

² См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные центры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18–23.

базе сформировались *специальные тезаурусные теории в культурологии и науках о литературе*. Из них наиболее существенны следующие:

1. *Тезаурусная теория культурологии (субъектная культурология)*. В культурологии следует различать две тесно связанные, дополняющие друг друга, но различные дисциплины: объектную культурологию и субъектную культурологию. Если объектная культурология имеет в качестве научного объекта мировую культуру как таковую, то субъектная культурология — культурные тезаурусы, т. е. ту часть мировой культуры, которая, во-первых, стала по каким-то причинам известна субъекту (отдельному человеку или социальной общности), во-вторых, освоена и творчески переработана им в процессе социального конструирования реальности и, в-третьих, может быть актуализирована им в необходимый момент. Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе. В этом смысле можно говорить о тезаурусе как той части мировой культуры, которую может освоить субъект. Субъектная культурология призвана изучать закономерности и историю развития, взаимодействия, сосуществования, противоборства, смены культурных тезаурусов¹.

2. *Тезаурусная теория жанров*. Суть этой теории состоит в том, что жанр трактуется как *тезаурусная структура понимания нового содержания*. Соответственно осмысливаются и жанровые системы, а также *жанровые генерализации* — термин, введенный Вл. А. Луковым для обозначения процесса объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа².

3. *Тезаурусная теория литературных центров влияния*. Литературные центры — такие центры литературных взаимодействий, вокруг которых располагаются, как удаляющиеся круги, как бы привязанные к ним менее влиятельные территории взаимо-

¹ См.: Луков, Вл. А. (2008) Культурология объектная и субъектная // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 72–79.

² См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 141–148; Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке (2006) / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 680 с. С. 591.

действий. Концентры соответствуют «сильным позициям», выделяемым в ходе тезаурусного анализа. Существенно, что через понятие «концентр» проступает особое качество «сильных позиций»: они обладают притягивающим, кумулятивным характером, действуют не только сами по себе, но в соединении с родственными явлениями, которые обычно объединяются с концентриками в сознании, утрачивают в какой-то мере свою культурную специфику¹. Через теорию литературных концентров проясняются феномены субъектной культурологии вроде отмеченного выше построения курсов зарубежной литературы в российских вузах.

4. *Теория персональных моделей автора художественного произведения.* Когда ставится задача выявить персональную модель писателя, оставившую заметный след в истории литературы, следует изучать все виды его соотношений как творца текстов с той реальностью, с которой он вступает в контакт, будь то сферы литературы, общественной или личной жизни, рассмотренный сквозь призму соотношения моделей. Последнее означает, что 1) писатель должен создать значимую модель творчества (иногда — жизни и творчества) для современников и последующих поколений, что резко ограничивает число фигур для рассмотрения в этом ключе; 2) этот писатель должен быть рассмотрен в соотношениях с предшествующими и современными ему персональными и общими моделями литературы, которые прямо или косвенно (через опосредующие звенья) повлияли или, напротив, не повлияли на него, вызвали подражание, отталкивание или безразличие; 3) жизнь и творчество писателя должны быть представлены во внутренних соотношениях; 4) должны быть рассмотрены соотношения, вытекающие из воздействия персональной модели писателя на современников и последующие поколения². В персональной модели писателя заключен специфический предмет литературоведческого исследования: не обращение к индивидуальности автора литературного произведения, что есть сфера единичного, не биографические раскопки, а перевод исследования персоналий из описательной в теоретическую

¹ См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса. С. 18.

² См.: Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с. С. 23–24.

форму, т. е. выявление в них общезначимого для определенной культуры.

5. *Теория тезаурусных сфер*. Тезаурусная сфера — специализированное образование культурного тезауруса (всеобщего, общего, группового, индивидуального), группирующее с максимально возможной полнотой информацию об одной из констант центра тезауруса. Тезаурусная сфера сопоставима со слоем в шарообразной модели тезауруса, внутри себя подчиняется действию парадокса «равной ценности», представляющего как одинаково высокоценное важное и неважное, высокое и низкое, реальное и виртуальное.

Но среди сфер в тезаурусе выстраивается определенная иерархия, есть сверхценные сферы (что объясняет появление «физиков» и «лириков», пушкиноведов и толкинистов, спортсменов и политиков). Сферы тезауруса вступают в диалогическое взаимодействие между собой и участвуют в поддержании единства тезаурусной (культурной) картины мира. Содержание сфер может функционировать как в полной (полнотекстовой), так и свернутой, символической, формульной, невербальной, установочной формах, что расширяет возможности и выводы анализа о влияниях центральных фигур и явлений (констант тезауруса) на реальные культурные процессы¹.

Обозначенные пять направлений в разработке тезаурусной методологии в основном отражают прикладные задачи ее использования в филологии, культурологии, философии и социологии культуры.

Тезаурусный подход дает ключ к общефилософскому пониманию сценичности пушкинской драматургии независимо от успешности или неуспешности тех или иных воплощений ее на сцене в исторической ретроспективе, насущной театральной ситуации или в перспективе. Но и практические вопросы связи драмы и ее сценического образа тезаурусный подход позволяет увидеть в многообразии их решения от постановочного замысла до зрительской реакции.

В этом ракурсе проблему сценичности следует рассматривать на обширном материале пушкинского творчества, ведь помимо собственно драматических произведений («Борис Годунов», четыре

¹ См.: Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер. С. 322.

«маленькие трагедии»), незаконченных (по видимости) пьес («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»), набросков и замыслов пьес к этой исследовательской проблеме имеют отношение и драматические эпизоды в поэмах, сказках, повестях и романах поэта, и диалогичность романа в стихах «Евгения Онегина», и «драматизм» ряда стихотворений Пушкина, и художественная презентация всего пушкинского наследия, независимо от жанровой специфики тех или иных его произведений, в драматизированных формах (инсценировка, переработка в либретто и т. д.), а также их представление в новых жанрах и видах искусства. В последнем случае мы имеем в виду то, что проблема сценичности проявилась в судьбе постановок произведений Пушкина как на театральной сцене, так и в кино, анимации, на телевидении, в современных масс-медиа. Очевидны на эмпирическом уровне успехи и неудачи театральных, телевизионных и кинематографических воплощений драм и драматических набросков Пушкина в новых жанрах и видах искусства XX–XXI веков, что отражено в литературной, театральной, кинокритике, в многочисленных рецензиях и ситуативных комментариях.

Но возможна постановка вопросов и в более широком плане, ведь есть основания предположить, что сценичность — лишь одна из сторон (но сторона очень важная) поэтического универсализма Пушкина, в картине мира которого многое организуется вокруг особого стержня, определяемого как диалектика гармонии и драматизма, а именно: драматизация гармонии и гармонизация драматизма в картине мира поэта. Здесь применима трактовка картины мира, которая утверждается в рамках тезаурусного подхода¹. Важно, среди прочего, что картина мира — не константа и не нормативное предписание, хотя в определенные эпохи и в определенных ситуациях такие свойства у нее появляются и, более того, становятся ведущими. Но даже на этом фоне сосуществуют разные картины мира, лежащие в основе разных тезаурусных генерализа-

¹ См.: Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М. : ГИТР; Кузнецова, Т. Ф. (2015) Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Мировая культура в русском тезаурусе : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. С. 40–47; Костина, А. В. (2013) Новый вектор исследования картины мира в области культурологического знания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 304–309.

ций, если пользоваться терминологией, принятой в рамках тезаурусного подхода¹. Соответственно этому проблему сценичности пушкинской драматургии мы рассматриваем в нескольких культурно-ценностных срезах. Различный результат дадут мнения о сценичности пушкинских драматических произведений, высказанные (1) самим Пушкиным, (2) его современниками (друзьями, врагами, рецензентами, издателями и т. д.), (3) деятелями литературы и искусства, исследователями, ориентированными на культ Пушкина как социокультурный феномен. Различия в тезаурусах этих субъектов производства социокультурных ориентаций приведут к разным поведенческим реакциям применительно к данному вопросу. Выявление этих различий существенно для современного осмысления рассматриваемой проблемы.

Собственно, драматургия Пушкина, его понимание сценичности требуют сравнительно-исторического и теоретико-исторического анализа всего пушкинского культурного и литературного тезауруса. В творчестве Пушкина, не в последнюю очередь в его драматургии, присутствует такое качество, как «всемирность», которая определяет масштаб освоения поэтом достижений мировой литературы и цивилизации². Именно такое обогащение опытом мировой драматургии, связь с мировым литературным процессом, а не абстрактное изобретательство в изолированном пространстве узко понимаемой национальной специфики культуры породили пушкинские основания новой русской драматургии. Вот почему в монографии столь большое место занимает исследование шекспиризма как эстетической и художественной установки Пушкина.

В современной отечественной драматургии возникла ситуация, сходная с той, которая была в пушкинскую эпоху, и искания поэта в области драматургии и драматизации литературы оказываются необычайно актуальными. Со всей определенностью обнаруживается, что так называемая несценичность драматургии Пушкина связана с кризисом старых и развитием новых жанров и видов

¹ Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. С. 111–115.

² См.: Луков, Вл. А. (2007) Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 58–73; Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 60–63.

искусства. Понимание драматургичности творчества Пушкина, внутреннего и внешнего драматизма его поэзии и прозы определяет художественную природу «несценичности» пушкинской драмы, позволяет осмыслить деятельность великого русского поэта как этап развития русской драматургии, переход от традиционной к новой сценичности, в дальнейшем породившей феномен мирового значения — русскую драматургию XX века (А. П. Чехов, А. М. Горький и др.). Драматические открытия Пушкина требовали новой сцены, нового театра, новых художественных возможностей в искусстве. Освоение художественных открытий Пушкина стало стимулом для развития русского и мирового искусства.

Глава 1

ПУШКИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ПАРАДОКС СЦЕНИЧНОСТИ

§ 1. ТЕАТР В ПЕРВОЙ ГЛАВЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Не сразу приходит в голову, что всем памятные пушкинские строки «Волшебный край, там в стары годы...» или «Театр уж полон, ложи блещут...» и есть первая подробно изложенная поэтом *концепция театра*. Она занимает в первой главе «Евгения Онегина» шесть строф, с XVII по XXII¹.

Первая глава была начата А. С. Пушкиным 9 мая 1823 г., и хотя она была опубликована в 1825 г., очевидно, что довольно близкие к началу главы строфы написаны были в 1823 г. Еще не было ни «Бориса Годунова» (1825), ни «Маленьких трагедий» (1830), ни статей о драматургии и театре. В ранних произведениях поэта театр не составляет специального предмета для осмысления. В Кишиневе в 1822 г. Пушкин написал александрийским стихом фрагмент трагедии «Вадим», занимающий страницу, и там же немного раньше (5 июня 1821 г.) маленький эпизод из безымянной комедии об игроке («Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?») — тоже александрийским стихом, при этом сохранился план пьесы, в котором персонажи названы именами реальных петербургских актеров, т. е. комедия писалась для постановки на сцене. Есть еще более ранняя заметка Пушкина «Мои замечания о русском театре» (1820, вероятно, предназначалась для публикации в журнале «Сын отечества»), в ней много таких строк, что они могут считаться подготовительными материалами для создания образа театра в «Евгении Онегине». Ю. М. Лотман, ссылаясь на эту статью, справедливо утверждал, что Пушкин, в юности (1817–1820 гг., время наиболее частого посещения театра) побывавший о роли «почетного гражда-

¹ Пушкин, А. С. (1957) Евгений Онегин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 15–19.

нина кулис», к 1820 г. «перерос театральную групповщину, и образ молодого театрала, который „гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми“ (цитата из пушкинской статьи. — *Авт.*), стал вызывать у него иронию»¹.

Ю. М. Лотман отметил, что выпад Онегина против Карла Дидло, выдающегося петербургского балетмейстера («...Но и Дидло мне надоел»), вызвал возражающую реплику Пушкина в сноске после текста главы, но сделал не очень внятный вывод: «Стремление *П* в примечаниях занять позицию внешнюю по отношению к самому себе — автору „Онегина“ — примечательно»². Неясно, что здесь примечательного, думается, не ради сноски на самого себя как на «одного из наших романтических писателей» сделано это примечание, а для более очевидного, вытекающего из текста противопоставления позиции поэта реплике Онегина. Значительно ниже по тексту, в строфе LVI будет сказано: «Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной» — с легким раздражением в конце строфы: «Как будто нам уж невозможно // Писать поэмы о другом, // Как только о себе самом».

Читая комментарии к тексту романа, сделанные Ю. М. Лотманом, мы увидим установку на выяснение биографических деталей, делающих поэта и героя почти зеркально схожими. Тезаурусный анализ интерпретаций обычно показывает, что в определенном аспекте может существовать и такое истолкование текста.

Для сравнения: комментарий В. В. Набокова к роману совсем другой, но и он вполне оправдывается работой тезауруса, просто иного по наполнению. Набоков вообще не выделяет строфы о театре, он видит иное членение текста: «[строфы] XV–XXXVI: Вот центральная часть главы, рассказ (прерываемый отступлениями) об одном дне столичной жизни Онегина»³. И так как для Набокова это текст об Онегине, поэт оказывается здесь второстепенной фигурой. Когда в распорядке дня героя романа дело доходит до театра, Набоков обнаруживает у Пушкина те же чувства, что и у Онегина (просто

¹ Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ. С. 565.

² Там же. С. 570.

³ Набоков, В. В. (1998) Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. : Искусство-СПБ. С. 45.

в ностальгическом рассказе о прошлом) и тонко замечает: «Пушкин опережает Онегина и первым входит в театр, где следит за выступлением Истоминой, которое заканчивается к моменту появления Онегина в следующей строфе. Тут использован прием „обгона“ ...»¹. И итоговый вывод: «Естественный переход от Пушкина к Онегину получает изумительное временное и интонационное выражение»².

Можно отметить, что и Набоков, и Лотман как бы обходят интересующий нас вопрос, решая интересующие их проблемы. Но авторское примечание о Дидло, т. е. сам пушкинский текст, дает нам ключ к строфам о театре: при всем сходстве поэта и героя в этих строфах раскрыты два противоположных взгляда на театр как явление культурной жизни. Для Онегина театр — это прежде всего кулисы, для Пушкина театр — это прежде всего зрительный зал во время спектакля и — шире — «волшебный край», где царят великие драматурги, «друзья свободы».

Внимательно изучим строфы, повествующие об отношении Онегина к театру, выделяя элементы рассказа.

1) Онегин едет в театр из ресторана Talon, где с известным повесой Кавериним выпил не один бокал «вина кометы» (шампанского урожая 1811 г., года кометы), плотно закусив мясом, трюфелями, гусиной печенкой, сыром и ананасами; к балету в театре его призывают громко бьющие часы (намек на отсутствие истинного стремления), а так как брегет останется с Онегиным, он, очевидно, будет звонить и в театре, мешая спектаклю.

2) Онегин для театра — «злой законодатель».

3) Его отличительная черта — он «непостоянный обожатель // очаровательных актрис».

4) Его титул — «почетный гражданин кулис».

5) Привлекательный для него театр — место, «Где каждый, вольностью дыша, // Готов охлопать *entrechat*, // Обшикать Федру, Клеопатру, // Моину вызвать (для того, // Чтоб только слышали его)».

6) Онегин входит в зал, когда «всё хлопает» после выступле-

¹ Там же.

² Там же.

ния Истоминой, он опоздал к началу и «идет меж кресел по ногам», на сцену не смотрит, а рассматривает только то, ради чего пришел в театр: «Двойной лорнет скосясь наводит // На ложи незнакомых дам». Подчеркнуто, что он все осмотрел, но, судя по фразе «Лицами, убором // Ужасно недоволен он», его интересовал не спектакль; поприветствовал мужчин.

7) «Потом на сцену // В большом рассеянье взглянул, // Отворотился — и зевнул».

8) Здесь-то и сказался «театра злой законодатель» — звучит приговор Онегина: «Балеты долго я терпел, // Но и Дидло мне надоел».

9) Спектакль еще идет, но Онегин из театра «вышел вон; // Домой одеться едет он» и отправляется на бал в «великолепном доме», здесь он может найти «ножки милых дам» и получить истинное (не как в театре) удовольствие. В театре Онегина — «театре кулис» — совершенно отсутствует искусство (упоминается только в отрицательном смысле), это место сомнительного развлечения, проигрывающее и ресторану Talon, и великосветскому балу.

Теперь проведем аналогичную процедуру с теми строками первой главы романа, в которых излагается взгляд Пушкина на театр.

1) Для Пушкина театр — «волшебный край», с этого определения начинается текст романа, раскрывающий театральную концепцию Пушкина, какой она сложилась к 1823 г.

2) Для поэта театр не ограничивается сегодняшним представлением, у него есть славная история («стары годы»).

3) Существенно, что сначала Пушкин вспоминает драматургов («Фонвизин, друг свободы», «переимчивый Княжнин», Озеров, Катенин, воскресивший «Корнеля гений величавый», «колкий Шаховской»). В этом ряду — только одно имя актрисы («Там Озеров невольны дани // Народных слез, рукоплесканий // С молодой Семеновой делил») и одно имя постановщика балетов Дидло. Примечательно, что именно драматурги характеризуются словами «блистал», «гений величавый», актеры лишь могут делить народные слезы и рукоплескания с авторами пьес. Таким образом, театр — это мир писателей в первую очередь.

4) Вспоминая юность (время театра как мира кулис и актрис), Пушкин отмечает сменяемость исполнителей в театре (о своих «богинях»: «Все те же ль вы? Другие девы, // Сменив, не заменили ль вас?»), актрисы уходят, драматурги — а с ними и сам театр — остаются.

5) Когда-то молодой поэт, подобно Онегину, видел в общении с актрисами развлечение, теперь же, говоря о памятных для него персонажах, он задается совсем другими вопросами: «Услышу ль вновь я ваши хоры? // Узрю ли русской Терпсихоры // Душой исполненный полет?», т. е. говорит о художественных впечатлениях (и только о них), оставленных в его памяти исполнительницами.

6) При этом оказывается, что для поэта знакомые впечатления от театра важнее новых впечатлений, он ищет «знакомых лиц», боится, что «взор унылый не найдет // Знакомых лиц на сцене скучной», и тогда останется путь Онегина: «И, устремив на чуждый свет // Разочарованный лорнет, // Веселья зритель равнодушный, // Безмолвно буду я зевать». Но есть и отличие, обнаруживающееся в окончании пассажа: «И о былом вспоминать?». Значит, «волшебный край» не исчезнет — он сохранится в воспоминаниях.

7) Для Пушкина театральные воспоминания окрашены ностальгической грустью, но происходящее на его глазах в зрительном зале превращается в захватывающий праздник при условии, что театр полон зрителей, «ложи блещут», «партер и кресла, всё кипит», «в райке нетерпеливо плещут» — все это прелюдия необычайного, потрясающего представления, от которого зрителей отделяет только занавес, шум взвывающегося занавеса завершает прелюдию, наполненную блеском, движением, голосами зрителей, звуками аплодисментов.

8) На сцене «блистательна, полувоздушна, // Смычку волшебному послушна, // Толпою нимф окружена, // Стоит Истомина». Здесь два важных акцента: балерина стоит, поэтому никак не может быть ни блистательной, ни полувоздушной. Откуда же такой образ? Дело в том, что стоит не какая-то балерина, а Истомина. Она еще не начала танцевать, но воспоминание о танце Истоминой, уже ставшем легендой, позволяет говорить и о блистательности, и о других ее качествах, сразу же подтверждающихся, когда танец начинается,

и «вдруг прыжок, и вдруг летит, // Летит, как пух от уст Эола» — так подтверждается и ее полувоздушность.

9) «Всё хлопает» — завершающая фраза всего описания удивительного представления. Аплодисменты оказываются его важной составляющей частью. В театре все продумано для того, чтобы получить высокое наслаждение, — и расположение мест публики, и занавес, скрывающий тайны сцены, и ее оформление, и музыка, и актерское перевоплощение в персонажей, то реальных, то фантастических («еще амур, черт, змея // на сцене скачут и шумят»), и аплодисменты.

10) Следующая фраза — «Онегин входит». Он все пропустил, дальше следует уже рассмотренный выше текст о его впечатлениях от публики и от балета. Ю. М. Лотман совершенно справедливо указывал на то, что опаздывать на спектакль для «почетных граждан кулис» было обычно и даже положено, как и ходить по ногам, здороваться со знакомыми, осматривать дам (хотя это и считалось неприличным), в этом смысле можно утверждать, что Онегин — типичный молодой дворянин того времени, это пример реалистической типизации в романе. Но для темы театра существенно несколько другое: если Онегин наступает на ноги зрителей в креслах, значит, зрители уже сидят, театр еще до поднятия занавеса полон, великолепное исполнение Истоминой своего танца в балете вызывает бурные аплодисменты, несмотря на отсутствие Онегина, чье мнение оказывается ничего не значащим для театра.

Тезаурусный анализ строф первой главы «Евгения Онегина», посвященных театру, позволяет прийти к некоторым выводам.

Эти строфы следует считать первым по времени и одним из значимых по содержанию художественным изложением пушкинской эстетики театра. В тексте представлены две контрастные концепции театра — Онегина как «гражданина кулис» и Пушкина как «гражданина зрительного зала», их контраст, с одной стороны, позволяет поэту отделить себя от своего героя, с другой стороны, сосредоточиться на авторской концепции театра. В этой концепции можно усмотреть значимое для поэта разграничение собственно театра и сцены. Театр — трибуна драматургов, он имеет славную историю, призван через трагедию, комедию, сатиру утверждать выс-

шие ценности культуры. Сцена — поле деятельности актеров, постановщиков и зрителей.

Пушкин не употребляет понятия «сценичность», но дает определенные ключи для рассмотрения проблемы сценичности. Спектакль будет безусловно успешен:

1) если зал будет полон, будет настроен на праздник, готов аплодировать;

2) если среди исполнителей ролей будут знакомые лица, уже известные по другим ролям, и это будут талантливые люди;

3) если все средства, имеющиеся у театра (декорации, костюмы, музыка и т. д.), будут умело использованы;

4) если между всеми составными частями спектакля (текст, постановка, актерская игра, художественное и музыкальное оформление вплоть до «смычка волшебного») установится единство и гармония;

5) если «почетные граждане кулис» не будут использовать свои возможности сорвать спектакль, обшикать актеров, испортить атмосферу театрального таинства.

И теория театра, и теория сцены, заложенные Пушкиным в первой главе «Евгения Онегина», отразились в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях» и других драматических произведениях великого поэта.

§ 2. ПУШКИНСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РЕФОРМЫ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Когда драматург выступает в союзе со «своим» зрителем и «своим» театром, создаются условия для успешности представления его произведения на сцене. Эта очевидная (но и предельно упрощенная) ипостась сценичности, которая предполагает своего рода *избирательное сродство* (*Die Wahlverwandschaften*, по Гёте), которое означает сходство тезаурусов трех участников такого союза, конкретным своим выражением имеет *необманутые взаимные ожидания*: у автора — «полный зал» на его пьесе, который ее принимает и понимает (реакции зала соответствуют авторскому замыслу), у театра — сборы, аплодисменты, восторженные отзывы, у зрителя — ощущение праздника, духовное возвышение и очищение, катарсис, удовольствие от развлечения, убежденность, что деньги на билеты не зря потрачены, что вечер не пропал даром, что в ожиданиях от автора и театра он не ошибся и т. д. Такая сетевая связь не может не быть взаимно адаптивной: каждый из участников исходит из общей цели. Следовательно, и автор действует не только в режиме самовыражения: он знает, что интересно в театре публике, понимает, как для нее надо писать, и умеет реализовать на практике это понимание.

Впрочем, исходить из этой схемы — значит видеть хоть и важные, но далеко не все стороны сложного процесса создания драматического произведения, его продвижения на сцену и закрепления за ним славы как обладающего или не обладающего сценичностью.

Необходимо учитывать:

— общее настроение публики, ее ориентацию на то, что признается в данный момент модным, престижным и т. д., в том числе и выражающим лояльность к власти или, напротив, фрондерство; изменчивость этого настроения;

— групповые объединения в писательской среде и другие сообщества, в которые автор входит или на которые ориентируется,

степень пассионарности и публичной активности этих сообществ, реакция на них других сообществ;

— конкуренцию театров, интриги в театральной и околотеатральной среде, падение авторитетов и возвышение новых и т. д., а также изменения в технических средствах театра, в технологии постановки спектаклей, новые стандарты поведения на сцене и сценической речи и многое другое.

Эти и другие факторы, влияющие на сценическую жизнь драматического произведения, действуют в одних случаях в общем направлении, в других — в противоположных направлениях, но главное — они достаточно автономны, поэтому способны образовывать противоречивые сочетания, быстро перегруппировываться или, напротив, надолго оставаться неизменными, даже когда вокруг все стало другим.

Для пушкинских времен это означает, что ожидания зрителя императорских театров уже не связываются со стилистикой и пафосом классицизма, интерес вызывает романтический театр. Репертуар театров контрастно сочетает трагедию и водевиль, зритель ждет захватывающего сюжета, стремительного развития действия с интригой, легким диалогом. Лучшие образцы «хорошо сделанной пьесы» еще впереди, но она уже утверждается на европейской сцене и признается даже консерваторами (показательно избрание Э. Скриба во Французскую академию в 1834 г., что замечено и Пушкиным: в своей публикации по этому поводу он приводит речь нового академика, называя ее блестящей).

Способен ли Пушкин писать по принятым публикой образцам комедии и романтической драмы? Его наброски свидетельствуют, что это ему было по силам и казалось вполне привлекательным. Уже в наброске 1821 г. комедии об игроке видно, что автор ориентировался в обрисовке персонажей на исполнителей Императорского петербургского театра И. И. Сосницкого, М. И. Вальберхову, Я. Г. Брянского и др., обозначая персонажей их именами¹. Обдумывая различные сюжеты для комедии, Пушкин брался в 1828 г. за переделку сюжета из «Мужа-волокиты» К. Бонжура, при этом он

¹ См.: Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. Драматические произведения. СПб. : Наука. С. 968.

предполагал сокращение исходного текста и перемещение событий его в известный россиянам мир — в Коломну, район Санкт-Петербурга¹. Отрывок «Через неделю буду в Париже», написанный Пушкиным, вероятно, в 1830 г.², демонстрирует совершенное владение автором техникой поддержания зрительского интереса, закручивания интриги, что стало краеугольным камнем «хорошо сделанной пьесы» в последующие десятилетия. В планах «Сцен из рыцарских времен» отразилось намерение Пушкина закончить драму взрывом замка³ — и этот прием вполне в духе романтической драмы, принимаемой театральной публикой пушкинской эпохи.

Есть множество других свидетельств, что Пушкин, во-первых, не расставался с мыслью писать собственно для театра в рамках распространенных тезаурусных генерализаций, во-вторых, что он — будь у него возможность осуществить такие замыслы — сумел бы создать произведения, вполне соответствующие принятым канонам сценичности. Именно на этом фоне, обычно не учитываемом в интерпретациях сценичности пушкинской драматургии, следует рассматривать вызов театру своего времени, который Пушкин стремился облечь в форму его полномасштабной реформы.

Пушкин, без всякого сомнения, брался за работу над «Борисом Годуновым» с самыми серьезными намерениями, на что указывают его самохарактеристики замысла. К ним могут быть добавлены и наблюдения над первыми записями, относящимися к «Борису Годунову», в так называемой второй масонской тетради ПД № 835⁴. На листе 44 тетради сразу после слов, относящихся к «Бахчисарайскому фонтану» («Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?»), следует запись: «Убиение св. Димитрия. Чиновники Владим<ир> Загряд-

¹ См.: там же. С. 991.

² См.: там же. С. 244–246, 1005.

³ См.: там же. С. 466.

⁴ Рукопись ПД № 835 воспроизведена в 4-м томе замечательного издания «Рабочие тетради», подготовленном Э. Холлом и С. А. Фомичевым, см.: Пушкин, А. С. (1996) Рабочие тетради: в 8 т. / рук. проекта Э. Холл, С. А. Фомичев. Т. 4. СПб. ; Лондон : Пушкинский Дом. 430 с.

ской и Никиф<ор> Чепчугов не согласились. — Дядька царский, окольный Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Битяговского. Сын его Данило, плем<яник> Никита Качалов, мамка царевичева Василиса Волохова, сын ее Осип (убийцы). Кормилица Дим<итрия> Ирина Жданова» и т. д.»¹. Никакое другое место в тетради, включая и строки, предшествующие этой записи, не выписаны столь аккуратно, явно медленно (против обычной для пушкинских набросков скорописи), почти торжественно.

Ведущие черты его грандиозного замысла обозначены в письме, написанном им в июле 1825 г. Н. Н. Раевскому (сыну). Пушкинская формула такова: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии»². Эта же формула звучит в незаконченной статье 1830 г., обозначаемой данным редакторами названием «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», где Пушкин утверждает: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»³.

Смысл реформы драмы и театра, которую решил осуществить Пушкин, создавая «Бориса Годунова», представлен в подборках его высказываний о театре⁴ (Козмин, 1900), они основательно проанализированы в пушкиноведении⁵. Мы, в свою очередь, отметим, во-первых, опору Пушкина на Шекспира в этой реформе, что соответствует переосмыслению шекспировского творчества в романтическом движении европейских стран, прежде всего Франции, и, во-вторых, то, что русский поэт не подражает Шекспиру, а берет его себе в сторонники для решения не частной задачи создания пьесы,

¹ Там же. С. 217.

² Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. М.–Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815–1827. С. 197, 541; оригинал на французском языке.

³ Пушкин, А. С. (1949) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. М.–Л. : Изд-во АН СССР. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834. С. 178.

⁴ См.: Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179–225.

⁵ См.: Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с. Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с. Лотман, Л. М., Виротайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скотов. Т. 7. Драматические произведения. М. : Наука. 1069 с. С. 509–539.

а для пересмотра взгляда на то, какими должны стать русская драма и русский театр. Не случайно Пушкин утверждал, что «Борис Годунов» создан «по системе Отца нашего Шекспира»¹.

Шекспиризму Пушкина посвящена вторая глава данной монографии, здесь же отметим, что сам поэт выводит нас на иной ракурс исследования темы «Шекспир и Пушкин», чем та, которая реализовалась во множестве наблюдений за реминисценциями в «Борисе Годунове» из «Ричарда III», д. III, сц. 7, «Генриха V», д. IV, сц. 1, «Генриха IV», ч. II, д. IV и др.². В аспекте, важном для тезаурусного анализа нашей темы, имеют значение два обстоятельства, отмеченные Н. К. Козминым: «В Михайловском Пушкин серьезно приступил к изучению Шекспира, результатом чего было не только изменение его мировоззрения, но и усовершенствование его литературного дарования. Имя великого английского трагика уже было известно в России, когда указал на него Пушкин; но, будучи известно, оно слишком мало говорило русским писателям и русскому образованному классу»³. Таким образом, выбор Пушкиным Шекспира как литературного ориентира вовсе не был предопределен ни прошлым литературным опытом Пушкина, ни признанием или модными веяниями в референтных группах. Выбор Шекспира создал новое сочетание «своего» и «чужого» в тезаурусе Пушкина и определил для русского поэта новое понимание театра и драмы.

Итак, цель Пушкина — реформировать русский театр, создав образец, на который следовало бы равняться. Но уже к моменту публикации «Бориса Годунова» Пушкин видит, что не будет понят.

К причинам этого (в тезаурусном аспекте) мы обратимся ниже, но здесь все же нельзя не привести свидетельства события, которое совершенно не соответствует общему непониманию пушкинского творения как созданного для сцены (которое только закрепилось после первой постановки «Бориса Годунова» на сцене в 1870 г.). Мы

¹ Пушкин, А. С. (1949) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834. С. 66.

² См.: Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями, объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820–1833). С. 260.

³ Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму. С. 204.

имеем в виду чтение Пушкиным своей трагедии 12 октября 1826 г. в доме Веневитиновых в присутствии М. П. Погодина, С. П. Шевырева, И. В. и П. В. Киреевских, А. С. и Ф. С. Хомяковых, В. П. Титова, Н. М. Рожалина, В. И. Оболенского, И. С. Мальцева, З. А. Волконской и др. М. П. Погодин описал это чтение в 1865 г.: «До сих пор еще этому прошло сорок лет — кровь приходит в движение при одном воспоминании. <...> Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: “Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной”, мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний, например, при стихах Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила. <...>

Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления»¹.

Это ли не прямое свидетельство того, что перед нами произведение со всеми признаками сценичности по эффекту воздействия на публику? Чтение у Веневитинова нельзя вычеркнуть из истории освоения российской культурой пушкинской драматургии. Оно парадоксально вписывается в эту историю и заставляет усомниться в устойчивом представлении о недостатке сценичности «Бориса Годунова», несмотря на длинный шлейф режиссерских и театральных неудач. В чем же дело?

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1974) : в 2 т. / вступ. ст. В. Э. Вацура ; сост. и примеч. В. Э. Вацура и др. Л. : Худож. лит. Т. 2. С. 27–28.

Многое объясняется не узким представлением о выигрышных эффектах представленных ситуаций, а в том, что можно назвать *культурным резонансом*. Иначе говоря, в данное время в данной социокультурной общности (а собравшиеся в октябре 1826 г. в доме у Веневитиновых — именно такая общность) имеются определенные интеллектуальные, эмоциональные, волевые импульсы, оно обуреваемо некими идеями, образами, предчувствиями, которые порождают соответствующие ожидания. Встреча с новым в этом смысле имеет сознаваемые или нет регуляторы: принимается то новое, которое отвечает ожиданиям, тому, что «висит в воздухе», что определяет ценностные предпочтения и пути в будущее.

В случае пушкинского чтения «Бориса Годунова» в доме у Веневитиновых таким ожиданием было новое для русской культурной жизни, театральной в том числе, понимание союза художественного вымысла с подлинной историей, того, что вылилось в пушкинский *историзм*.

По проблемам историзма Пушкина в советский период появилась значительная по объему исследовательская литература. Тем не менее не все в ней можно сегодня принять. Картины мира исследователей 1930–1980-х годов, сформированные другими (нежели нынешние) условиями жизни и распространенными в обществе идейными установками, перестали воспроизводиться в новых поколениях пушкинистов, оказались в зоне критики, не всегда справедливой. Этот пересмотр позиций — естественное следствие переходных процессов в обществе, затрагивающих и сферу гуманитарного знания.

Мы обратимся к характеристике историзма Пушкина — в пределах темы монографии — в следующем параграфе.

§ 3. ОТНОШЕНИЕ ПУШКИНА К ИСТОРИЧЕСКОМУ МИФУ, ОТРАЖЕННОЕ В ЕГО ПОЭЗИИ, ПРОЗЕ, ДРАМАТУРГИИ

Историк П. Н. Грюнберг утверждает, что «историческая наука в целом к Пушкину никак “не относится”, историком его не признает и, не скупясь на малоценные комплименты по поводу “историзма”, изменять свое отношение не намерена»¹. Хотя автор не занимается специально Пушкиным (его область — ранняя российская грамзапись), но приводимые им аргументы выглядят вполне убедительно. В то же время литературоведы, напротив, уже полтора столетия связывают Пушкина с историей очень тесно, изучают использование им исторических источников, как отечественных, так и иностранных², и другие аспекты, позволяющие судить об оригинальности исторической концепции Пушкина.

Противостоянием историков и литературоведов можно пренебречь, если отметить два положения, с которыми и те и другие согласны. Пушкин, несомненно, обладал историческим мышлением — то есть воспринимал события настоящего, прошлого и будущего в их движении во времени, легко ориентировался в датах, в этапах развития явлений, свободно сравнивал одновременные события, разделенные пространством, и события разных временных пластов. Главный же признак очень прост, но от этого не утрачивающий монументальности: Пушкин историей интересовался. Второе труднооспоримое положение заключается в том, что всем произведениям Пушкина, начиная с появления первой главы «Евгения Онегина» (1823), присущ принцип историзма, причем это во все большей степени историзм реалистического типа.

Но тот же Пушкин с юности пребывал в прекрасном плену античных мифов, ему виделись нимфы и музы даже в северных садах Петербурга и его окрестностей (поддерживавших иллюзию множественностью скульптурных изображений). Использование античных ми-

¹ Грюнберг, П. Н. Пушкин и познание истории (Электронный ресурс) // pravmisl.ru: Учебные материалы. URL: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=354 (дата обращения 10.05.2015).

² См.: Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ. С. 319–321.

фологических образов в поэзии было не только чертой стиля Пушкина, но в известном смысле обязательным средством поэтического языка эпохи.

Освоение европейской культурой произведений и образа поэта-мифа Оссиана, созданного Дж. Макферсоном, породило развитие мифологизма в новом направлении: Оссиан воспринимался как открытый современной культурой северный Гомер, создатель северных мифов. Пушкин в «Руслане и Людмиле» (1818–1820) тоже создает русского поэта-миф, выведя на страницы поэмы образ «вещего Баяна» — древнего певца, подобного Оссиану.

Итак, история и миф: взаимоотношения сложные. Создание мифов — мифологизация — находится в прямой оппозиции историзму: миф по своей природе носит вневременной характер. Даже когда китайская мифология подверглась эвгемеризации (т. е. стала трактоваться как цепь реальных исторических фактов) и были определены даты всех мифических событий, вневременность происходила из мифичности самих событий, например, были точно установлены даты жизни мифического царя «золотого века» Яо, хотя отец его — красный дракон, а мать родилась из камня во время грозы. История при своем возникновении в трудах Геродота была неотделима от мифов, не определялась как наука, а была одним из мусических искусств под покровительством музыки Клио. И спустя века у Плутарха об историческом герое нередко можно узнать час его рождения, но не год: история имела другие задачи, во многом этические, чему мифы весьма способствовали, ее научные основы сложатся намного позже.

Когда же именно? Как раз во времена Пушкина. В России формирование нового представления об истории в определенной степени начинается с Карамзина, развивается в 1820-е годы М. П. Погодиным, проводившим своего рода индивидуальные занятия с Пушкиным по истории. Во Франции в 1820-е годы складывается историческая школа (Гизо, Тьерри, Тьер), создавшая теорию общественных классов. Основатель позитивизма О. Конт приоткрыл завесу над новой задачей истории, превращающей ее в науку: не только сохранить воспоминание о прошлом, не только извлечь нравственные уроки, но показать, что «существуют законы разви-

тия общества, столь же определенные, как и законы падения камня»¹. Однако в этом случае мифы не могут служить опорой истории.

Примерно в то же время стало меняться представление и о мифе. В философской литературе принято, что миф — «язык описания, оказавшийся, благодаря своей исконной символичности, удобным для выражения вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса»².

Следовало бы добавить, что это не только язык описания, но и предмет веры. И, может быть, во времена Пушкина проявилось некое уточнение: миф — всегда предмет веры, но не того, кто произносит это слово или исследует природу мифа. Трудно представить в устах убежденного христианина слова «миф о вознесении Христа».

Только через понимание феномена веры можно раскрыть природу мифа. Вера — некое особое состояние, в котором открывается канал непосредственной связи с чем-то высшим или низшим (в сравнении с обыденным опытом). Вера всегда связана с движением по вертикали, с вертикальной иерархией (даже вера в человека, которая его поднимает в глазах того, кто в него верит). Миф есть повествование о предмете веры (но только не нашей, если учитывать функционирование слова не в античной, а в современной культуре — это и мешает понять природу мифа, подобно тому, как дальтонику трудно дать характеристику радуге). Такое понимание мифа проливает дополнительный свет на процесс мифологизации в литературе XIX–XX веков (новый миф также оказывается предметом «не нашей веры») и на постепенный переход от мифа к виртуальной реальности как имитации «нашей веры»³.

Это размышление подводит нас к пониманию того, что во времена Пушкина возникает не только новая история как научная дисциплина, но и *недоверие к старой истории*. И появляется зако-

¹ Цит. по: Вайнштейн, О. Л. (1979) Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX–XX вв. / под ред. В. И. Рутенбурга. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 8.

² Азаренко, С. А. (1998) Миф // Современный философский словарь. М. : Панпринт. С. 496.

³ См.: Луков, Вл. А., Луков, М. В. (1999) К теории мифа // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Прометей. С. 122–125.

номерная потребность подвергнуть старую, известную, традиционную, официальную историю процедуре демифологизации.

Такую же потребность испытал и Пушкин. Следы его недоверия к прежней истории и историкам можно найти в самых разных местах. В «Истории села Горюхина» (1830) есть исчерпывающий по сути, блестящий по соединению наивности стиля рассказчика, робящего перед величием науки провинциала Ивана Петровича Белкина, и иронии стоящего за ним автора, А. С. Пушкина, абзац, который имеет смысл привести полностью: «Мысль оставить мелкие и сомнительные анекдоты для повествования истинных и великих происшествий давно тревожила мое воображение. Быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя. Но какую историю мог я написать с моей жалкой образованностью, где бы не предупредили меня многоученые, добросовестные мужи? Какой род истории не истощен уже ими? Стану ль писать историю всемирную — но разве не существует уже бессмертный труд аббата Милога? Обращусь ли к истории отечественной? что скажу я после Татищева, Болтина и Голикова? и мне ли рыться в летописях и добираться до сокровенного смысла обветшалого языка, когда не мог я выучиться славянским цифрам? Я думал об истории меньшего объема, например об истории губернского нашего города; но и тут сколько препятствий, для меня неодолимых! Поездка в город, визиты к губернатору и к архиерею, просьба о допущении в архивы и монастырские кладовые и проч. История уездного нашего города была бы для меня удобнее, но она не была занимательна ни для философа, ни для прагматика, и представляла мало пищи красноречию. *** был переименован в город в 17** году, и единственное замечательное происшествие, сохранившееся в его летописях, есть ужасный пожар, случившийся десять лет тому назад и истребивший базар и присутственные места»¹. Упомянутый выше П. Н. Грюнберг удачно напомнил, что кумиры Белкина — аббат Мило, Татищев, Болтин, Голиков — авторы трудов, для 1830 г. уже совершенно устаревших².

¹ Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6. С. 182–183.

² Грюнберг, П. Н. Указ. соч.

История должна быть другой — слышится голос Пушкина. Но какой? Можно выявить ряд способов решения этого вопроса по Пушкину. На трех из них мы остановимся.

Скорее всего, центральная идея поэта — противопоставление официальной истории и реальной жизни простых людей. Так построена поэма «Медный всадник» (1833). Знаменитое начало поэмы — не только гимн городу на Неве, созданию Петра, но одновременно и официальная история города (не случайно появляется фраза: «Прошло сто лет...»). История наводнения, гибели людей, гибели главного героя — обратная сторона официальной истории: город был построен в гиблом месте, для славы империи, но не для жителей, населивших столицу. Евгений, произнося «Ужо тебе!», покушается на миф, поэтому и преследует его мифическая фигура Медного Всадника.

Иначе та же тема звучит в «Капитанской дочке» (1836). В повести сосуществуют две истории Пугачева — официальная и неофициальная, раскрывающаяся через самого Пугачева, через его восприятие другими, стоящими вне официальных сфер, героями. Неофициальная история вступает в противоречие с мифом о злодее, но демифологизация, сталкивание двух историй не меняет исторического хода событий, зато обогащает, делает объемным повествование.

Следует заметить, что тем самым Пушкин на столетие опередил глубокую мысль историков — представителей французской «Школы Анналов» о необходимости создать историю повседневности, но решал эту задачу средствами не исторической науки, а литературного творчества (одновременно с Бальзаком, Диккенсом и другими великими писателями).

Другой способ демифологизации истории представлен в драматургии Пушкина. Здесь особую роль играл шекспиризм великого русского поэта, о чем речь пойдет в следующей главе. Шекспиризм стал важным звеном в формировании принципа историзма в творчестве Пушкина. Исторические хроники Шекспира дали Пушкину плодотворную модель при работе над трагедией «Борис Годунов» (1825). Следует обратить внимание на то, что Шекспир, обращаясь к ограниченному количеству исторических трудов, мог придумать

множество не существующих в первоисточниках сюжета подробностей для увеличения сценической выразительности пьесы, но обычно не пересматривал основной ход событий и оценки персонажей. Так, Ричард III у него такой же злодей, как в первоисточнике — «Истории Ричарда III» Т. Мора, где реальность была мифологизирована в угоду победителей последнего из Йорков — воцарившихся после него Тюдоров. Собственно, в эпоху Шекспира история жила мифами, но не так было в эпоху Пушкина.

«Борис Годунов» начинается со сцен уговора Бориса взойти на трон, что перекликается с соответствующими сценами в шекспировском «Ричарде III». Только Борис, в отличие от Ричарда, не режиссирует свое избрание на царство. В первой же сцене упоминается о гибели царевича Димитрия и о вине в этой гибели Бориса Годунова. Один из собеседников, Шуйский, твердо уверен в его вине, другой, Воротынский, приводит вполне обоснованные сомнения. Так сообщается главный исторический миф трагедии: Дмитрий убит по приказу Бориса. Но далее до конца трагедии останется неясно, что же было на самом деле в Угличе?

Демифологизация этого мифа проводится Пушкиным в необычайно оригинальном ключе. Первым о вине Бориса говорит Шуйский. Но почему он? Из дальнейшего ясно, что он сам претендует на царский трон, которого он достигнет за рамками сюжета трагедии, но уже вступив на тропу предательства. Иначе говоря, он считает, что Борис точно такой же, как он.

Не менее важна сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Нестор заканчивает летопись последним, что он видел, — убийством Димитрия в Угличе. Услышав его рассказ, Григорий Отрепьев делает вывод о Борисе: «А между тем отшельник в темной келье // Здесь на тебя донос ужасный пишет: // И не уйдешь ты от суда людского, // Как не уйдешь от божьего суда»¹.

Обычно эта сцена трактуется буквально: Пимен не только знает истину, но через летопись донесет ее до потомков. Действительно, во всей трагедии далее не будет столь же разоблачительного места в отношении вины Бориса, хотя этот мотив еще многократно вернется в текст. Но более внимательное чтение сцены меняет

¹ Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 238.

представление о ее содержании. Летопись оказывается вовсе не истинной историей, а субъективным взглядом на нее того человека, который ее пишет. Пимен показывает, из каких случайных фрагментов складывается текст, как в летопись попадают и древние, не им написанные фрагменты, и собственные впечатления. Его рассказ о гобели царевича поражает одной чертой: он в точности повторяет официальный документ о событии, хотя Пимен там был и все видел своими глазами. Когда, по словам Пимена, убийцы называют имя Бориса, это может показаться решающим фактом, если бы не упоминание в рассказе, что признание прозвучало после чудесного оживления убитого царевича, который пошевелился. Впечатление, что Пимену нельзя доверять в том, чему он был свидетелем, подтверждается важным обстоятельством: с ним рядом в одной келье жил чернец, задумавший авантюрную замену собственного имени на имя царевича, что в дальнейшем поставило страну на грань катастрофы, а летописец не только ничего не заметил, но и остался в полной уверенности, что Григорий продолжит его труд по составлению летописи. Можно только догадываться, что бы тот написал в ней после Пимена.

Но есть важный аргумент противоположного толка: виновником гибели Димитрия, судя по всему, искренне считает себя сам царь Борис Годунов. И его монолог «с мальчиками кровавыми в глазах», и просьба к сыну: «...я достиг верховной власти... чем? // Не спрашивай. Довольно: ты невинен, // Ты царствовать теперь по праву станешь. // Я, я за все один отвечу богу...»¹ — все это подтверждает и непреодолимое чувство вины, и глубокое раскаяние. Уж сам-то герой должен знать, виновен он или нет.

Но Пушкин так выстраивает пьесу, что можно и усомниться в вине Бориса. Царь посылал во главе следствия в Углич Шуйского, не подозревая о том, что ему менее чем кому-либо можно было доверять. Сцена «Царская Дума», несколько тяжеловесная, в которой царь вопрошает патриарха, действительно ли умер Димитрий (тот отвечает мифами о чудесах у могилы царевича), оправдана тем, что показывает: царь действительно не знает, как и что произошло в Угли-

¹ Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 312

че, впрочем, как и то, что происходит в стране и даже рядом с ним в данный момент.

Здесь можно снова обнаружить, что Пушкин в художественной форме опередил некое открытие, обретшее черты научной теории более чем через столетие. Один из лидеров Чикагской социологической школы Уильям Айзек Томас в 1928 г. сформулировал общее правило социального поведения: «Если люди определяют некоторые ситуации как реальные, эти ситуации реальны в своих последствиях»¹. Это правило позже американский социолог Р. К. Мертон назвал «теоремой Томаса»², и с таким наименованием оно и сегодня используется в социальных науках³.

Информация об убийстве царевича, как ее представляли други и недруги, патриархи, летописцы, иностранцы, слухи, мифы, могла создать ситуацию, описываемую «теоремой Томаса», поэтому на основании слов Бориса Годунова нельзя делать вывод о его виновности, можно лишь утверждать, что он так думал, и эта ситуация стала реальной *в своих последствиях*.

Сходно поступает Пушкин во второй его законченной трагедии, в которой действуют исторические персонажи, — в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», написанной в Болдине в 1830 г.

Сюжет трагедии общеизвестен: Сальери из зависти к гениальности Моцарта отравляет его. Пушкина многократно упрекали в том, что он без оснований обвинил Сальери в убийстве. Отголоски упреков в адрес Пушкина прочитываются в его заметке «О Сальери» (1832): «Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца»⁴. При этом известно (было сообщено лейпцигской «Всеобщей музыкальной газетой» в 1825 г.), что Сальери перед смертью на исповеди признался в своем преступлении, и Пушкин об этом тоже упомянул в заметке.

¹ См.: Thomas, W. I., Thomas, D. S. (1928) *The Child in America: Behavior Problems and Programs*. New York : A. A. Knopf. P. 572 («If men define situations as real, they are real in their consequences»).

² Merton, R. K. (1995) *The Thomas Theorem and the Matthew Effect* // *Social Forces*. 74(2). P. 379–424.

³ См.: Луков, А. В. (2006) Следствия «теоремы Томаса» в условиях становления информационной цивилизации // *Знание. Понимание. Умение*. № 4. С. 220–222.

⁴ Пушкин, А. С. (1957) *Полн. собр. соч.* : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 7. С. 263.

Историки до сих пор ведут споры о том, соответствует ли признание Сальери на смертном одре истине. Моцарт был похоронен в общей могиле, провести научные исследования останков невозможно. Отравление Моцарта, таким образом, остается историческим мифом.

Но редко замечается, что Пушкин и не поддерживает этот миф, даже если в глубине души он считал Сальери убийцей Моцарта. В трагедии четко показано одно: Сальери уверен, что отравил Моцарта, он сознательно насыпал ему в бокал с шампанским яд, который носил с собой восемнадцать лет.

Но то, в чем уверен Сальери и что по «теореме Томаса» делает для него ситуацию реальной в своих последствиях, определяет все его муки совести, признание на смертном одре и т. д., вовсе не обязательно соответствует исторической истине. Мы дорисовываем картину, становящуюся картиной убийства, исходя из особенностей работы нашего тезауруса, который выстраивает разнородные и даже противоречащие друг другу фрагменты в цельную и непротиворечивую систему.

На самом деле мы видели и слышали следующее: Сальери хочет убить Моцарта из зависти; для этого он выбирает яд; он его сыплет в бокал с шампанским и передает бокал Моцарту; тот его выпивает; он чувствует себя нехорошо и, попрощавшись с Сальери, уходит спать. Что была попытка убийства, нет сомнений.

Но было ли убийство?

Сальери носит с собой яд («священный дар моей Изоры») почти два десятилетия, ни разу его не испытал («И никогда на шепот искушенья // Не преклонился я, хоть я не трус...»). Имел ли этот яд силу, чтобы убить человека? Моцарт жалуется на нездоровье («мне что-то тяжело»).

Возможно, это действие яда, а возможно — нет. В рассказе о черном человеке Моцарт демонстрирует ипохондрию, переход от эйфории («играл с моим мальчишкой») к тревоге. Так и в финале: жалобы на здоровье звучат после самых оптимистичных слов Моцарта: «Нас мало избранных, счастливых праздных, // Пренебрегающих презренной пользой, // Единого прекрасного жрецов. // Не

правда ль?»¹. Мы не знаем, через сколько часов, дней после обеда с Сальери Моцарт умер, были ли при этом отмечены признаки отравления.

Вряд ли Пушкин знал, что медики, изучив документы о последних месяцах жизни Моцарта, возложили вину за его смерть на врачей, пускавших ему кровь в таких количествах, что это убило бы и здорового человека. Но поэт избежал опасности подчиниться очередному историческому мифу, причем его способ демифологизации истории не был сведен к поискам документов, свидетельств, проливающих свет на ситуацию. Пушкин в своей трагедии просто говорит о другом: о страшном наказании, испытываемом человеком, который уверен, что убил друга из ревности к его достижениям, вне зависимости от реальности его вины.

Наконец, отметим, что одно из самых известных произведений Пушкина «Пиковая дама» (1833) демонстрирует третий путь пушкинской демифологизации, а именно доказательство опасности современного мифа. История обогащения графини, как она рассказана Томским, с вплетением в нее таинственной фигуры графа Сен-Жермена — на самом деле ловкого авантюриста, предстает как откровенный миф. Между тем Пушкин, как он уверял Нащекина, сам слышал историю о трех картах от внука прототипа графини — Голицына, которому она сообщила секрет Сен-Жермена, и тот отыгрался. Остальное в повести — вымысел писателя². Что же вымышлено? Совершенно в духе открытой через столетие «теоремы Томаса» Пушкин показывает, как миф, овладев сознанием человека с богатым воображением, начинает замещать реальность, и в этом смысле финал повести Пушкина (Германн оказывается в Обуховской больнице, «в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..”»³) точнее передает эту идею, чем самоубийство Германна в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама».

Миф как нечто вневременное, образ вечного и история как власть времени в пушкинском литературном тезаурусе находятся в

¹ Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 367–368.

² См.: Томашевский, Б. В. (1957) Примечания // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6. С. 773.

³ Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6. С. 355.

состоянии противоречия, борьбы и баланса. Этот баланс в современной ситуации, когда не преодолена неопределенность переходного периода, нередко нарушается, и тогда наступает потребность в демифологизации истории, некоторые из путей которой можно найти у Пушкина.

§ 4. СЦЕНИЧНОСТЬ ПУШКИНСКИХ ДРАМ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ

Особенность мнений современников великого человека о нем и его деяниях (творениях) состоит в том, что величие или еще не осознается (не стало общепризнанным фактом) и потому не влечет за собой изначального уважения или даже подобострастия, или не воспринимается как равнозначное величию уже признанных великими предшественников, или размыто повседневными контактами с великим человеком, которые снижают его возвышенный облик бытовыми мелочами, чертами личности и поведением, не имеющими отношения к той сфере, где проявляются выдающиеся качества великого человека. В тезаурусном аспекте это означает, что в субъектно сконструированной картине мира современников еще нет культа великого человека и мнения о нем свободны от суггестивного воздействия «светлого образа».

Из многих высказываний современников о пушкинских драматических произведениях, проанализированных неоднократно пушкинистами, обратимся к рецензии поэта, переводчика и педагога С. Е. Раича (Амфитеатрова) на посмертное собрание сочинений Пушкина (печаталась в нескольких номерах журнала «Галатей» в 1839 г.). В ней рецензент ставит перед собой задачу показать читателям, «где поэт наш верен был своему первоначальному направлению, где отступал он от него; где он был самобытен, где увлекался духом времени и сам себе изменял». Он сразу предупреждает, что будет «намекать» и на пушкинские ошибки, поскольку «не упоминать об них совсем — значило бы безотчетно хвалить, писать панегирик, а не рецензию; надемся, ни один благоразумный читатель не упрекнет нас за откровенность, необходимую в деле критики»¹. Раич уточняет свою мысль сразу вслед за тем, как нелестно высказался о поэтических качествах «Песен западных славян»: «Мы еще не все высказали: нам хотелось бы совершенно разоблачить Пушкина как поэта, т. е. со всею откровенностию выставить

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 255.

напоказ красоты и недостатки его произведений как в целом, так и в частности, и думаем, что это было бы бесполезно для нашей словесности; но... кажется, еще рано произносить решительный, окончательный суд над ним. Впечатление, произведенное на публику некоторыми из его творений, действительно превосходных, так было сильно, что она не видит, не хочет видеть слабости в его незрелых, неотчетливых, короче, нехудожественных произведениях и ставит их наравне с образцовыми его созданиями»¹.

Нас в позиции Раича интересует не столько его оценка тех или иных творений Пушкина, сколько отражение определенной тенденции культурной жизни своего времени, когда Пушкин еще не святыня, но в тезаурусах современников его произведения уже не стоят отдельно друг от друга и генерализируются как ценность. В этом плане интересен приводимый Раичем эпизод: «На днях я был в маленьком обществе, состоявшем, кроме меня, из четырех особ, может быть самых образованных во всей Москве, — я понимаю здесь образование эстетическо-нравственное, художественное. В разговоре как-то коснулись “Полтавы” Пушкина; один из собеседников, которого не назову по имени, молодой человек, поборник русской словесности с огромным запасом сведений, со вкусом очищенным, с любовью ко всему прекрасному, — защищал, и защищал с жаром, “Полтаву”; я возражал; он, оставив в стороне доводы, начал читать некоторые отрывки из нее и читал их так хорошо, так увлекательно, что, признаюсь, я поколебался было в своем мнении насчет “Полтавы” Пушкина. Возвратившись домой, я снова перечитал ее с возможною отчетливостью и снова уверился в ее несовершенстве. Отчего же молодой образованный человек, мой собеседник, был от нее в восторге? Оттого, думаю, что в первый раз читал ее под влиянием, произведенным на него чтением прежних, действительно образцовых, сочинений Пушкина. Пушкин едва только вступил на литературное поприще и уже составил себе такую огромную славу, которой не могли уменьшить и затмить последующие его произведения, даже самые слабые»². Такая ирради-

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 296.

² Там же. С. 296–297.

ация установок, утверждающихся в тезаурусе, совершенно естественна, и признанный современниками автор обычно инерционно воспринимается в своем творчестве как образец, не допускающий сомнений. По крайней мере до определенного предела, за которым возникает разочарование, потеря почтительности и общее критическое настроение, переносимое и на ранее признаваемые шедеврами произведения развенчанного кумира.

Немаловажно, что, публикуя «Бориса Годунова», Пушкин чувствовал, что интерес к нему как поэту в обществе падает, непонимание его литературных начинаний растет. Это непонимание сквозит даже в положительных и восторженных оценках. То же заметно и в посмертной критике. В этом ключе небезынтересна рецензия Раича в части, где речь идет о «Борисе Годунове» и где косвенно звучит тема сценичности пушкинской драматургии.

Раич отмечает, что «Борис Годунов» «разделяется на несколько сцен, ничем не связанных одна с другою — ни временем, ни местом, ни постепенностью и преемственностью событий, короче, не организованных и при всем том имеющих какое-то единство, обрамленное, если можно так выразиться, осьмью годами царствования Бориса Годунова. Это история в лицах его времени; здесь важны не события, но люди, двигавшие событиями, и на этих-то людей Пушкин преимущественно обращал внимание»¹. Нельзя не заметить, что ориентиром в этой оценке являются классицистические правила построения драматического произведения, предписывающие соблюдение трех единств (времени, места, действия). В 1830-е годы эта эстетическая программа уже преодолена романтической драмой и основные баталии сторонников классицизма и романтизма на театральных подмостках прошли. Но как мера организованности драматического произведения, как видим, классицистические единства еще сохраняются и сильны.

Другое существенное наблюдение Раича состоит в том, что в «Борисе Годунове» «каждая сцена округлена, в каждой сцене, отдельно взятой, есть какое-то единство и особенный интерес»².

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 288.

² Там же.

Иными словами, и здесь у Раича действуют ориентиры классицистической драмы, но они отнесены не к произведению у целом, а к каждой сцене по отдельности. Ориентиры классицизма видны и в характеристике персонажей: «Рисуя характеры лиц, он не каждую черту их анализирует, он не опускается, так сказать, в бездонную глубь их сердца, не теряется в его изгибах, но с легкой деятельностью следит за его движениями и выставляет напоказ только те из них, в которых более игры поэзии. Так и должно быть: взволновать страсти, произвести из них для известной цели неукротимую бурю — дело красноречия. Кроткая, миролюбивая поэзия придает им только легкое движение, приводит их в игру»¹. Выдвигая такие оценки, Раич парадоксальным образом считает достижением Пушкина то, что тот стремился преодолеть в драме своего времени, противопоставляя модель Шекспира модели Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен»².

Раич о «Борисе Годунове» пишет: «В каждой сцене видна удивительная экономия, нигде, кажется, нет лишнего стиха, лишнего слова; все в своих пределах, все в обмер, в образ; все предусмотрено, расчислено»³. В этом обобщении раскрываются действительные ориентиры критика при встрече с пушкинскими драматическими произведениями. «Маленькие трагедии» его оставляют холодными, о них он разве что упоминает, так сказать, «для порядка», поскольку делает обзор собрания сочинений⁴. «Анджело» характеризует как «пьесу слабую, тяжелую по слогу», и контекст этой оценки

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр.

² Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815–1827. С. 159–160.

³ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 288.

⁴ См.: там же. С. 292.

— осуждение пушкинского пренебрежения «поэзией звуков»: «Пушкин сам, наконец, кажется, заметил ошибочность своего мнения и как очистительную жертву положил на алтарь муз “Каменного гостя”, произведение, к сожалению, недоконченное, но не менее того прелестное, очаровательное по своему изложению. Если бы Пушкин долее жил, он совершенно очистился бы от ложных мнений в теории поэзии...»¹. «Каменный гость», таким образом, незавершенное произведение, хотя впоследствии восприятие этой «маленькой трагедии» станет совсем иным².

Из приведенных и других характеристик следует, что Раич видит в драматургии Пушкина *совсем не тексты для театральных постановок* и его оценки относятся преимущественно к тому, насколько эти произведения обладают свойствами *поэзии*. В «Борисе Годунове» он находит «прелестную сцену» Пимена с Григорием, другие «красоты» и «много поэтического»³. В его культурном тезаурусе Пушкин именно поэт, причем область его поэзии «была одно грациозное», и когда он «пытался вступить в сферу грандиозного», то «далеко не достиг своей цели»⁴. Раич, конечно, замечает и сцены, написанные прозой, но относит это скорее к подражанию Шекспиру и тоже видит здесь только нечто «милое»: «Пушкин, по подражанию ли Шекспиру, для разнообразия ли, или, что правдоподобнее, для того чтобы полнее представить жизнь эпохи, современной событиям, которые он описывает, вводит в драму свою сцены в роде гротеско, и эти сцены очень милы своей наивностью; таковы сцены в патриарших палатах и в корчме на литовской границе. Для большей свободы и естественности в выражении они написаны прозою легкою, живою, игривою, короче, пушкинскою»⁵. В конечном счете нельзя не видеть, что «Борис Годунов» для Раича

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 287.

² См.: Ахматова, А. А. (1990) «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. Соч. : в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скатова ; сост. и подг. текста М. М. Кралина. М. : Правда. Т. 2. 432 с. С. 111–126; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с.

³ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 290–291.

⁴ Там же. С. 287.

⁵ Там же. С. 290.

вовсе не пьеса для сцены. Если его и потрясает финал сцены Пимена с Гришкой Отрепьевым, то именно как факт чтения («прочитав ее, вы невольно задумаетесь глубокою думою»¹).

В данном случае мы имеем дело не с частным мнением, а с широко распространенными в образованном обществе России представлениями о требованиях театральности. Раич при этом выражает свой восторг «Борисом Годуновым», не придавая особого значения его жанровой специфике. В отзывах же, опубликованных сразу после выхода в свет этого пушкинского произведения в 1829 г., больше всего видна растерянность рецензентов перед задачей жанровой идентификации. П. О. Морозов, проанализировавший отзывы на первое издание «Бориса Годунова» отмечал: «Критика того времени оказалась вообще не подготовленной к оценке Бориса и отнеслась к нему только с формальной стороны, не находя в драме никакого применения к сцене. Большинство критиков говорили, что это — ни драма, ни поэма, ни повесть, а какой-то выродок, которому нет имени в теории литературы и который невозможно ни к чему приспособить»². Характерны приводимые Морозовым высказывания барона Е. Ф. Розена в письме Шевыреву о том, что «никто из критиков-самозванцев не умел оценить этого прекрасного творения» и что его встретили «кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех»; Надеждин в статье, опубликованной в «Телескопе», выступил в защиту Пушкина «от легкомысленных суждений»; И. В. Киреевский в «Европейце», выражая горечь по поводу уровня литературной образованности в России, посчитал, что Пушкин не понял этого и дал читателям вещь выше их разумения. В рецензии П. А. Катенина звучало, что «Борис Годунов» — это «не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах... Что от него пользы белому свету? На театр он

¹ Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр..

² Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями, объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820–1833). С. 258.

нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем...»¹.

Аналогично (в плане неясности жанровой идентификации) могут быть истолкованы многие другие документальные свидетельства, и среди них — то посмертное собрание сочинений Пушкина, которое рецензировалось Раичем, а также другие сводные издания — прижизненные или появившиеся в годы, когда их читателей все же можно называть современниками Пушкина, хотя самого его уже не было в живых. Нас, в частности, интересует *структура* этих изданий.

Следует отметить, что современникам Пушкин в многообразии своего писательского творчества раскрывался постепенно. По расчетам Ю. И. Дружникова, из написанных Пушкиным 934 произведений при его жизни было опубликовано 247, или 26%. Посмертно появились в печати 77% пушкинских стихотворений, 84% поэм, 82% сказок, 75% пьес, 76% романов и повестей в прозе, 98% исторических исследований, 45% газетных и журнальных статей². В данном случае важна не точность расчетов, по поводу которых их автор сам готов был принять поправки, а именно то, что значительная часть творческого наследия становилась доступна читателям, лично не связанным с поэтом и его ближайшим кругом, поэтапно на протяжении более полутора веков.

Из этого обстоятельства следует, что представления о том, что есть Пушкин «на самом деле», менялись, а значит, не могли не трансформироваться подходы к систематизации творческого наследия Пушкина. В тезаурусном отношении это немаловажный вопрос: жанр, а также связанные с ним ментальные макроконструкции (система жанров, жанровая генерализация) и микроконструкции (жанровые разновидности, модификации) должны быть отнесены к системе *тезаурусной навигации*, к числу фундаментальных навигаторов³. Поскольку выбор тех или иных оснований

¹ Там же. С. 258–259.

² Дружников, Ю. И. (2003) Глава тринадцатая. Посмертный обыск / Узник России. Хроника третья — Смерть изгоя (Электронный ресурс) // Юрий Дружников. URL: <http://www.druzhnikov.com/text/rass/usnik/13.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).

³ См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Национального института бизнеса. С. 412.

систематизации разнородного творческого материала при его подготовке к изданию основывается на жанрах, этим определяется ориентация в собрании текстов тех, кто к нему обращается.

Образное представление о значимости такой систематизации дает событие, описанное П. В. Анненковым, с именем которого связано первое критическое издание пушкинского собрания сочинений, заложившего основы пушкинистики. Событие это — передача Анненкову двух сундуков пушкинских рукописей Н. Н. Ланской (вдовой Пушкина) с просьбой взяться за подготовку нового издания много-томного собрания сочинений Пушкина. Получив бесценные сундуки, Анненков не вдохновился, а увидел только «громадность задачи»¹ — и если бы не активный нажим его братьев, не взялся бы за этот издательский проект. Это событие хорошо известно, здесь мы его приводим, чтобы подчеркнуть значимость сконструированной структуры такого рода проекта для того, чтобы он мог быть освоен индивидуальным или групповым тезаурусом и не оставаться «двумя сундуками» неразобранных рукописей. Здесь обнаруживается, между прочим, именно «громадность задачи».

Она обозначилась уже при составлении первого посмертного издания «Сочинений Александра Пушкина» в 8 томах, вышедшего в 1838 г. и включавшего опубликованные при жизни Пушкина произведения. Составительскую (здесь можно сказать — навигаторскую для пользователей издания) задачу надо было решать в крайне сжатые сроки: разрешение цензора А. В. Никитенко на издание 1-го тома подписано 3 апреля 1837 г., т. е. через 65 дней после смерти поэта². Пушкин не оставил своего видения сводного собрания сочинений, хотя при жизни были изданы сборники его стихотворений³ и двухтомник «поэм и повестей»¹. Восьмитомник

¹ Фридлиндер, Г. М. (1984) Первая биография Пушкина // Анненков, П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М. : Современник. С. 10.

² См.: Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. 440 с.

³ См.: Пушкин, А. С. (1826) Стихотворения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 192 с.; Пушкин, А. С. (1829а) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 224 с.; Пушкин, А. С. (1829b) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 176 с.; Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 208 с.; Пушкин, А. С. (1835а) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 4. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 191 с.

в смысле навигации по пушкинскому наследию оказался неполным и противоречивым по принципам группировки текстов. Затем в 1841 г. вышли еще три тома этого издания, в которые среди прочего были включены пропущенные в предыдущих томах тексты, добавлены лицейские стихотворения («Воспоминания в Царском Селе» и др.).

Это издание не имеет научного комментария, оно уже современниками называлось «скверным» из-за большого числа неточностей и опечаток. Между тем в рамках нашей темы оно более чем интересно. Во-первых, обращает на себя внимание то, что в первый том вошли «Евгений Онегин», «Борис Годунов» и четыре текста, объединенные в раздел «Драматические сцены», а именно «Сцена из Фауста», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь»². Пушкин, таким образом, в первом же томе представлен как драматург и даже *преимущественно как драматург*. Но такой вывод можно делать только с позиций более поздних этапов пушкинистики, поскольку в тезаурусе составителей посмертного собрания сочинений Пушкина такой навигационной опоры еще не было.

Это подтверждает и состав 9-го тома, вышедшего спустя три года. В открывающем издание разделе «Стихотворения»³ стоят «Медный всадник», «Каменный гость», «Русалка», «Галуб» (в более поздних изданиях эта неоконченная поэма именуется «Тазит»; здесь, кстати, Пушкин также использует диалоговую форму). В следующем разделе от них отделены «мелкие стихотворения», в состав которых включены две сцены из «Бориса Годунова» («Девичье поле. Новодевичий монастырь» и «Замок воеводы Мнишка в Самборе») ⁴. Из всего отмеченного следует, что к началу 1840-х годов в пушкинском творчестве для издателя и читателя отделение собственно драмы от стихотворной формы несущественно. Добавим, что «Сцены из рыцарских времен» были помещены в 10-м томе в

¹ См.: Пушкин, А. С. (1835b) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Воен. тип. 232 с.; Пушкин, А. С. (1835с) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Воен. тип. 222 с.

² См.: Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. С. 440.

³ См.: Пушкин, А. С. (1841a) Сочинения Александра Пушкина. Т. 9. СПб. : Тип. И. Глазунова и К°. С. 3–118.

⁴ См.: там же. С. 193–199.

разделе «Повести»¹: здесь опять-таки драматическая форма оказалась несущественной, а принципом отнесения к разделу было то, что «Сцены...» написаны прозой.

Такое же отношение к жанрам наблюдается и в прижизненных изданиях Пушкина. Характерно, что «Сцена из Фауста» вошла во 2-ю часть «Стихотворений Александра Пушкина» 1829 г.², а «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» — в 3-ю часть этого издания³. Жанр в этом случае вовсе не организует структуру издания. Напротив, многообразие жанров, их смешивание, судя по всему, гораздо ближе автору. Так, по нашему представлению, стоящее перед «Моцартом и Сальери» стихотворение «Труд»⁴ тематически предваряет монолог Сальери, с которого начинается эта «маленькая трагедия».

Когда же жанр драматических произведений становится существенным при конструировании состава собраний сочинений Пушкина, а значит, его идентификации с авторами, пишущими специально для театра? По всей видимости, такая конструкция (ее следует признавать тезаурусной, а не узкопрофессиональной) имеет своим началом работу над новым 7-томным собрание сочинений Пушкина, которое осуществил П. В. Анненков в 1855–1857 гг. (получивший, как уже сказано выше, от Н. Н. Ланской хранившиеся у нее пушкинские рукописи). Это издание во многом предопределило тенденции в развитии пушкинистики вплоть до начала XX века. Оно впервые строилось на основательной текстологической работе, критическом анализе всех имеющихся материалов, включая и собранные Анненковым мемуарные источники.

Именно в этом издании драматургия Пушкина приобретает характер особой сферы его творчества, которая не растворяется в его поэзии. В 4-м томе был размещен «Евгений Онегин» (в качестве продолжения второго отдела, начало которого находилось в 3-м томе и включало поэмы, повести, сказки, «Песни западных славян») и далее третий отдел, в состав которого П. В. Анненков вклю-

¹ См.: Пушкин, А. С. (1841b) Сочинения Александра Пушкина. Т. 10. СПб. : Тип. И. Глазунова и К^о. С. 271–308.

² См.: Пушкин, А. С. (1829b) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. С. 60–67.

³ См.: Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. С. 62–77, 89–106.

⁴ См.: там же. С. 88.

чил «произведения драматической формы» («Борис Годунов») и «драматические сцены», к которым он отнес такие произведения, как «Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Русалка»¹. Сюда не включены «Сцены из рыцарских времен». Анненков поместил их в 5-й том, содержащий «произведения в прозе», в отдел «Романы, повести, отрывки из повестей и недоконченные рассказы» со следующим комментарием: «Здесь печатаются они вслед за повестями, потому что скорее представляют рассказ в драматической форме, чем самую драму»².

Итак, представления о Пушкине как драматурге в собственном значении такого статуса более или менее утверждаются в среде его современников лишь два десятилетия спустя после его смерти. Очевидно, что и тема сценичности его драматических творений если и появляется до этого времени, то случайно, не в связи с развитием театральной практики и применительно к отдельным произведениям. Преимущественно внимание критики обращено на поэтические, а не на драматургические качества пушкинских текстов, облеченных в форму драмы.

¹ Пушкин, А. С. (1855a) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 4. СПб. : Тип. Главного Штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям. С. 337–451.

² Пушкин, А. С. (1855b) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 5. СПб. : Тип. Э. Праца. С. 533.

§ 5. СЦЕНИЧНОСТЬ И КУЛЬТ ПУШКИНА

На протяжении уже почти двух столетий параллельно развиваются два процесса, в центре которых находятся личность и творчество Пушкина. Первый состоит в обеспечении широкого доступа к пушкинскому творческому наследию путем публикаций и соответствующей текстологической работы, критической подготовки изданий, комментирования и другой деятельности, относимой собственно к пушкинистике и объединяющей значительное число людей в рамках научных, образовательных, издательских, театральных и других творческих и деловых сообществ. Второй разворачивается как формирование и трансформация социокультурного феномена, который можно обозначить известной формулой «Пушкин наше всё». Это два различающихся и лишь частично взаимосвязанных процесса. И для первого, и для второго важно, но в разном смысле, какими явлены миру Пушкин и его творчество. Здесь действительная картина на разных исторических этапах будет зависеть от многих обстоятельств, и в первую очередь от того, какая часть творчества и данных о личной жизни автора освоена обществом (сообществами) и в какие картины мира она вписана.

Тезаурусная парадоксальность состоит в том, что два обозначенных процесса в определенных условиях могут не только не поддерживать друг друга, но и *противостоять один другому*. В отечественном пушкиноведении — и именно в связи с пушкинской драматургией — такое противостояние имело место.

Мы имеем в виду уникальную попытку советских пушкинистов создать в преддверии 100-летия со дня смерти Пушкина (которое отмечалось в 1937 г.) полное собрание его произведений в обрамлении комментариев, максимально полных, отражающих все достижения пушкинистики. Задача решалась исключительной сложности и огромная по объему: необходимо было решить ее и на уровне выработки принципов текстологии и установления окончательных версий текста, и на уровне литературоведческого и шире — филологического сопровождения публикаций с учетом состояния и процессов в русской и мировой литературе своего времени, и на уровне

социокультурных, исторических, краеведческих и т. п. изысканий. Все это предстояло выполнить в кратчайшие сроки (начало работ относилось к 1933 г.), но главное — в соответствии с идеологическими требованиями и приоритетами укрепившейся в стране советской власти: решалась важнейшая идейно-политическая задача общенационального масштаба — установления наивысшего места Пушкина в пантеоне русской художественной культуры, наследником которой становилась Страна Советов, а именно места «великого русского поэта, создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы» — по формулировке Постановления ЦИК СССР от 16 декабря 1935 г., учредившего Всесоюзный Пушкинский комитет в связи со 100-летием со дня смерти А. С. Пушкина, председателем которого был назначен А. М. Горький, его заместителями — видные партийные руководители А. С. Бубнов (тогда нарком просвещения РСФСР) и А. С. Щербаков, а членами комитета — политические деятели (К. Е. Ворошилов, В. Я. Чубарь, А. А. Жданов, Н. А. Булганин), партийные идеологи (Н. И. Бухарин), академики (А. П. Карпинский, тогда президент АН СССР), писатели (В. В. Вересаев, А. С. Серафимович, А. Н. Толстой, А. А. Фадеев, Н. Тихонов, Ю. Н. Тынянов, К. И. Чуковский, Ф. Гладков), театральные режиссеры (К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд), деятели культуры — представители союзных республик и др. В составе комиссии были и известные пушкинисты М. А. Цявловский, Ю. Г. Оксман, Д. Д. Благой. Характерна задача, порученная для исполнения Пушкинскому комитету: «выработать ряд мероприятий, имеющих целью увековечить память А. С. Пушкина среди народов Союза ССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся», соответственно, выработанные меры «внести на утверждение ЦИК Союза ССР и осуществлять соответствующим народным комиссариатам с тем, чтобы все подготовительные работы были закончены за три месяца до дня годовщины смерти поэта — 10 февраля 1937 г.»¹. Состав Пушкинской комиссии и поставленные перед ней задачи

¹ Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина (1936) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. [Вып.] 1. С. 361.

свидетельствуют о том, что научно-филологическая составляющая события не имела здесь приоритетного значения.

Задача подготовки замышленного издания, следовательно, содержала противоречие в самой себе: по типу публикаций полное собрание сочинений — работа прежде всего академическая, имеющая исследовательский, а не популяризаторский и тем более идейно-политический характер. Но в данном случае издание входило в состав мероприятий, выражавших политику правящей партии и государства в сфере культуры, а для этого нужен был цельный и в немалой степени сконструированный образ поэта и гражданина, созвучный новым ритмам и руководящим идеям. Именно этим противоречием, где каждая сторона признает свою позицию единственно верной, определялись драматизмы так называемого пробного издания тома 7-го Полного собрания сочинений Пушкина, вышедшего в 1935 г. и подвергнутого официальной критике, несмотря на то, что в редколлегия издания входил безусловный литературный авторитет А. М. Горький, а также В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский¹.

В литературе последних десятилетий источник этой критики возводится к якобы произнесенной И. В. Сталиным сентенции: «Советские люди хотят читать Пушкина, а не пушкинистов» (или по другой версии: «Кого мы, в конце концов, издаем — Пушкина или пушкинистов?»)². Здесь есть следы новой мифологизации, демонизирующей облик советской власти, но нельзя отрицать, что критика 7-го тома велась именно в этом духе, что ясно читается в статье А. С. Бубнова, опубликованной в «Правде» 17 декабря 1936 г., и ряде других публикаций, собранных по периодике тех лет С. А. Фомичевым³, а главное — стало основанием для пересмотра концепции всего издательского проекта и выхода Полного собрания сочинений Пушкина в 16 томах в 1937–

¹ См.: Пушкин, А. С. (1935) Полн. собр. соч. / гл. ред.: М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. [Л.] : Изд-во АН СССР. Т. 7. Драматические произведения. 728 с.

² Рак, В. Д. (2003) О кризисе академического пушкиноведения и подметках великих пушкинистов (Электронный ресурс) // Журнальный зал [Нева. № 1]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2003/1/pak.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).

³ См.: Фомичев, С. А. (2001) Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб. : Академ. проект. С. 185–189.

1949 г. почти без комментариев пушкинистов, хотя и с выполненной на высоком уровне текстологической работой¹.

Впрочем, в современных изложениях ситуации с 7-м томом пробного издания совершенно не обращается внимания на то, что в нем пушкинский текст (с вариантами, черновиками, набросками) и в самом деле составлял лишь половину более чем 700-страничного фолианта, другую же половину составляли комментарии пушкинистов (в пересчете на авторские листы контраст еще разительнее). Такое издание действительно не было обращено к массовому читателю, и опубликованный на основе другой издательской концепции 16-томник больше соответствовал поставленной задаче, возвышаясь над многомиллионными тиражами пушкинских произведений, выпущенных советскими издательствами в эти годы в рамках той же государственной программы².

К той давней уже истории, может быть, не было бы повода обращаться в данной монографии, если бы 7-й том (и соответственно комментарии к опубликованным в нем текстам) не был бы посвящен пушкинской драматургии. Из этого следует, что к 1930-м годам драматургия Пушкина была изучена с предельной тщательностью, в широких культурных контекстах, что и позволяло на этом материале делать пробный том столь ответственного издания. В дальнейших изысканиях пушкинистов, обращавшихся к драматическим произведениям Пушкина в 1940–1950-е годы³, заметна особая основательность, которая не могла бы возникнуть без опоры на работы предшественников, в част-

¹ См.: Пушкин, А. С. (1937–1949) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. В 1959 г. вышел 17-й том этого издания, завершивший проект.

² По данным Российской книжной палаты, за советский период тираж произведений Пушкина превысил 376 млн экземпляров. См.: Александр Сергеевич Пушкин — самый издаваемый в России писатель за последние 100 лет. Почему? (2013) (Электронный ресурс) // Живой Журнал : Вселенная: Александр Сергеевич Пушкин. URL: <http://pushkinskiy-dom.livejournal.com/122965.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).

³ См.: Загорский, М. Б. (1940) Пушкин и театр. М. ; Л. : Искусство. 336 с.; Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. науч.-исслед. работ. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 607 с. С. 365–436; Дурьлин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. 288 с.; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с.

ности, вошедших в комментарии к 7-му тому названного академического издания¹.

Пушкинские юбилейные мероприятия по случаю 100-летия со дня смерти поэта, кстати сказать, охватили в 1937 г. не только Советский Союз (с повсеместным созданием соответствующих комитетов по празднованию и проведением мероприятий по всей стране), но и многие страны: в 24 странах и в 170 городах Европы, в 4 городах Австралии, в 8 азиатских странах и 14 городах, в 6 странах и в 5 городах Америки, а всего — в 42 государствах и 231 городе прошли пушкинские мероприятия. По инициативе Парижского комитета были созданы юбилейные комитеты во многих странах мира, число этих комитетов достигло 166, а издательский проект по созданию пушкинского однотомника возглавил с И. А. Бунин². Пушкин с этого времени занимает иное место в мировых культурных тезаурусах, возникает феномен *культы поэта*.

Но это развертывание культы поэта, что имеет и другие примеры в мировой культурной истории³, создало и определенные барьеры для исследования спорных вопросов творческого характера, касающихся в нашем случае Пушкина и его драматургии. Исследователь сегодня уже не опасается репрессий за свои оценки и выводы, которые властью могут быть признаны неверными и вредными. Но он сам находится под обаянием Пушкина, каким он предстает в культурном тезаурусе данной эпохи. Свобода его оценок подорвана не внешним принуждением, а собственным убеждением.

Подобный эффект наблюдается и в профессиональных сообществах, связанных с художественной культурой. Экспериментировать с творческим наследием авторов, которые приобрели культовое значение, можно, но это рискованно, особенно, если это касает-

¹ Нельзя не заметить, что и в новом издательском проекте Полного собрания сочинений Пушкина 1990–2000-х годов, предполагающем издание 20 томов пушкинских текстов с обстоятельными комментариями (подобно пробному изданию 1935 г.), также 7-й том с драматическими произведениями — в нарушение последовательности томов — издан раньше, чем тома от 3-го до 6-го.

² См.: С небывалой широтой (2010) (Электронный ресурс) // Фонд «Русский мир»: Информационный портал. 11 февраля. URL: <http://russkiymir.ru/publications/85373/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).

³ См.: Луков, Вл. А. (2006) Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 172–177; Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестн. Междунар. академии наук (Русская секция). № 1. С. 65–68.

ся такой фигуры, как Пушкин: во-первых, это культурный символ России, во-вторых, его драматургия не имеет богатого опыта удачных постановок, в-третьих, в отношении его произведений не могут успешно применяться переделки и острания, которые стали обычными в отношении таких культовых фигур, как Шекспир или Мольер.

Еще одно обстоятельство, которое существенно влияет на сценическую судьбу драматических произведений, пушкинских в их числе, состоит в том, что те или иные театральные традиции или, напротив, новации устанавливают тезаурусные рамки таким произведениям. Этими рамками определяется, какое произведение выбирается для сцены, какое нет; как видится принятое к постановке произведение режиссеру, актерам, в какой сценографии оно представляется зрителю; каким изменениям оно подвергается (сокращениям, смене места и времени действия, что отражается в декорациях, костюмах, музыке и т. п.). Здесь возможны и длительные периоды забвения произведений, которые не соответствуют утвердившейся театральной эстетике.

К пушкинской драматургии это также может быть отнесено. Следует, в частности, учесть то обстоятельство, что на русской сцене с начала XX века особое признание получила манера театрального действия, привнесенная постановками МХТ, системой Станиславского. Это великое открытие новых возможностей театра для пушкинской драматургии оказалось (или казалось) неприемлемым. Характерна оценка, которую в статье, опубликованной в 1923 г., дал Московскому художественному театру поэт О. Э. Мандельштам: «Вместо того, чтобы читать в слове, искали, что просвечивает за ним (теория сквозного действия). <...> Никогда не читали текст. Всегда свои домыслы. Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность. Они этого не знали. Они исправляли слово, помогали ему. Они ошибались, запинаясь и путались в пушкинских стихах, беспомощно размахивая костылями декламации — вырази-

тельного чтения»¹. В целом эта оценка вряд ли справедлива, но в ней проглядывает то общее для сценического воплощения драматических произведений обстоятельство, на которое мы обратили выше внимание: получившие широкое признание манеры театрального исполнения создают тезаурусные рамки, предопределяющие восприятие публикой того, что ей показывает театр (кино, Интернет и т. п.), выступая посредником между нею и автором.

В целом сценическая судьба пушкинской драматургии позволяет увидеть ключевые пункты установившегося в одной части литературной и театральной среды представления о несценичности или недостаточно выраженной сценичности пушкинских произведений и столь же упорного отвержения этого мнения в другой части этой среды, впрочем, в основном состоящей не из театральных деятелей, а из литературоведов и культурологов. Этот вопрос только при поверхностном его восприятии кажется несущественным и чисто вкусовым: по видимости не имеет никакого значения то, что у деятелей культуры мнения о сценичности/несценичности пушкинской драматургии расходятся, иногда диаметрально. Мнения расходятся и о сценичности/несценичности бесконечного числа произведений, идущих или шедших на сценах мира, о драматургическом таланте их авторов. Однако в случае с Пушкиным нельзя не учитывать, что, помимо вкусовых пристрастий, дискуссии по вопросу сценичности/несценичности его драматических произведений отражают и некоторые более общие значения. Авторы монографии в своих публикациях обращаются прежде всего к этим более общим значениям, дающим основания для тезаурусного анализа².

¹ Мандельштам, О. Э. (1990) *Художественный театр и слово* // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подг. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. Л. : Худож. лит. С. 304.

² См.: Захаров, Н. В. (2006) *Шекспиризм Пушкина* // *Знание. Понимание. Умение*. № 3. С. 148–155; Захаров, Н. В. (2009) *У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин* : монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии, XIII). 95 с.; Захаров, Н. В. (2014) *Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина* // *Знание. Понимание. Умение*. № 2. С. 235–249; Захаров, Н. В. (2015) *Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина* // *Знание. Понимание. Умение*. № 1. С. 359–384; Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) *Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности* // *Знание. Понимание. Умение*. № 3. С. 183–186; Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) *Проблема сценичности драматургии А. С. Пушкина* // *Вестник Международной академии наук (Русская секция)*. № 1. С. 84–85; Луков, Вл. А. (2013а) *Театр в первой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина* // *Знание. Понимание. Умение*. № 4. С. 111–115; Луков, Вл. А. (2013с) *Дидро и истоки новой европейской сценичности* // *Знание. Понимание. Умение*. № 4. С. 121–129; Луков,

§ 6. СМЫСЛ СЦЕНИЧНОСТИ В СВЕТЕ ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДА

Что придает поставленному вопросу о сценичности/несценичности дополнительную смысловую нагрузку? Именно то, что Пушкин выступает как ведущая фигура русской литературы, а точнее — интегральный персонализированный образ русской культуры (здесь применима для концептуализации вопроса теория персональных моделей Вл. А. Лукова, разработанная им применительно к истории литературы¹). Вопрос о качествах пушкинского творчества давно, еще с середины XIX века приобрел знаковый характер культурной константы, нередко и характер политической доминанты в культурной сфере. Пушкин — «наше всё» (А. А. Григорьев) именно в смысле точки отчета русскости в сфере культуры, как *мы ее видим*, т. е. *своего* в национальном измерении русской культуры.

Но почему возникает стереотип несценичности драматургии Пушкина при таком отношении к нему как культурной константе? Почему борьба за признание его произведений сценичными идет в ответ на тезис несценичности, а не наоборот?

Нельзя не видеть в этом значения начального этапа вхождения Пушкина в русский культурный тезаурус, когда его культ как великого национального поэта, писателя, драматурга еще не сложился, а его ведущие драматические произведения не были ни поняты, ни оценены по достоинству современниками, определявшими вкусы культурного общества своей эпохи. Здесь и следует искать истоки проходящего через почти два века спора о сценичности/несценичности пушкинской драматургии, хотя сценическая жизнь большого числа его произведений, в том числе не предназначавшихся автором для сцены, сопровождалась триумфом не

Вл. А., Захаров, Н. В. (2011) Ключ к русской всемирности: Пушкин и Шекспир // Северо-Восточный научный журнал. № 1 (7). С. 4–8; и др.

¹ См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.; Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с.; Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37–44.

только на родине поэта, но и в мировом культурном пространстве. Обозначая тему сценического триумфа, мы имеем в виду то рассмотрение драматургии А. С. Пушкина, которое принято в данном научном проекте, а именно как обширного комплекса пушкинских текстов, к которому отнесены и собственно драматические произведения («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»), незаконченные (как мы выше уже заметили — по видимости) пьесы («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»), наброски и замыслы пьес, и драматизированные эпизоды поэм (в «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах», «Анджело»), прозы (вплоть до фрагментов «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади»), и диалогичность «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», сказок и других произведений.

Точно так же к этому кругу должны быть прибавлены произведения других культурных форм, созданные на основе пушкинских текстов, сюжетов, образов. И здесь окажутся всемирно признанные культурные шедевры, такие как оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского. В тезаурусном подходе к феномену сценичности пушкинских произведений не действует аналитизм, исключая характеристику их воздействия на зрителя, слушателя, читателя как аутентичных, если исходный текст подвергся обработке и даже переработке, а это неизбежно бывает при переводе литературного текста на музыкальный (опера, балет, мюзикл), кинематографический и иной художественный язык.

При тезаурусном подходе такие модификации авторского текста рассматриваются как столь же существенные для изучения, что и оригинал. Отклонения, порожденные переводом текста на другой художественный язык, имеют здесь не большее значение, чем, например, при переводе Шекспира на другие языки (феномен «Русского Шекспира» основательно изучен Н. В. Захаровым¹). Драматургичность не является только свойством формы изложения текста, более того — такая форма совершенно не обязательна для произведения, которое обретает жизнь на сцене. Так, чтение пуш-

¹ См.: Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 320 с.

кинской «Пиковой дамы» Д. Н. Журавлевым и другими выдающимися чтецами в полных аудиториях не сопровождалось какими-либо изменениями в пушкинском тексте или его сокращением. Тесты, не предназначенные для сцены, становились сценичными без применения специальных адаптационных средств.

Соответственно, в данном научном проекте проблема несценичности драматургии Пушкина ставится не в связи с тем, что надо достроить непререкаемый авторитет великого национального гения и в той области, где его достижения не столь впечатляющи. Нас интересуют сценичность/несценичность в аспекте продуманного Пушкиным этапа освобождения русской драмы от традиционной сценичности и выработка им особой русской сценичности, в дальнейшем породившей феномены мирового значения — новую сценичность чеховской и горьковской драматургии¹. Здесь недостаточно обращение только к самим текстам как закрытым художественным системам в духе литературоведческой концепции В. Кайзера², и эффективным средством анализа и обобщения становится *триангуляция* — в том смысле, какой мы вкладываем в него в рамках методологии тезаурусного подхода³. В этом ключе интересные результаты дает экспертный опрос, материалы которого представлены в данном параграфе монографии.

Предмет экспертных оценок. Стремясь осмыслить пушкинское творчество в контексте нашего времени, мы решили обратиться к экспертам — драматургам, писателям, переводчикам, режиссерам, актерам, культурологам, литературоведам, театроведам, кинокритикам, менеджерам театрализованных представлений и праздников, другим деятелям образования, науки, искусства с несколькими вопросами об их понимании сценичности, какой она сегодня предстает в художественной практике. Их ответы имеют значение для современной интерпретации этого феномена. Мы рас-

¹ См.: Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013а) Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 184–185.

² См.: Кузнецова, Т. Ф., Луков, В. А., Луков Вл. А. (1975) К критике интерпретативной теории литературы В. Кайзера // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания. М. : МГПИ. 231 с. С. 118–138.

³ См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013b) Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с. С. 266–267; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014а) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 26–27.

смаатриваем проводимый опрос как *гуманитарную экспертизу в сфере культуры*.

Мы просили экспертов высказать свое мнение по вопросам, которые поставлены ниже. Как и в других экспертных опросах, интерес представляет не количественное распределение тех или иных позиций, а наличие широкого спектра возможных оценок, что отражает разнообразие культурных тезаурусов, распространенных в обществе.

Мы предварили сбор и анализ ответов обращением с просьбой к экспертам при публикации итогов экспертного опроса цитировать их ответы с указанием имени и тех сведений, которые позволяют судить о заслугах отвечающих на вопросы как экспертов по данной проблематике.

Экспертам были заданы 5 групп вопросов:

Как Вы понимаете сценичность художественного произведения? Какие признаки, свойства сценичности Вы считаете наиболее важными?

По Вашему мнению, свойства сценичности характеризуют произведение или публику в зале?

Если бы Вам потребовалось выбрать из драматургов всех времен и народов пятерых, пьесы которых Вы считаете наиболее соответствующими требованиям сценичности, кого Вы внесли бы в этот список и почему?

Считаете ли Вы сценичность признаком только драматургии или эта характеристика может применяться также к прозе, поэзии, другим видам искусства?

Считаете ли Вы сценичной драматургию А. С. Пушкина? Если бы составлялся рейтинг из 100 авторов произведений с высоким уровнем сценичности, в какой части рейтинга мог бы оказаться Пушкин (в верхней, средней, нижней, не вошел бы в этот список)?

Были получены ответы от 25 экспертов. В их числе:

театральные режиссеры и актеры — Владимир Михайлович Бейлис, Народный артист России, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, театральный режиссер, профессор, руководитель курса в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щеп-

кина; Александр Сергеевич Бордуков, Заслуженный артист РФ, актер театра и кино, театральный режиссер; Мария Евгеньевна Велихова, Заслуженная артистка Республики Таджикистан, профессор, актриса театра и кино; Лариса Ивановна Гребенщикова, Народная артистка РФ, профессор, актриса театра; Виталий Николаевич Иванов, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, режиссер, художественный руководитель курса; Игорь Григорьевич Пехович, актер театра и кино, театральный режиссер и педагог, постановщик пушкинской драматургии; Виталий Романович Поплавский, режиссер театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя, драматург, переводчик, шекспировед; Владимир Сергеевич Сулимов, Народный артист РФ, профессор;

театроведы, культурологи, филологи, философы культуры — Инна Алексеевна Бирич, доктор философских наук, профессор Московского городского педагогического университета, член актива Центрального детского театра с 1958 г.; Ольга Ивановна Горяинова, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета; Виталий Николаевич Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, заместитель Председателя диссертационного Совета по зрелищным искусства Государственного института искусствознания, профессор ГИТИС; Мария Витальевна Елиферова, кандидат филологических наук, кафедра сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, пушкинист, шекспировед; Ольга Анатольевна Жукова, доктор философских наук, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры практической философии НИУ Высшая школа экономики; Мария Ивановна Козьякова, профессор, доктор философских наук, профессор Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина, культуролог; Анна Владимировна Костина, доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, декан факультета культуры и искусства, заведующий кафедрой философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета; Татьяна Федоровна Кузнецова, доктор философских наук, профессор, президент Гуманитарно-социального института (г. Люберцы Московской области), член

президиума Российского культурологического общества, председатель Научно-методического совета по культурологии Министерства образования и науки РФ; Екатерина Викторовна Сальникова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, театровед; Валерий Павлович Трыков, доктор филологических наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой всемирной литературы Московского педагогического государственного университета; Андрей Яковлевич Флиер, доктор философских наук, главный научный сотрудник Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, председатель Научной коллегии Научно-образовательного культурологического общества; Николай Андреевич Хренов, доктор философских наук, профессор, заместитель директора Государственного института искусствознания; Екатерина Николаевна Шапинская, доктор философских наук, профессор, заместитель руководителя экспертно-аналитического Центра развития образовательных систем в сфере культуры Института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева; Елена Михайловна Шемякина, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета;

деятели литературы и искусства — Александр Дмитриевич Бородай, Заслуженный работник культуры РФ, доктор исторических наук, профессор, декан факультета рекламы Московского гуманитарного университета; Григорий Михайлович Кружков, поэт, эссеист, переводчик, лауреат Государственной премии Российской Федерации по литературе, лауреат Бунинской премии; Александр Алексеевич Чванов, Заслуженный работник культуры РФ, режиссер-постановщик массовых праздников.

Кроме экспертов, на вопросы ответили 15 студентов, обучающихся по направлению «культура и искусство». Их ответы позволяют увидеть некоторые аспекты культурных ориентаций, возникающих в новых поколениях профессионалов в области культурной деятельности.

Сценичность художественного произведения. В понимании экспертами существа сценичности художественного произведения выявились несколько позиций.

Ряд экспертов связывают сценичность не с самим произведением, а с той работой, которую осуществляет режиссер, театральный коллектив. Этот взгляд на сценичность представлен, в частности, в следующих ответах экспертов.

В. М. Бейлис: Вопросы «сценичности» или зрелищности художественного произведения сегодня в современном театре являются главенствующими. О них не говорят, но у любого одаренного режиссера в подсознании бродят мысли, а как будет выглядеть его спектакль, как будут принимать его зрители. Профессиональный режиссер, начиная свою работу, будь то Библия или изысканный супермодерновый материал, задумывается о жанре будущего спектакля. А это может быть драма или комедия, трагедия или сатира и т. д. Сцена позволяет проникнуть в суть содержания жизни со всеми общечеловеческими проявлениями. И здесь режиссер вырабатывает свой особый сценический язык для воплощения спектакля. Для каждого произведения сценичность — зрелищность может быть разная. Идя от автора, он определяет весь художественный строй постановки, а также манеру исполнения. Суть в том, чтобы «окунуться» в предлагаемые обстоятельства автора, угадать «зерно» произведения, интересно выстроить сверхзадачу, а затем через актера донести все это до зрителя. Здесь, если это оправданно всем строем произведения, могут возникнуть и танцы и пантомима, и маски и другие выразительные средства, которые подчеркнут зрелищность будущего произведения. В арсенале режиссера-постановщика и мизансцены, и грим, и свет, и музыка... Все это идет на пользу сценичности-зрелищности произведения. Сегодня сцены театра оснащены мощной световой аппаратурой, управляемой компьютерами. Они во многом помогают создать лучшую атмосферу спектакля. Здесь хочется подчеркнуть, что без зрителя, одного из главных компонентов спектакля, не произойдет «короткого замыкания», спектакль погибнет, уйдет дыхание, он задохнется. И вот здесь режиссер обязательно продумывает, какое воздействие будет у будущего спектакля на зрителя, какую форму участия

предложит режиссер для зрителя. И это будет зависеть от автора и замысла спектакля. Но главное для меня, исходя из опыта поставленных спектаклей, это найти внутреннюю выразительность образа, а зрелищность только поможет актеру в этом, создаст вокруг него нужную атмосферу. Все эти заметки относятся как к драматическому произведению, так и музыкальным, балетным спектаклям. И еще. Сегодня законов, определяющих сценичность произведений нет. Главное, чтобы материал, который готовится к постановке, был наполнен глубокими мыслями и идеями, чтобы он «обжигал» своей темой режиссера, художника, композитора. На сцене можно делать все, если это правильно.

М. И. Козьякова: Сценичность зависит от мастеров сцены — режиссуры (в первую очередь), актеров, умеющих «сделать сценичными» любой сюжет. Это актуально для эпохи постмодерна.

Такой взгляд на сценичность означает, что, как это формулирует *М. Е. Велихова*, «любое талантливое произведение — сценично». В этом ключе можно прочесть и высказывание *В. Н. Иванова*, которого сама мысль дать определение «сценичности» художественного произведения обескуражила: «Будьте добры, поясните, пожалуйста, что Вы имеете в виду под этим понятием?». *В. С. Сулимов* означает свою позицию следующим образом: «Сходите в театр, посмотрите спектакли, и вы увидите Пушкина и замечательного, и не очень. Все решает время, театр, режиссер, артисты».

Идея искать сценичность не в предлагаемом художественном произведении, а именно в его сценическом воплощении вполне соответствует истории мирового и отечественного театра. Как замечает в своем ответе *Н. А. Хренов*, «сейчас режиссер может поставить в театре даже телефонную книгу и это будет архисценично».

Иначе понимают сценичность *Л. И. Гребенщикова*, *В. Н. Дмитриевский*, *Т. Ф. Кузнецова*, *Е. М. Шемякина* и другие эксперты, которые связывают сценичность с определенными свойствами самого художественного произведения, оказавшегося на подмостках сцены. По мнению *Л. И. Гребенщиковой*, таковыми свойствами являются «событийный ряд, конфликт, характеры», *В. Н. Дмитриевского* — «динамизм развития сюжета, развитие характеров, скрытый и явный диалог действующих лиц с залом, с доминирующими

за сценой общественными настроениями, напряженность воссоздаваемых на сцене обстоятельств». Формула, которую представляет в своих ответах *И. Г. Пехович*, такова: «Глубокая современная тема, яркие образы, мощное действие, внутренний конфликт каждого героя».

Близкую позицию излагает *Е. В. Сальникова*: «Сценичность произведения во многом зависит от того, насколько зрелищно и многомерно в нем представлен конфликт, насколько этот конфликт может быть воплощен именно театральными средствами — то есть в игре не очень большого количества актеров (до 20 главных действующих лиц), действующих в ограниченном условном пространстве. Вторым фактором высокой сценичности является наличие ярких образов действующих лиц. В пьесе должны быть интересные, увлекающие самим своим поведением, персонажи — они должны вызывать в зрителе эмоции, провоцировать на внутренние зрительские размышления об этических и эстетических проблемах, о справедливости и законах бытия, о любви и ненависти, доблести и низости, героизме и заурядности и пр.».

А. С. Чванов, напротив, не ограничивает сценичность относительно небольшим числом действующих лиц, отмечая высшую художественную выразительность таких массовых театрализованных представлений, как поставленные *Н. В. Петровым*, *К. А. Марджановым*, *Н. П. Охлопковым* и другими режиссерами в послереволюционном Петрограде в 1918–1921 гг. «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца», и новейшие образцы массовых действий — поставленные в 2014 г. *Андреем Болтенко* церемония открытия XXII Зимних Олимпийских Игр Олимпиады в Сочи и *Даниэлем Финци Паска* церемония закрытия этой Олимпиады (где была реализована концепция в духе тезаурусного подхода под рабочим названием «Россия глазами европейца»).

В рамках понимания сценичности как исходного свойства художественного произведения, оказавшегося на подмостках сцены, возникает ее характеристика как *потенциала* художественного произведения (пьесы прежде всего). Приведем некоторые ответы.

Г. М. Кружков: По-видимому, сценичность — это театральный потенциал пьесы, ее способность «зазвучать» на сцене, из текста превратиться в зрелище. Тут нужно уточнить, что этот потенциал не всегда явен; бывает так: думали, что пьеса не сценична, а явился Режиссер и доказал, что очень даже сценична!

Т. Ф. Кузнецова: В строгом смысле сценичность — свойство художественного произведения (любого), возникающее только на сцене «здесь и сейчас». Суть этого свойства — способность включить зрителя в показываемое ему действие в качестве соучастника (на уровне мысли и чувства), оставить след в его душе. Сценичность можно понимать и расширительно: в потенциальных оценках зрительской реакции, когда имеющийся текст (словесный, музыкальный и др.) еще не воспроизведен на сцене, в кинофильме и т. д.

Е. Н. Шапинская: Для репрезентации художественного произведения сценическими средствами в нем должен быть потенциал визуализации, нарративная структура и проблемность, конфликтность, которая создаст необходимое напряжение.

Среди экспертов выделяются также те, кто связывают характеристику сценичности художественного произведения с определенной стратегией зрительского восприятия. Такова, в частности, позиция *О. В. Горяиновой:* «Сценичность драматургического произведения может подразумевать две совершенно разные стратегии с точки зрения зрительского восприятия. Одна связана с максимально точным прочтением драматургического произведения, воспроизведение художественного контекста, художественной точности изображения места и времени в сценографии, костюмах, деталях. В данном случае подразумевается, что режиссер “извлекает” смыслы, посредством заданного художественного кода. Другая стратегия связана с попыткой “перепрочтения” драматургического произведения в соответствии со специфической задачей режиссера. Как правило, в театральном критике такой ход понимается не как навязанный произведению, но как таящейся в его смысловой глубине. Однако в последнем случае применяется другой, “неаутентичный” код в отношении драматургического произведения. Реализовано это может быть в пространственно-временных перемещениях сценического воплощения и по иному трактованных психологических

смыслах. С точки зрения режиссера “прочтение” или “перепрочтение” произведения может не подразумевать разных стратегий».

Близка к такой позиции идея сценичности, представленная в ответах *О. А. Жуковой*: сценичность это «признак “транскрибируемости” (переводимости, переноса) художественного произведения в другой вид искусства, как правило, зрелищный (театр, кино, современные арт-визуальные формы)».

Обобщает такое понимание сценичности *А. В. Костина*: Сценичность в моем понимании — это внутреннее свойство текста, выражающее его способность к преобразованию в другой формат — из письменного — в вербальный, пластический, звуковой, цвето- и световой, музыкальный и т. п.

В ответе *А. Я. Флиера* обращает на себя внимание то, что, кроме того, что в приведенном определении *А. В. Костиной* названо «внутренним свойством текста», он придает значение и некоторым внешним характеристикам текста. Он пишет: «Под сценичностью я понимаю возможность постановки того или иного произведения на театральной сцене, что обуславливается целым рядом формальных параметров (структура, длительность эпизодов и пр.). Главным признаком сценичности я считаю пригодность произведения к передаче его смыслов средствами театрального искусства».

Из общего взгляда на сущность сценичности следует то, какие признаки, свойства сценичности эксперты признают наиболее важными. Соответствующие признаки выделены в ответах *И. А. Бирич*, *А. Д. Бородая*, *Т. Ф. Кузнецовой*, *В. П. Трыкова*, *А. А. Чванова* и др. Приведем некоторые ответы:

И. А. Бирич: Выпуклость характеров героев, их объемность и выразительность в контексте эпохи.

А. В. Костина: Наиболее важный признак сценичности — ярко выраженное наличие в произведении идеальной реальности, как бы надстраивающейся над константной реальностью. Это пространство идеального может быть реализовано абсолютно разными способами, что предполагает открытость произведения новым (в пределе — бесконечным) интерпретациям.

О. А. Жукова: Признаки: яркий (выразительный) образный ряд, наличие драматургической интриги, внутренней динамики развития образов, событий, идей.

В. Р. Поплавский: Свойства сценичности: конфликтность, наличие сюжетной интриги, событийность.

О. В. Горяинова: Наиболее важными свойствами сценичности, полагаю развертывание во времени, фабульность произведения, что в классическом случае означает завязка-кульминация-развязка и яркость пространственного образа, пространственное схватывание целостной картины.

Е. М. Шемякина: Наиболее важные свойства сценичности: фабульность произведения, пространственно-временные границы, богатый смысловой ряд, раскрывающий характер героев, авторское прочтение вечных проблем (актуальность), яркость образов, воздействующих на зрителя, способность пробудить в зрителе сопереживание, соучастие в происходящем.

Таким образом, в ответах, где характеризуются свойства сценичности, фактически повсеместно обозначены признаки, относящиеся к самому исходному литературному материалу.

Субъектность сценичности. Неоднозначным в современном дискурсе о сценичности является представление относительно ее источника, иными словами — о субъекте, устанавливающем правила и образцы сценичности, предписывающем такие правила и нормы и ломающем их, создавая новые правила и образцы¹. Эта неоднозначность понимания субъектного начала сценичности получила отражение и в данном экспертном опросе при ответе на вопрос, характеризуют ли свойства сценичности произведение или публику в зале.

Два полюса оценки сценичности в аспекте субъекта, порождающего ее, содержатся в ответах А. Я. Флиера, М. И. Козьяковой, Г. М. Кружкова, М. Е. Велиховой, В. Р. Поплавского и др., с одной стороны, и М. В. Елиферовой, Е. В. Сальниковой, А. А. Чванова и др., с другой. В ряде случаев эти полюса предстают в виде своего рода формул.

¹ Некоторые черты этого дискурса удачно представлены в обзоре: Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Современная драматургия. № 3. Июль – сент. С. 200–206.

М. И. Козьякова: Публика к сценичности не имеет отношения.

А. Я. Флиер: ...это признаки именно инсценируемого произведения.

Г. М. Кружков: ... сценичность есть свойство пьесы, а не спектакля.

В. Р. Поплавский: Свойства сценичности характеризуют произведение.

Е. М. Шемякина: Сценичность — свойство произведения; настоящее драматическое произведение всегда сценично.

М. Е. Велихова: Естественно, произведение.

И. А. Бирич: Конечно, произведение, которое должно вести (или тащить) за собой публику, иначе не состоится диалог.

На другом фланге оценок:

М. В. Елиферова: ...конечно, [свойства сценичности отражают] восприятие зрителя.

Чтобы ответ *М. В. Елиферовой* был яснее, приведем ее высказывание по первому вопросу.

М. В. Елиферова: Проблема в том, что понятие «сценичности» исторически изменчиво. Шекспир бы удивился, если бы узнал, что театр классицизма и Просвещения будет считать его пьесы страшно несценичными, потому что в них нет единства места и времени. Он-то писал для театра, и его пьесы ставились. А что бы Николая Буало сказал про Чехова или Ионеско?

На динамические изменения содержания сценичности указывает также *Е. В. Сальникова*.

Е. В. Сальникова: В разные эпохи сценичность понималась по-разному. И преодолеть стереотипы восприятия современников театр часто не мог и даже не пытался, а напротив, старался подстроиться под вкусы аудитории. Это и имеют в виду, когда говорят о том, что театр — достаточно консервативное искусство. Его нельзя «положить в стол». И неудачи русской драматургии первой половины XIX века в русском репертуарном театре во многом связаны именно с консерватизмом аудитории. Для того театра она оказывалась не сценичной. Однако театр XX века — режиссерский театр, который подразумевает право художника удивлять, потрясать, приобщать зрителя к новым принципам сценического искусства, по-

стоянно экспериментировать, нарушать традиции и пр. И театраль- ный зритель нашего времени — достаточно подготовлен для вос- приятия разных театральных стилистик. Если сегодня произведе- ние кажется «не сценичным», это может означать совершенно раз- ные вещи — к нему не найден режиссерский ключ, оно не актуально в данный период времени, его просто слабо поставили...

В этом и других ответах отразилась двойственная природа ис- кусства и культуры в целом, которая характеризуется и предписа- нием образцов (у Т. Парсонса — поддержанием культурных образ- цов), и свободой творчества, необходимостью культурного обновле- ния.

Здесь возникают целые цепочки культурных взаимодействий, на что указывают эксперты.

Е. М. Шемякина: Развертывание художественных образов в сценическом пространстве — это построение культурно- символических моделей, которое предполагает глубокое понима- ние самих законов сцены, пространственно-временных границ су- ществования художественного образа, особенностей взаимодей- ствия в системе автор-режиссер-актер-зритель.

В. Н. Дмитриевский обращает внимание на особую функцию сценичности в этом взаимодействии участников театрального фе- номена: «Сценичность активизирует реакции публики, объединяет или разъединяет эмоционально, провоцирует диалог зала и сце- ны».

И тем не менее предпочтение того или иного «полюса» в ответе на этот вопрос (вероятно, и в силу того, что он сформулирован в ис- следовании как альтернативный) представлено с определенной аргу- ментацией каждой из сторон.

В пользу позиции о сценичности как свойстве пьесы, а не спек- такля, в ответах экспертов выдвинуты следующие аргументы.

О. И. Горяинова: Полагаю, что сценичность — это свойство произведения, в первую очередь, поскольку его язык соответствует драматургическому коду. Это создает возможность воплотить про- изведение на сцене. Однако успех произведения обусловлен эффек- тивностью коммуникаций: режиссера-актера, режиссера-зрителя, зрителя-актера.

О. А. Жукова: В первую очередь — свойство произведения, но также зависит и от постановочной идеи, где публика может быть включена в сценическую коммуникацию по ходу действия.

Особая группа ответов характеризует субъектность сценичности через связь произведения и публики.

Е. Н. Шапинская: Вначале произведение — затем, если сценическое воплощение удачно — импульс передастся публике.

А. В. Костина: Свойства сценичности характеризуют и произведение, и публику в зале. Создание произведения — особенно сценического — это процесс, невозможный вне зрителя. Отсюда и качество произведения, когда его глубина и количество смыслов оказывается абсолютно различными в разных контекстах. Характеристики воспринимающего сознания, которое может представлять неким аналогом «космической библиотеки» и быть нагруженным ассоциациями и просто другими текстами или, напротив, быть «чистой доской», в значительной степени определяют особенности создаваемой зрителем реальности. Однако и просто восприимчивый зритель, чуткий, обладающий воображением, способен создавать особенные смыслы, по глубине чувства не уступающие создаваемым зрителем, описанным выше.

Т. Ф. Кузнецова: Здесь нет однозначного ответа. Что-то идет от произведения, заложено в нем, но дальше эффект сценичности означает, что это зерно прорастает в новую форму — становится феноменом сцены, а значит, это новое ориентировано на зрителя. Обратите внимание, как Дягилев готовил парижский спектакль «Бориса Годунова» Пушкина-Мусоргского, выделяя одни сцены и оставляя в тени другие. О сцене венчания Бориса на царство он писал Римскому-Корсакову: «Сцену венчания надо поставить так, чтобы французы рехнулись от ее величия». Сильные эмоции составляют фон, без которого трудно решить всю совокупность художественных задач в театральной постановке (в данном случае — контраст с одиночеством Бориса в последующих сценах).

На фактор зрительского восприятия как решающий для признания свойств сценичности произведения — признания, которое может меняться со временем, указывает *В. П. Трыков*, приводя пример известной постановки *Вл. И. Немировича-Данченко* «Анны

Карениной» (1937). Для своего времени это — спектакль-открытие, участники премьеры А. К. Тарасова, Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов были удостоены звания Народных артистов СССР. Но запись спектакля, сделанную в 1953 г., «сегодня совершенно нельзя смотреть, несценичным кажется все: и манера исполнения, и текст инсценировки, и темпо-ритмы большинства сцен. Изменились зрительский опыт и зрительские ожидания».

О рейтинге драматургов. Вопрос о своего рода рейтинге драматургов всех времен и народов был неприемлем для ряда экспертов (как перенос в сферу культуры оценок, свойственных рыночной экономике), однако в целом определенная картина представлена, и она небезынтересна.

Экспертами были названы 27 имен (включая обобщенную позицию, отмеченную *В. М. Бейлисом*, — «гениальные греки», и отмеченного *И. Г. Пеховичем* И. Бродского — с комментарием: «его поэзию я считаю очень сценичной»). Расположенный по частотности упоминаний список драматургов, пьесы которых эксперты данного исследования считают наиболее соответствующими требованиям сценичности, выглядит так: У. Шекспир (18 упоминаний), А. Н. Островский (12) Ж. Б. Мольер (11), А. П. Чехов (10), А. М. Горький (4), А. С. Грибоедов (3) А. С. Пушкин (3). С двумя упоминаниями в этот список входят А. В. Вампилов, Еврипид, Г. Ибсен, Лопе де Вега, В. С. Розов, Э. Ростан, О. Уайльд. Однократно названы Ж. Ануй, Б. Брехт, И. Бродский, Г. Гауптман, Н. В. Гоголь, Гр. Горин, К. Гольдони, «гениальные греки», А. Ф. Писемский (*М. Е. Велихова* выделяет его драму «Ваал»), Софокл, Ф. Шиллер, Теннесси Уильямс, Б. Шоу.

Этот список, разумеется, отражает культурные тезаурусы принявших участие в исследовании деятелей культуры и искусства. Но в нем отражены и общие тенденции функционирования и регулирующей роли культурных констант¹. Это, в частности, подтвержда-

¹ См.: Степанов, Ю. С. (2004) Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М. : Академический проект. 992 с.; Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры (2009) : сб. научных трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований: Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с.; Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 с.; Гайдин, Б. Н. (2012) Идея констант культуры // Инновации в корпусе гуманитарных идей : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ 16–17 февраля 2012 г. Ч. 2 : сб.

ется и тем, что в группе студентов, ответивших на те же вопросы, что и эксперты, точно так же первые места по частотности упоминания драматургов, пьесы которых считаются сценичными, заняли Шекспир, Мольер, Островский, Чехов. Характерно, что у студентов само намерение построить своего рода рейтинг драматургов не вызвало ни неприятия, ни даже удивления, поскольку их культурный опыт формируется в ситуации активного использования рейтинговых построений для самых разных целей, в том числе и в сфере культуры и искусства.

По приведенному перечню имен драматургов, признаваемых в качестве мастеров создания произведений для сцены, можно видеть, как со временем меняется круг театральных предпочтений. Некогда выступавшие образцами сценичности пьесы Ф. Шиллера, Н. В. Гоголя, Б. Шоу, Б. Брехта оказываются для большинства экспертов не столь значимыми. А Эжен Скриб и другие мастера «хорошо сделанной пьесы» (т. е. пьесы, по определению сценичной) даже не упомянуты, хотя сам этот феномен в истории европейского театра сыграл заметную роль¹.

Обращает на себя внимание и то, что в значительном числе перечней, представленных в данном исследовании, эксперты выстраивают список драматургов в хронологическом порядке. Шекспир, Мольер, Островский, Чехов — наиболее частая последовательность имен. Редко Мольер назван раньше Шекспира, несколько чаще — Чехов, раньше Островского. Здесь также видны следы тезаурусных конструкций, на которые влияет система образования. У студентов-культурологов в выстраивании перечня имен драматургов гораздо меньше хронологической упорядоченности, образование еще не закрепило ориентационные схемы.

Наиболее существенно, что в перечне драматургов на первых позициях стоят наряду с отечественными классиками Шекспир и Мольер. Вообще, чаще всего экспертами не проводится демаркационная линия между драматургами, принадлежащими к разным нациям, странам, культурам. Их вклад в культуру рассматривается

науч. трудов / под ред. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 15–32.

¹ См.: Луначарский, А. В. (1965) Скриб и скрибизм // Луначарский А. В. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Художественная литература. Т. 6. 635 с. С. 407–411.

как соответствующий общим критериям. Так, *О. А. Жукова* пишет: «Софокл, Шекспир, Мольер, Чехов, Островский — энциклопедия театра вообще, всех его возможных форм и средств художественной выразительности». У *И. Г. Пеховича*, называющего Шекспира, Пушкина, Чехова, Вампилова, Бродского, критерии их выбора: «Сочный, яркий язык, глубокие метафоры, загадки-шифры, символизм, скрытое внутреннее действие, внутренний конфликт героев, вечные библейские сюжеты».

Драматурги разных эпох оказываются, можно сказать, равноприближенными. Это хорошо видно, например, в ответах *Г. М. Кружкова*: «Во-первых, Шекспир и Мольер: будучи актерами, они чувствовали сцену на уровне инстинкта. Гоголь и Грибоедов. Гр. Горин».

Эксперты, выражая коды современной русской культуры, подтверждают тезаурусную трактовку «вечных образов», «вечных сюжетов» и т. д. как того, что освоено культурой независимо от источника происхождения культурной ценности. В действительности, когда рядом стоят Шекспир и Островский, то смысл такого соединения имен в том, что это «русский Шекспир» и русский Островский.

Феномен «русского Шекспира» в духе тезаурусной концепции мировой литературы глубоко раскрыт в работах Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета. В этом феномене много граней, и особенно важно то, что носитель кодов русской культуры принимает Шекспира в трансформациях, порождаемых как наличием культурного посредника (переводчика), так и иной социокультурной действительностью, иной социальной конструкцией реальности¹. Точно так же следует воспринимать и других зарубежных авторов, занимающих место в числе классиков драматургии: входя в ареал русской культуры, они предстают уже в ином виде, нежели на своей родине, в своей родной куль-

¹ См.: Захаров, Н. В. (2004) Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 18–27; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 320 с. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.; Луков, Вл. А. (2007) Всемирность Пушкина: диалог русской культуры с Шекспиром // Шекспировские штудии V. Шекспир во взаимотражении литератур : сб. науч. трудов. Материалы научного семинара 6 июня 2007 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 24–30.

турной среде. В той мере, в какой они обретают черты русского культурного феномена, они становятся русскими культурными константами.

Сценичность с позиций тезаурусного расширения.

Расширительное понимание сценичности присуще большинству экспертов данного исследования.

М. Е. Велихова: Сценичность может быть присуща любому талантливому произведению.

В. Н. Дмитриевский: Безусловно, и к другим видам искусства [может применяться характеристика сценичности].

И. А. Бирич: Безусловно!

М. И. Козьякова: Сценичность может быть отнесена к любому «тексту», понимаемому в широком смысле.

А. Я. Флиер: В принципе категория сценичности может быть применена как характеристика к любому материалу, воплощаемому театральными средствами, и не только художественному. С большим или меньшим успехом может быть инсценирована система воинских команд, бытовой конфликт, трудовой процесс и т. п.

Е. Н. Шапинская: Может и к другим видам искусства, если будет проведен перевод культурного кода.

Приведем некоторые высказывания экспертов, детализирующих этот расширительный взгляд на сценичность.

Е. В. Сальникова: В строгом смысле слова сценичность есть характеристика произведения, планируемого к театральной постановке. Поэтому можно говорить о сценичности или несценичности повествовательных форм, которые нередко тоже ставятся в театрах — будь то романы Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия», повести Гоголя, произведения Кафки и пр.

И. Г. Пехович: Конечно, это применимо ко всем видам искусства, так как любое талантливое произведение строится по законам драматургии. В любом стихе мы найдем завязку-кульминацию-развязку, действие, конфликт, образы.

А. В. Костина: Конечно, признак сценичности присущ и иным видам искусства, даже музыке, обладающей живописностью и программностью. Если С. Прокофьев смог положить на музыку текст Маркса «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» из Ма-

нифеста в кантате «К XX-летию Октября» (за что был страшно критикован), то почему нельзя тот же текст, вовсе не сценичный, представить на сцене? Вопрос в способности сценариста и режиссера-постановщика превратить его в драматургию.

О. А. Жукова: Разумеется, [характеристика сценичности может применяться] к другим видам искусства также. Как пример: «механизм» перевода хорошо описан у М. А. Булгакова («Белая гвардия» и «Дни Турбиных»). В целом — сложившаяся общемировая традиция переложений литературных произведений, постоянный, устойчивый интерес к экранизации и театральным «переводам» как европейской, так и русской классики.

Ряд экспертов считают сценичность характеристикой преимущественно драматургии, но и в этом случае расширительная трактовка сценичности имеет место.

Г. М. Кружков: Это признак драматургии. В обобщенном смысле так можно сказать и о прозе, имея в виду возможность ее инсценировки.

О. И. Горяинова: Сценичность представляется мне специфической характеристикой драматургического произведения. Однако можно говорить и о драматургичности прозы и поэзии. Процесс трансформации жанров, который происходит в голове человека, очень детально рассмотрен в «Театральном романе» М. А. Булгакова.

В. Р. Поплавский: Сценичность — свойство драматургии; эпические произведения могут быть в той или иной степени драматургичными.

Е. М. Шемякина: Думаю, что сценичность является существенным признаком драматургии, но отдельные свойства сценичности можно обнаружить и у других видов искусства.

Особая точка зрения представлена в ответе *М. В. Елиферовой*, которая подчеркивает свойства сценичности как культурного конструкта.

М. В. Елиферова: Еще и еще раз: понятие сценичности — культурный конструкт, который, в отличие от текстов пьес, не существует объективно. Что касается прозы — думаю, хороший режиссер при наличии хорошего сценариста сможет поставить любое произведение (хоть «Моби Дика»). Насчет поэзии, в особенности лириче-

ской, есть большие сомнения. Все известные мне опыты постановки поэзии (моноспектакли, театрализованная читка стихов в костюмах, монтаж спектакля из текстов стихотворений) я нахожу неудачными, потому что режиссеру всегда приходится бороться с текстом самих стихов. А текст не должен быть препятствием. Когда режиссер рассматривает текст как препятствие, это расписка в неудаче. Если угодно какое-либо определение пресловутой сценичности, то сценичность — это когда текст не мешает, а помогает режиссеру. Про другие виды искусства не задумывалась, но, столкнувшись с этим вопросом, подумала, что картина Поля Сезанна «Пьеро и Арлекин» вполне могла бы послужить основой для балета.

В расширении свойств сценичности за пределы драматургии, которое обнаруживается в ответах и тех экспертов, следует видеть и отражение обширного опыта превращения в тексты для воплощения на сцене недраматических произведений (инсценировки и другие приемы адаптации текстов к сцене, например, литературные композиции — моноспектакли С. А. Кочаряна по «Витязю в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Декамерону» Дж. Боккаччо, «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого, «Одиссеи» Гомера), и особое свойство тезаурусов перерабатывать информацию, придавая ей такие формы, которые обеспечивают ее наилучшее соответствие «своей» картине мира. Мы обозначаем это свойство тезаурусным расширением¹.

Сценична ли драматургия Пушкина? Предыдущие вопросы, на которые мы просили экспертов дать ответы, в конечном счете вели к наиболее важному для данного исследовательского проекта вопросу о сценичности/несценичности драматических произведений Пушкина и, соответственно, о его месте среди авторов произведений с высоким уровнем сценичности.

Приведем высказывания ряда экспертов, давших аргументацию своих оценок.

В. М. Бейлис: Вершиной, Эверестом нашей литературы, драматургии, поэзии для меня всегда был и остается А.С. Пушкин. При-

¹ См.: Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивидуального межкультурного пространства // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. С. 10–21.

коснуться к его великому таланту — мечта любого режиссера. Но доступен он немногим. Приблизиться можно, но объять его гений невозможно. Ведь любое пушкинское произведение достойно нашей сцены — будь то драма, опера или балет. Разгадать Александра Сергеевича, сделать его своим, безумно сложно. Вспомним «над вымыслом слезами обольюсь». Как этого достичь? Как сделать так, чтобы зритель поверил артисту? И вот здесь мне хочется сказать, что если бы составлялся рейтинг из 100 авторов с высоким уровнем сценичности, то Пушкин оказался бы верхнем списке этого рейтинга.

И. А. Бирич: [из 100 авторов произведений с высоким уровнем сценичности А. С. Пушкин оказался бы в части рейтинга] в верхней, так как, кроме драматургии, у Пушкина все его произведения обладают сценичностью (и проза, и поэзия). Таким образом, сценичность есть не просто художественный прием, а целостная модель жизни людей, где звучат живые голоса героев, наполненные чувством.

Л. И. Гребенщикова: Да, драматургия Пушкина сценична. В какой части списка? Но сценичность не имеет границ, она или есть или нет. Повторяю это — событие, конфликт, интересные характеры.

О. А. Жукова: Да, достаточно сценична. Попал бы в верхнюю часть рейтинга. Доказательство — русская музыкально-театральная традиция, построенная на драматургии Пушкина, а также на других его произведениях, обладающих потенциалом сценичности.

А. В. Костина: Драматургия А. С. Пушкина, безусловно, сценична. Не случайно, существует в Санкт-Петербурге Государственный Пушкинский театральный центр. И тем не менее, она обладает своеобразием, позволяющим разместить драматургию Пушкина в середине рейтинга сценичности.

Г. М. Кружков: Безусловно, считаю. Хотя в еще более сильной степени она кинематографична. Что в полной степени доказывает гениальный, на мой взгляд, фильм М. Швейцера «Маленькие трагедии». Странно, что «Борис Годунов» остается без внимания кинорежиссеров.

И. Г. Пехович: Пушкин очень сценичен. Я участвовал в спектакле Юрия Любимова «Борис Годунов», считаю его лучшим спектаклем театра на Таганке. Сам я поставил «Моцарта и Сальери» и «Пир во время чумы» — диптих под названием «Сны Пушкина». «Моцарт и Сальери» решен как сон Сальери. «Пир...» — как сон самого Пушкина: ему снятся собственные поминки. Т. е. погибший Джексон — это и есть Пушкин. Подробнее о «Моцарте и Сальери»: первую версию я поставил в 1998-м году в Московском театре «Вернисаж». Смысл спектакля можно определить формулой:

Пушкин = Моцарт + Сальери.

В каждом из нас есть и Моцарт и Сальери, ибо творчества без ремесла не существует. Первая попытка поставить спектакль о том, что Моцарт и Сальери один человек, не слишком удалась. Не было точного пластического решения. Я придумал только один жест — Моцарт и Сальери в какой-то момент дирижируют в обнимку — вроде как один человек... Но, восстанавливая спектакль в 2013-м году уже в рамках Лаборатории «Система Грановского-Михоэлса» (создана на базе Малой сцены театра на Таганке в 2012 г.), мне захотелось это единство больше подчеркнуть. И тогда появился «предмет-метафора» — огромное зеркало, старое, источенное временем. В нем Сальери видит свое отражение — Моцарта. А Моцарт, соответственно, видит в зеркале свое отражение — Сальери. Поначалу они двигаются зеркально, но постепенно «заживают» своей жизнью. Первый монолог Сальери превращается в диалог со своим alter ego. Тема зеркала, зазеркалья, отражения, искривления души, судьбы — не нова. О «зеркале перед природой», как о методе театральной системы, рассуждает Гамлет. Его личная трагедия — потеря отца — отражена в биографиях Лаэрта и Фортинбраса. Система зеркал есть в «Короле Лире». Так называемые «параллельные сюжеты» — зеркальные осколки основного сюжета.

Предмет — тот же «актер» на сцене, он должен играть в полную силу. Здесь уместно вспомнить о магии вещей на сцене. Своим безмолвием нередко эти вещи в нужный момент говорят больше, чем длинные монологи «переживающих героев». Зеркало и стало

главным «жестом» спектакля. Стоя перед ним, Сальери бросает яд в стакан самому себе, и этот жест зеркально повторяет Моцарт. Сквозь зеркало Сальери передает Моцарту свой мертвый, черный, обугленный смычок: «Садись, я слушаю», — но в руках Моцарта смычок превращается в золотую кисть, которой он рисует в воздухе огромное полотно. На сцене есть еще два «предмета-актера», уравновешивающие друг друга, — пюпитр (на нем лежат «живые» ноты Моцарта) и камин (в нем Сальери сжигает свои «мертвые» ноты). В финале Моцарт пересыпает в камине пепел, в который превратилась музыка Сальери, и произносит:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?

— и проводит рукой по лбу, оставляя на нем черную полосу — знак беды. Спектакль «Моцарт и Сальери» получил высокую оценку прессы на XXI Международном Пушкинском фестивале в г. Пскове в 2014 г.

Е. В. Сальникова: Да, считаю драматургию Пушкина высоко сценичной — именно при условии сильной авторской режиссуры, не скованной консервативными представлениями о театре. Сильнейшей чертой пьес Пушкина является стремительное действие, многомерность и глубина конфликтов, которые не могут быть исчерпаны в пьесах, а лишь достигают апогея в процессе развития событий. «Борис Годунов» — одна из немногих неисчерпаемо глубоких пьес о сущности российской политики, российской власти, о стихии развития истории. Эти темы практически никогда не устаревают.

К сложным для интерпретации составляющим относятся бегло очерченные и не слишком человечески увлекательные образы персонажей в «Борисе Годунове» — их бывает довольно трудно убедительно играть на сцене.

В «Маленьких трагедиях» камнем преткновения является сама структура — четыре весьма кратких драматургических произведе-

ния, напрямую никак сюжетно не связанных друг с другом. Для того чтобы предложенная Пушкиным структура «заиграла», нужна очень сильная, самобытная, не боящаяся парадоксальных приемов режиссура.

Ряд других экспертов, среди них *В. Н. Дмитриевский, О. И. Горяинова, Т. Ф. Кузнецова, В. П. Трыков, Е. М. Шемякина*, также считают драматургию Пушкина сценичной и относят его к верхней части условного рейтинга. Скорее исключением является ответ *В. Р. Поплавского*: «Драматургию А. С. Пушкина сценичной не считаю. В списке из 100 авторов Пушкин был бы в средней части (его драматургию все равно ставят и будут ставить)». *Н. А. Хренов* отмечает: «Да, считается, что “Борис Годунов” Пушкина не очень сценичен. Тем не менее, к нему обращаются. И А. Эфрос продемонстрировал замечательный образ на телеэкране».

Следует отметить, что некоторые эксперты выступили против определения рейтингового места Пушкина среди других драматургов. Приведем эти высказывания.

Е. Н. Шапинская: Я против рейтингов, все зависит от постановки — я думаю, все произведения Пушкина потенциально сценичны, если не убивать их режиссерскими изысками (не называю имен).

М. И. Козьякова: Рейтинг, понимаемый в его современном смысле (англо-саксонская традиция) противоречит пиетету перед великими именами русской культуры. Некорректно и достаточно вульгарно стало использование механизмов рыночной сферы для оценки классики. Рейтинг связан с иного рода ценностями, чем базовые культурные универсалии. Тогда уж лучше, используя современный «новояз», охарактеризовать А. С. Пушкина как «наше всё» (использовав высказывание А. Григорьева).

М. В. Елиферова: Что касается рейтинга сценичности, то заниматься этим в XXI веке, когда в одном театральном сезоне одновременно идут на сцене Мольер, Шекспир, Беккет и Брехт, — анахронизм самого пустого и бесполезного рода.

Критически о заданных экспертах вопросах высказались также *В. С. Сулимов, Н. А. Хренов*.

Различия во взглядах на предмет данного исследования и на то, как оно ведется и что должно выявить, не только неизбежны, но желательны, они важны как для прояснения решаемых в исследовании задач, так и для выстраивания богатой образами, суждениями, эмоциями картины культурной жизни, где театр неотделим от реальности Происходящего.

В отрицании идеи рейтинга с участием Пушкина (чего нет, например, в ответах студентов) выявляется важная установка носителей высокой культуры, не признающих правомерным и уместным ранжирование культурных ценностей. Обобщенное представление такой позиции дано в ответе *М. Е. Велиховой*: «Пушкин — великий поэт, и у меня нет права определять его уровень».

* * *

Экспертные оценки, полученные в исследовании, показывают особый характер гуманитарной экспертизы в сфере культуры, отличающий ее от многих других видов экспертиз. Для гуманитарной экспертизы «характерно особое соотношение специальных, технических моментов, с одной стороны, и того, что относится к сфере ценностей, с другой, поскольку материя, с которой имеет дело гуманитарная экспертиза, — это именно интересы и ценности, т. е. то, что определяется человеческой субъективностью. Поэтому, между прочим, для гуманитарной экспертизы принципиальное значение имеет то, что она строится как диалог, как коммуникация индивидов и групп, обладающих существенно различающимися интересами и ценностными установками»¹.

Диалог — необходимая форма осмысления сценичности пушкинской драматургии, и в ответах экспертов исследуемая проблема наполняется богатством оттенков и интерпретаций.

Опираясь на возникший диалог деятелей культуры, мы формулируем базовые для нашего исследования положения:

1. Сценичность — ресурс художественного произведения, состоящий в способности этого произведения, представленного на

¹ Юдин, Б. Г., Луков, В. А. (2006) Гуманитарная экспертиза: К обоснованию исследовательского проекта. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 38 с. С. 28–29.

сцене, вызывать *солидарную реакцию* сообщества (публика в театре «здесь и сейчас» — лишь видимая часть этого сообщества, возникшая в силу сложившихся обстоятельств). Ресурс сценичности может быть у художественных произведений как предназначенных, так и не предназначенных для сцены, и его потенциал тем больше, чем больше он допускает переосмысление и переформатирование. Чем больше в самом произведении этот запас двусмысленности (многозначности), тем шире поле интерпретаций и применений.

2. Потенциал сценичности произведения, оказавшегося на сцене, реализуется в режиме *мерцания* (разного значения для разных эпох и социокультурных ареалов). *Представляемое* (авторское произведение в интерпретации режиссера и исполненное актерами) и *ожидаемое* (публика) вступают в резонанс с «интересом эпохи» (М. Вебер) и культурными кодами, итогом чего становится сценический шедевр. Отсутствие резонанса означает путь к непониманию произведения, его недооценке, сценическому провалу.

3. Сценичность *конструируется*, становясь аспектом социального конструирования реальности. Это переменное свойство, не принадлежащее самому тексту, но основанное на нем.

Эти положения могут быть применены в диалоге о сценичности/несценичности пушкинской драматургии. Пушкинские тексты — как написанные в драматической форме, так и нет — обладают мощным потенциалом сценичности, и этот потенциал реализуется в режиме мерцания, подобно любому произведению, оказавшемуся на сцене. Культ Пушкина как русского национального гения, выступая культурной константой, входит в противоречие с режимом мерцания произведения, поставленного на сцене «здесь и сейчас», что порождает эффект несбывшихся ожиданий публики. Режим мерцания характерен не только для сценической реализации произведения, но и для его частей (сцен, глав, образов и т. д.). Пушкинский «Борис Годунов» показывает пример такого рода в ситуации чтения Пушкиным своей трагедии 12 октября 1826 г. в доме Веневитиновых, о чем свидетельствует приведенное выше воспоминание М. П. Погодина. В советское время сцена с Пименом вовсе не казалась центральной, особо значимой, как и образ Пимена, что определялось изменившимся «интересом эпохи». Впрочем, интер-

претация образа вполне могла оживить его даже в самодеятельном школьном спектакле, как по своим воспоминаниям описывает это Д. Рубина в рассказе «Все тот же сон!..»¹.

Проблема сценичности художественных произведений выводит исследование на социально-философскую и социологическую проблематику. Как отмечает в своих ответах эксперт нашего исследования *Е. М. Шемякина*, «свойства сценичности, обуславливающие восприятие произведения, позволяют характеризовать публику в зале». Это наблюдение можно расширить, поскольку публика в зале несет в себе национальные культурные коды и интегральное выражение «интереса эпохи». От того, что признается сценичным в данных конкретно-исторических и социокультурных условиях, лежит путь к пониманию ведущих тенденций в социальном конструировании реальности и картин мира, составляющих ядро распространенных в обществе ориентационных комплексов — тезаурусов.

¹ См.: Рубина, Д. (2014) «Все тот же сон!..» // Рубина, Д. Когда же пойдет снег? М. : Эксмо. 288 с. С. 173–207.

Глава 2

ПУШКИНСКИЙ ШЕКСПИРИЗМ: ОТКРЫТИЕ НОВОЙ СЦЕНИЧНОСТИ

§ 1. Истоки новой европейской сценичности

Устоявшееся представление об ориентации Пушкина в его драматургических изысканиях на шекспировское творчество, которая легко подтверждается пушкинскими же утверждениями о его работе «по системе отца нашего Шекспира» следует рассматривать в контексте эпохи с ее веяниями в литературе и театре, репертуарной политикой театров, пониманием сценичности зрительской массой на бытовом, повседневном уровне. Очевидно, что намерение Пушкина произвести своего рода переворот в театре своего времени было направлено как раз против сложившихся в русском обществе повседневных культурных практик, бросало им вызов.

Но из этого намерения театральной реформы никак не следует, что путь его реализации для Пушкина лежал только через Шекспира, что другие ориентации были или невозможны для него по эстетическим и другим основаниям, или не содержали вызова установившимся литературным и театральным правилам, который уже сам по себе означал бы поиск новой европейской сценичности при смене культурной парадигмы от классицизма к романтизму и реализму через предромантизм.

По крайней мере две масштабные фигуры французской литературы (что важно учитывать при преимущественной галломании в русском образованном обществе) могли бы определить выбор ориентиров Пушкина в его революционном намерении преобразить русскую сцену. Мы имеем в виду Вольтера и Дидро. Обратимся к их творчеству с целью увидеть истоки новой европейской сценичности, с одной стороны, и альтернативу шекспиризму, которую Пушкин все же не предпочел.

В этом выборе и в этом отказе, безусловно, сказались не только внешние обстоятельства культурной жизни России. Такие предпочтения в первую очередь диктуются тезаурусной переработкой и

переструктурированием разнообразной информации, которая поступает художнику слова в виде многочисленных и не связанных друг с другом, нередко противоположных по смыслу импульсов, порождающих творчество. Но тезаурус не может работать с хаотической информацией. Он склонен даже реально не связанные элементы соединять в общую картину. В какой-то момент появляется точка сборки, которая и предопределяет устойчивые литературные образцы, с одной стороны, и пути их трансформации в нечто новое, с другой.

Когда мы говорим о Вольтере и Дидро, то не можем не учитывать их определенный культ в определенной части русского общества со времен Екатерины Великой при всем противоречивом отношении к их конкретным идеям и действиям. Существенно и то, что (согласно тезаурусной теории) культ писателя связан с персональной моделью творчества¹; он имеет и неперсональную основу — существование в культуре того или иного народа центра влияния со стороны литературы, к которой принадлежит писатель (если это писатель иностранный)²; писатель становится константой культурного тезауруса³; по мере своего развития и освоения инородным тезаурусом культ писателя-иностранца порождает феномен «русского зарубежного писателя»⁴; вокруг «культового писателя» образуется культурная сфера.

¹ См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37–44.

² См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18–23; Луков, Вл. А. (2008) Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 19–31.

³ См.: Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2008) Понятие «константа культуры» в философско-культурологическом дискурсе // Гуманитарные константы : Материалы конференции Ин-та гуманит. исследований Моск. гуманит. ун-та 16 февраля 2008 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 27–35.

⁴ О понятии «русский зарубежный писатель» см.: Захаров, Н. В. (2005) Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 153–155; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011) Русский шекспиризм // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2. Ч. 3. С. 661–666; Луков, Вл. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48–52; Ощепков, А. Р., Луков, Вл. А. (2006) Межкультурная рецепция: русский Пруст // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 172–180.

Но власть писателя прочна только тогда, когда его образ, творчество, сияние в глазах поклонников сохраняют актуальность для решения задач культурного тезауруса. Кроме того, нет одинаковых тезаурусов, понимание того, что достойно преклонения, может различаться очень сильно, подобного рода колебания присущи и отдельно взятому персональному тезаурусу на разных этапах жизни.

В свете сказанного важно увидеть, что могло бы определить путь к новой сценичности Пушкина, если бы он взял за образец величайшего французского просветителя Вольтера.

Вольтер (*Voltaire*, псевдоним; настоящее имя писателя Мари Франсуа Аруэ — *Arouet*; 1694–1778) родился в Париже в семье нотариуса, получил образование в иезуитском коллеже Людовика Великого («В школе я знал только латынь и глупости», — позже отмечал он), после чего, по настоянию отца, изучал юриспруденцию. Желание быть писателем приводит его в кружок аристократов-либертенов (вольнодумцев), где он читает свои стихи легкого, эпикурейского содержания и остроумные, иногда злые эпиграммы. За одну из них, в которой называет регента Франции Филиппа Орлеанского «кровосмесителем» и «отравителем», Вольтер попадает на год в Бастилию (1717–1718), где пишет трагедию «Эдип» («*Oedipe*») и начинает работать над эпической поэмой «Генриада» («*La Henriade*», оконч. 1728). Блестящая карьера Вольтера как драматурга и поэта была прервана в 1726 г., когда после ссоры с аристократом де Роганом он снова попал на пять месяцев в Бастилию, а затем вынужден был до 1729 г. жить в Англии. Там он познакомился с творчеством Шекспира и Мильтона, с английской философией и наукой (Бэкон, Локк, Ньютон), стал сторонником конституционной монархии английского образца и деизма — религиозно-философского учения, допускающего существование Бога только как первопричины мира и отрицающего его существование как личности и вмешательство Бога в жизнь природы и общества, а значит, отрицающего чудеса, откровение и т. д. Под влиянием деизма Вольтер стал противником религиозного фанатизма, католической церкви («*Écrasez l'infâme!*» — «Раздавите гадину!» — его знаменитый афоризм о церкви), но не атеистом («Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать», — утверждал он).

После представления на сцене «Эдипа» в 1718 г. Вольтер становится знаменитым, ему пророчат лавры Корнеля и Расина. Миф об Эдипе, впервые в драматургической форме разработанный Эсхилом (из его тетралогии дошла трагедия «Семеро против Фив»), нашедший высшее воплощение в тетралогии Софокла (дошли «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне»), в дальнейшем переработанный в трагедии Сенеки «Эдип», был знаком Вольтеру прежде всего в интерпретации П. Корнеля, чья трагедия «Эдип» была представлена в 1659 г. Корнель усложнил античный сюжет, введя любовную линию Тезея и Дирсеи, дочери Лайя, которую Эдип хочет выдать за Гемона. Вольтер решил возродить античную простоту и ясность сюжета, хотя и не отказался от введения любовной линии (любовь Филоклета к Иокасте). Однако это возвращение к античным истокам не мешает разглядеть в «Эдипе» Вольтера трагедию XVIII века периода зарождения Просвещения. Из трагедии ушла тема рока, жрец-предсказатель Тирезий выступает как ловкий обманщик. Вольтер переносит акцент на моральную проблематику. Эдип выступает как просвещенный монарх, утверждающий: «Умереть за свой народ — это долг королей!». Убийство, совершенное им, — это трагическая ошибка по неведению.

За 60 лет драматургической деятельности Вольтер написал 54 пьесы: 30 трагедий (в том числе «Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731; «Заира», 1732; «Альзира», 1736; «Фанатизм, или пророк Магомет», 1741; «Меропа», 1743; «Ирена», 1778), 12 комедий, 2 драмы в прозе, несколько оперных либретто и либретто комических опер и дивертисментов.

Подобно тому как первым триумфом Вольтера была трагедия «Эдип» (1718), последним его триумфом стала трагедия «Ирена» («Irene», 1778), на представлении которой Вольтер был удостоен высших почестей от парижан, его скульптурное изображение, вынесенное на сцену, было увенчано лаврами. Вольтер не вынес такого потрясения, он умер через несколько дней, 30 мая 1778 г.

Английская сцена оказала сильное влияние на Вольтера во время его пребывания в Англии в 1726–1729 гг. Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов («Я первый познакомил с ним французов», — писал Вольтер основоположнику жанра

«готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1765 г.). Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Аделаида Дюгеклен» («Adelaïde Duguesclin», 1734), в которой изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья. Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

Среди новаторских идей этого времени (от некоторых из них Вольтер позже отказался) особую известность приобрела изложенная в предисловии к комедии «Блудный сын» («L'enfant prodigue», 1736) мысль о правомерности смешения жанров. Именно по этому поводу Вольтер бросил крылатую фразу: «Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux» — «Все жанры хороши, кроме скучного».

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» («Sémiramis», 1748) появилась тень убитого царя Нина. Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» («Tancred», 1760–1761), содержащей в себе черты зрелищно-действенной драмы. Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист XVIII века тысячами нитей был связан с предромантизмом.

Величайшим созданием Вольтера в драматургии считается его трагедия «Фанатизм, или Пророк Магомет» («Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète»). Она была написана в 1739 г. и называлась просто «Магомет». Затем Вольтер назвал ее «Фанатизм», а подзаголовком сделал слова «Магомет пророк». Нередко в разных изданиях

части названия менялись местами (в том числе и в русских переводах). Трагедия была впервые поставлена в Лилле в 1741 г., затем в Париже в 1742 г., где после третьего представления запрещена парижским парламентом, усмотревшим в образе Магомета сатиру на Иисуса Христа. Обвинения были сняты только после вмешательства папы Бенедикта XIV, которому, проявив хитрость, Вольтер посвятил трагедию. В 1751 г. один из вождей французских просветителей д'Аламбер, назначенный цензором трагедии, дал разрешение на ее постановку в главном театре страны Комедии Франсез, после чего она шла на сцене этого театра более 70 лет с неизменным успехом, пока в 1823 г. правительство Людовика XVIII не наложило на трагедию новый запрет в соответствии с законом о святотатстве.

Герой трагедии пророк Магомет стремится соединить в своих руках религиозную и светскую власть. Завладев Мединой, он и от своего родного города Мекки требует подчинения. Но шейх Зопир считает его лжецом и от имени сената Мекки отвергает предложение Магомета. Магомет решает воспользоваться для своих целей фанатизмом, который он взрастил в душе своего последователя юного Сеида. Никто, кроме Магомета, не знает, что Сеид и воспитываемая Зофиром пленница Пальмира, влюбленная в Сеида, — на самом деле дети шейха, в младенчестве попавшие в руки Магомета. Сеид по приказу Магомета убивает Зофира, только что узнавшего тайну и перед смертью успевшего рассказать ее своему сыну. Потрясенный вероломством Магомета, Сеид поднимает против пророка восстание. Но по приказу Магомета Сеиду подносят кубок с ядом, и мститель умирает в тот самый момент, когда замахивается кинжалом на злодея. Присутствующие при этом жители Мекки видят в гибели Сеида знак небес и признают Магомета пророком и своим повелителем. Но Магомет не получает так желанной ему награды: Пальмира, к которой он пылал любовной страстью, закалывается кинжалом над трупом брата.

«Магомет» — наиболее значительный образец философской просветительской трагедии. Ее главная цель — обличение религиозного фанатизма вообще, а не Магомета или мусульманства, которые в трагедии выступают лишь как некие примеры. Это ясно по-

нимали французские церковные власти, требовавшие запрещения трагедии.

Вольтер прославился как поэт (стихи в разных жанрах, эпическая поэма «Генриада» и др.). Особую популярность ему принесла ирои-комическая поэма «Орлеанская девственница» («La Pucelle d'Orléans», 1735, опубл. 1755), в которой писатель использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо.

Поэма написана для особого круга читателей — аристократов-либертенов, которым близки и раннепросветительские идеи, и легкомыслие искусства рококо. Тотальная насмешка над возвышенной легендой, над всем священным выражена в предельно остроумной форме, которая сочетается с изяществом и легкостью стиха. Очевидна большая начитанность Вольтера (реминисценции, позволяющие образованному читателю найти следы гомеровских поэм и античных пародий на них, «Влюбленного Роланда» Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто, ирои-комических поэм французских классицистов XVII века, легкой поэзии рококо) и его достаточная информированность в жизни королевского двора времен Филиппа Орлеанского и Людовика XV (аллюзии, понятные современникам).

Композиция «Орлеанской девственницы», система образов утрачивают присущие классицизму ясность и стройность. В духе барокко и рококо складывается запутанный сюжет со множеством вставных эпизодов, надолго оттесняющих Жанну из центра повествования. Героический пафос уступает место любовно-авантюрному. Зачастую жизнь предстает в изображении Вольтера как цепь нелепостей, жестокостей и несчастий: герои страдают и погибают (их поражают мечом, сажают на кол, отрубает голову и т. д.). Иногда писатель забывает о том или ином герое или героине. Люди ему не интересны, они менее важны, чем ситуации, которые, в свою очередь, менее важны, чем идеи. Но и идеи снижаются авторской иронией, например, патриотическая идея снижена сценой спора между святым Дени — патроном Франции и святым Георгием — патроном Англии. И становится ясной философия поэмы: ни реальная жизнь, ни легенды о ней не отражают веления Разума, воплощением которых выступает авторская оценка, неизбежно в этом случае ироническая. Так в форме, близкой рококо, проступают черты раннего Просвещения.

Помимо «Орлеанской девственницы» и упомянутых драматических произведений Вольтер написал философские повести «Кандид, или Оптимизм» (1759; «Простодушный» (1767) и др., он был автором ряда философских и исторических трудов. Французский писатель и философ, один из вождей просветителей, поэт, драматург, прозаик, автор философских, исторических, публицистических сочинений, он сделался его властителем дум нескольких поколений европейцев¹.

Преследуемый за вольнодумие, Вольтер в течение около 15 лет скрывается от света в поместье своей подруги маркизы дю Шатле, несколько лет проводит в Пруссии, при дворе просвещенного монарха Фридриха II, отношения с которым закончились ссорой, 24 года Вольтер проводит в удаленном от столицы имении Ферней на территории Женевской республики — отсюда его прозвище «фернейский философ»².

Вольтер стоит у истоков важного события, произошедшего в литературном процессе на рубеже XVIII–XIX веков: рождения развитых систем жанров, объединенных системообразующими принципами: философский жанр (поэма, повесть, роман, новелла, драма и т. д.), психологический жанр, исторический жанр. Тогда же или несколько позже (некоторые — раньше) начнут складываться жанровые системы, объединенные не художественными принципами, а ориентацией на определенный круг читательской аудитории (детская литература, женская литература, «бульварная» литература, региональная литература), на тип сюжета (детектив, фантастика, утопия, антиутопия), тип «атмосферы» («готическая литература») и т. д., которые, встроившись в совокупность уже существующих жанровых систем, придадут им дополнительное измерение.

Собрание сочинений Вольтера, вышедшее в 1784–1790 гг., заняло 70 томов³, то же издание уменьшенного формата занимало 92 тома, а когда к нему в 1791 г. добавили письма Вольтера, оно выросло до 100 томов.

¹ См.: Milza, P. (2007) Voltaire. Paris.

² См.: Paillard, Ch. (2010) Voltaire en son château de Ferney. Paris.

³ См.: Oeuvres complètes de Voltaire : T. 1–70. [Kehl], 1784–[1790].

Вольтер переписывался с Екатериной II. С тех пор отношение к Вольтеру в России вылилось в настоящий культ философа и писателя¹. На полках библиотек знати и деятелей культуры стояли собрания сочинений Вольтера и его отдельные произведения в подлиннике и в переводах, появившихся еще в XVIII веке (А. П. Сумароков и др.).

С учетом всего сказанного есть необходимость увидеть, как Вольтер представлен в тезаурусе Пушкина. Об отношении Пушкина к Вольтеру есть основательные исследования². Опираясь на них, мы отметим те стороны вольтеровского влияния на пушкинское творчество, которые важны для нашей темы.

Пушкин полюбил произведения Вольтера еще в детстве, до поступления в Лицей, о чем вспоминал впоследствии в стихах³. Изучение отрывков из Вольтера входило в лицейскую программу по французской риторике. Вольтер — первый поэтический наставник Пушкина. Обращение к «фернейскому старичку» открывает самую раннюю (неоконченную) поэму Пушкина «Монах» (1813):

Вольтер! Султан французского Парнаса...
Но дай лишь мне свою златую лиру,
Я буду с ней всему известен миру.

Те же мотивы звучат в неоконченной поэме «Бова» (1814). В описаниях Вольтера Пушкин, очевидно, опирается на популярный в XVIII веке поэтический жанр «портрет Вольтера» (более поздний такой пример — в послании «К вельможе», где Вольтер рисуется как «циник поседелый, // Умов и моды вождь, пронырливый и смелый»). Первоначально Вольтер для Пушкина — прежде всего «певец любви», автор «Орлеанской девственницы», которой подражает юный поэт. В стихотворении «Городок» (1815)

¹ См.: Заборов, П. Р. (1978) Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л.

² См.: Томашевский, Б. Л. (1960) Пушкин и Франция. Л.; Заборов, П. Р. (1974) Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII : Пушкин и мировая литература. Л. С. 86–99.

³ Пушкин, А. С. (1937–1959) Полн. собр. соч. : в 17 т. М. ; Л. Т. III. С. 472.

и стихотворном отрывке «Сон» (1816) появляется упоминание о «Кандиде». В «Городке» Вольтер характеризуется контрастно:

...Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!

В лицейские годы Пушкин перевел три стихотворения Вольтера, в том числе известные стансы «К г-же дю Шатле». В «Руслане и Людмиле», «Гаврилиаде» и других произведениях начала 1820-х годов явственно чувствуется влияние вольтеровского стиля, энергичного, интеллектуально насыщенного, основанного на игре ума, сочетающего иронию и весьма условную экзотику. Пушкин видит себя продолжателем традиций Вольтера. Так же его воспринимают и современники. В 1818 г. Катенин впервые называет Пушкина «le jeune Monsieur Arquet» («молодой господин Аруэ», т. е. Вольтер), затем такое сравнение становится обычным (напр., у М. Ф. Орлова, П. Л. Яковлева, В. И. Туманского, Н. М. Языкова).

В более поздние годы ситуация несколько меняется. Большинство упоминаний о Вольтере Пушкин оставляет лишь в черновиках или письмах. Так, они исчезают из «Евгения Онегина». Попытки перевести «Орлеанскую девственницу» и «Что нравится дамам» оставлены. Пушкин дистанцируется от своего кумира юности, отмечает его заблуждения относительно просвещенности правления Екатерины II: «Простительно было фернейскому философу превозносить добродетели Тартюфа в юлке и в короне, он не знал, он не мог знать истины»¹. Интерес к блестящему стилю Вольтера все более замещается интересом к его историческим и философским трудам. Так, работая над «Полтавой» (1828), Пушкин широко использует материалы «Истории Карла XII» и «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. Исследователи отметили, что сам способ освещения исторических событий путем сопоставления вождей — Петра как созидателя и Карла как разрушителя — сформировался под влиянием Вольтера.

¹ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. XI. С. 17.

Работая над очерком о французской революции (1831), Пушкин для того, чтобы обрисовать далекую предысторию революционных событий, тщательно проштудировал 16 из 138 глав крупного сочинения Вольтера «Опыт о нравах». Ряд исторических трудов Вольтера Пушкин использовал в работе над «Историей Пугачева» и незавершенной «Историей Петра». Заручившись личным разрешением императора Николая I, Пушкин первым из деятелей русской культуры получил доступ к библиотеке Вольтера, купленной Екатериной II и находившейся в Эрмитаже. Здесь он нашел множество неизданных материалов об эпохе Петра.

В неоконченной статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин дает высокую оценку Вольтеру как философу и одновременно резко критикует его драматургию и поэзию: «Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он навел Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным и шутливым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии»¹. В. Г. Белинский, анализируя поэзию Пушкина, выявил единство ее настроения, которое он определил как светлую грусть. Этот вывод проливает свет на охлаждение Пушкина к Вольтеру-поэту: как только Пушкин преодолел влияние вольтеровского поэтического стиля и нашел собственную, иную интонацию, он стал скептически смотреть на поэтическое наследие Вольтера, даже на любимую им «Орлеанскую девственницу», которую он теперь осудил за «цинизм».

Знаменательно, что одним из последних выступлений Пушкина в печати стало издание его статьи «Вольтер» (журнал «Современник», т. 3, 1836), написанной в связи с опубликованием переписки Вольтера с президентом де Броссом. Замечательно изложив содержание и охарактеризовав стиль переписки, Пушкин после цитирования небольшого стихотворения Вольтера, оказавшегося в опубликованных бумагах, отмечает: «Признаемся в гососо нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, более

¹ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. XI. С. 271.

мысли, нежели в дюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией». Касаясь жизненных невзгод Вольтера, Пушкин высказывает, может быть, самый серьезный упрек философу: «Вольтер, во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства». И именно этот пример позволяет ему прийти к финальному выводу статьи, содержащему замечательно глубокое обобщение: «Что из этого заключить? Что гений имеет свои слабости, которые утешают посредственность, но печалят благородные сердца, напоминая им о несовершенстве человечества; что настоящее место писателя есть его ученый кабинет и что, наконец, независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

Мы старались показать диалектику отношения Пушкина к кумиру всей просвещенной Европы Вольтеру. Существование его культа несомненно (достаточно вспомнить возникновение «портрета Вольтера», ставшего не новой поэтической темой, а новым жанром, т. е. особым типом формо-содержательного единства, раскрывающим характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов). Но ни харизма Вольтера, ни его культ как писателя, ни многочисленные подражания его стилю, свидетельствующие о плодотворности его персональной писательской модели, не заставили лидеров формирования новой русской литературы, каковыми были в 1820-х — начале 1840-х годов Пушкин и Лермонтов, подчиниться диктату этой модели, и проявилось это по-разному. Но одно объединило русских поэтов — признание вольтеровской модели неактуальной для русской литературы. Вольтер для них уходил в прошлое.

В этой связи следует заметить, что проблема сценичности пушкинской драматургии не должна отрываться от проблемы сценичности всякой драматургии. Есть ли объективные законы сцены или они заменяются субъективным произволом, торжеством случайности, вознесшей одни произведения и низвергнувшей другие? В нашем

понимании сценичность — термин тезаурусного анализа мировой культуры. В самом деле, как мы отмечали выше, театр Вольтера затрагивал французов на протяжении 60 лет, его театральный дебют сопровождался невиданным успехом, а премьера последней трагедии — триумфом с награждением лавровым венком. Какие еще аргументы нужны, чтобы говорить о высшем выражении сценичности у драматических созданий Вольтера? Для Пушкина же и для русской культуры в его эпоху Вольтер на сцене не вызывает особого интереса, русский писатель, создающий новую русскую драматургию, не находит у славного Вольтера опоры и отдает предпочтение более далекому по времени, но более актуальному Шекспиру. Здесь нет никакой случайности, но нет и объективных (вне человека, природных или божественных) законов, а есть закономерности тезаурусные.

В том же ключе важно осмыслить истоки новой европейской сценичности в творчестве Дени Дидро — опять же имея в виду вопрос о том, почему не Дидро предопределил смыслы пушкинского «крестового похода» на рутину театра его эпохи. В 2013 г. исполнилось 300 лет со дня рождения Дени Дидро. К сожалению, дата не отмечалась так широко, как того заслуживает. Хотя во Франции появились новые книги, но они, как правило, написаны или не французами¹, или не представителями гуманитарного знания². Но и в России 2013 г. не ознаменовался новыми крупными работами, по-прежнему лучшее из опубликованного относится еще к советскому времени³. Между тем в области гуманитарного знания заслуги Дени Дидро беспрецедентны: это, несомненно, величайший организатор и систематизатор гуманитарного знания в Новое время, а также инженер (франц. — изобретатель) в этой области. Плод его изобретательности — «Энциклопедия» под редакцией Дидро и Д'Аламбера в 35 томах⁴, в которой дан систематический свод знаний с позиций самой передовой науки того времени и вместе с тем решена определенная идеологическая задача — осуждение деспо-

¹ См., напр.: Stenger, G. (2013) Diderot. Le combattant de la liberté. Paris : Perrin.

² Напр., медиком, биологом, биоэтиком Д. Лекурром: Lecourt, D. (2013) Diderot. Passions, sexe, raison. Paris : Presses universitaires de France.

³ См.: Гачев, Д. И. (1961) Эстетические взгляды Дидро. М. : Гослитиздат. 191 с.; Длугач, Т. В. (1975) Дени Дидро. М. : Мысль. 192 с.

⁴ См.: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751–1780) : 35 vols. Paris.

тизма королевской власти и церкви. Дидро написал для «Энциклопедии» около 6000 статей, таким образом сам представ как живая энциклопедия. Но не в том заключалось его изобретение, а как раз в противоположном: этот гигантский труд, в котором сообща реализовывали замысел организатора десятки авторов (среди которых были и Вольтер, и Руссо, и многие ныне забытые персонажи, такие как Луи де Жокур, написавший для издания 17 266 статей), впервые убедительно доказал, что время одиночек прошло, отныне целостное осмысление совокупности человеческих знаний доступно только коллективу экспертов по фрагментам общей картины мира и знания о нем.

Именно в этой связи имя Дидро в самом конце предъюбилейного года возникло в обсуждениях в Институте фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, где была предложена программа научно-образовательного информационного поля, оформившаяся как концепция Нового Энциклопедизма¹. И это имя зазвучало в полную силу в докладах и публикациях научной конференции ИФПИ «Новый Энциклопедизм»², а затем и в итоговой статье, опубликованной в журнале «Знание. Понимание. Умение»³. Следует заметить, что если энциклопедизм Дидро — это концепция расширяющегося, всеохватного знания, то Новый Энциклопедизм — это концепция сужающегося (тезаурусно организованного и отобранного) знания⁴. Но мысль Дидро о том, что с определенных пор носителем этого знания (его основного объема) становится не отдельная личность (подобная Пифагору, Сократу, Аристотелю, Плинию Старшему в Античности, Исидо-

¹ См.: Программа научно-образовательного информационного поля: концепция Нового Энциклопедизма (2012) / В. А. Луков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, Ч. К. Ламажаа, С. В. Луков, В. А. Гневашева [Электр. ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Lukovs_et-al_New-Encyclopaedism/ (дата обращения: 14.09.2015).

² См.: Новый Энциклопедизм (2013) : материалы конференции Ин-та фундамент. и приклад. исследований Моск. гуманит. ун-та 15 февраля 2013 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков, Ч. К. Ламажаа ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фундамент. и приклад. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. О конференции см.: Ламажаа, Ч. К., Луков, Вл. А. (2013) Конференция «Новый Энциклопедизм» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 324–327.

³ См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Новый Энциклопедизм (тезаурусный анализ) // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 79–85.

⁴ См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурус как ориентационный комплекс // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 107–110.

ру Севильскому, Фоме Аквинскому в Средние века, Лейбницу в Новое время), а коллектив мыслителей и ученых, разделяющих общую платформу — цель, задачи, методологию, методику и даже стиль исследования и его презентации, оказывается неоспоримой.

Так спустя столетия наследие Дидро осталось актуальным для постановки и решения самых значимых и объемных задач, предлагаемых современным ученым развивающейся и изменившейся действительностью, культурой Происходящего¹, в которой проблемой становится не недостаток научной информации, а необходимость преодоления «информационного взрыва».

Однако вклад Дидро в мировую культуру не ограничивается созданием великой энциклопедии. Многообразие этого вклада мы склонны связывать с особенностями его харизмы², активностью его персональной модели³. В этой связи уместно дать краткую характеристику жизни и творчества этого человека, ставшего вождем Европейского Просвещения.

Дени Дидро (*Diderot*; 5.10.1713, Лангр — 31.07.1784, Париж) происходил из семьи ремесленника, учился в Парижском университете, где в 1732 г. получил степень магистра искусств. Разочаровавшись в богословии, он отказался от карьеры священника, и отец лишил его своей поддержки. Целое десятилетие Дидро существовал лишь на случайные литературные заработки.

В 1747 г. он на заказ написал роман «Нескромные сокровища» (*Les Bijoux indiscrets*, изд. 1748 г.), в котором псевдovосточный колорит, сказочные элементы, представленные в шутливо-пародийном плане, невероятно запутанный сюжет, крайняя фривольность ситуаций, обязательный счастливый финал с воссоединением влюбленных вполне вписываются в эфемерный, блестящий, но неглубокий стиль рококо. В конце 1740-х годов Дидро

¹ См.: Ильинский, И. М. (2006) Между Будущим и Прошлым : Социальная философия Происходящего. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Кузнецова, Т. Ф. (2006) Социальная философия Происходящего // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 227–228; Луков, М. В. (2012) Социокультурное конструирование Происходящего (тезаурусный анализ феномена телевидения) : науч. моногр. М. : ГИТР.

² См.: Луков, Вл. А. (2011) Харизма ученого как фактор концептуализации гуманитарного знания // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 3(2). С. 8–13.

³ См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. моногр. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.

начал посещать кружок философа Гольбаха, где познакомился с Гельвецием, Франклином, Стерном. В результате появилось его «Письмо о слепых в назидание зрячим» (1749), направленное против религии и церкви, за которое Дидро был заключен в Венсенский замок. Здесь его посетил Руссо, только еще задумавший свой трактат «Рассуждение о науках и искусствах», и Дидро оказался первым, кто поддержал идеи будущего великого философа. В этот период Дидро уже обдумывал свою «Энциклопедию», в которую пригласил и Руссо писать статьи для музыкального раздела. Начало выхода в свет энциклопедии (1751) разделило и его жизнь, и судьбу всего французского Просвещения на период до и период после этого события.

Весьма значительны — особенно в перспективе развития литературного процесса — достижения Дидро в области художественной прозы. Так, его новелла «Два друга из Бурбонны» (*Les deux amis de Bourbonne*, 1770, опубл. 1773) повлияла на формирование образа благородного разбойника в европейской литературе (Шиллер, Нодье), новелла «Это не сказка» (*Ceci n'est pas un conte*, 1773) — на становление в творчестве Бальзака (считавшего новеллу шедевром) темы разрушающей силы философии успеха.

Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII столетия соединилась с психологизмом, выраженным в простом и в то же время эмоциональном стиле в романе «Монахиня» (*La Religieuse*, 1760, опубл. 1796), критическое начало представлено и в романе «Жак-фаталист» (*Jacques le fataliste*, 1773, опубл. на нем яз. 1792, на фр. яз. 1796), наконец, оно обретает оригинальную художественную форму в повести-диалоге «Племянник Рамо» (*Le Neveu de Rameau*, 1762–1779, опубл. на нем яз. 1805, на фр. яз. 1823). Определить точную датировку произведения невозможно, так как автор использовал различного рода анахронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисторичность. Рассказчик (выражающий позицию Дидро) беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII века Рамо. По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам «Племянник Рамо» — философский диалог. В его центре — борьба идей просветителя и представителя светского

общества. Но в отличие от Вольтера в философских повестях Дидро самое пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволяющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, той диалектикой характера, которая будет освоена писателями лишь в XIX веке. Роман впервые близко подошел к драме, в прозе проявились признаки сценичности.

300-летие Дени Дидро, стоявшего, по нашему мнению, у истоков новой сценичности в понимании европейцев, дает повод исследовать эти истоки, обратившись к его театральной эстетике и драматургии. Что здесь обнаруживается?

Эстетические взгляды Дидро раскрываются в статье «Прекрасное», опубликованной в «Энциклопедии», и других работах. Особенно значителен трактат «Парадокс об актере» (*Paradoxe sur le comédien*, 1773–1778, опубл. 1830), где Дидро отмечает действительный парадокс: чем больше актер переживает на сцене, входя в образ играемого им персонажа, тем меньше он производит впечатление на зрителя, и наоборот. При этом, судя по прижизненному изданию драм Дидро в одном томе с его эстетической работой о театре¹, он их рассматривал как воплощение своей определенной драматургической концепции. Само обнаружение этого факта позволяет рассматривать Дидро как предтечу или даже основоположника рецептивной эстетики, делающей центром рассмотрения не произведение, а то впечатление, которое оно производит на зрителя, читателя, слушателя.

В этом театральная эстетика Дидро противоположна эстетике классицизма. Для классицистов прекрасное объективно, художественное произведение прекрасно тогда и только тогда, когда автор следует законам творчества, которые носят объективный (не зависящий ни от писателя, ни от читателей или зрителей) характер. Если величайшие авторы доклассицистической формации — У. Шекспир и его современники, Лопе де Вега и представители его школы (Аларкон, Тирсо де Молина, Кальдерон) — чутко улавлива-

¹ См.: Diderot. (1771) Oeuvres de théâtre : avec un Discours sur le poèsie dramatique : T. 1–2. Paris.

ли и учитывали эстетические, психологические запросы публики, наполнявшей театры, то классицисты шли в противоположном направлении. При этом сцена классицизма знала и свои высшие взлеты (премьеры «Сида» П. Корнеля, «Андромахи» Ж. Расина, «Эдипа» Вольтера), и скандалы (перепалка театров с помощью пьес после премьеры «Школы жен» и запрет двух первых редакций «Тартюфа» Мольера), и провалы (например, провал трагедии «Мирам», написанной кардиналом Ришелье, провал «Дона Гарсии Наваррского» Мольера; провалы могли быть и подстроены аристократической публикой — такова судьба «Береники и Тита» П. Корнеля, «Федры» Ж. Расина), но это не вызывало необходимости не только создать концепцию сценичности (хотя для этого театр давал достаточно материала), но даже поставить о ней вопрос.

Дидро не то чтобы повернулся лицом к театральной публике — его движение от классицистической объективности образцов к субъектной ориентации в искусстве имело более масштабный характер, произошло через утверждение культа (приоритета) народа. В статье «Народ», написанной для «Энциклопедии», он прямо выражал эту мысль: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, он призывал народ-законодатель изменить «дух собственности» на «дух общности». Этот дух общности, по законам аналогии, он ощущал и в разношерстной толпе, наполнявшей театры. Собственно, задача театров и состояла в культивировании, выработке этого духа общности. Вот почему сценичность, пока не как теория, а как атрибут театрального представления становится актуальной.

Первый шаг Дидро-теоретика — отрицание якобы объективного разделения драматургии на два полюса: трагедии (высокий жанр) и комедии (низкий жанр) и создание нового — промежуточного — жанра. Дидро в «Беседах о „Побочном сыне“» (1757) и в работе «О драматической литературе» (1758), опубликованной вместе с драмой «Отец семейства», обосновывал «средний жанр» в драматургии, соединяющий комическое и трагическое, — будущую драму. И «серьезная комедия», и трагедия из домашней (частной) жизни должны были носить переходный характер. Дидро отрицает кон-

трастирование трагического и комического. В трактате «О драматической литературе» он указывает: «Контраст в общем — явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сделал бы ее несносной. <...> Драмы без контраста — самые правдивые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные»¹.

Второй шаг — демократизация героев драмы, которые должны быть близки посетителям театров по своему социальному положению и жизненному укладу, отсюда исчезновение из драмы королей и полководцев.

Третий шаг — отказ от стиха, утверждение в драматургии прав обыденной речи.

Четвертый шаг — создание приманки для интереса к драме со стороны практически любого зрителя. В сюжет своих драм «Побочный сын, или Испытания добродетели» (*Le Fils naturel ou Les épreuves de la vertu*, 1757), «Отец семейства» (*Le Père de famille*, 1758) Дидро вводит мотив тайны.

Следует сравнить использование мотива тайны в предшествовавшей драматургии. Для античных зрителей в сюжетах трагедий не было тайн, так как они знали мифы, из которых эти сюжеты извлекались. Нечто подобное можно сказать о шекспировской драматургии (Шекспир не изобретал новых сюжетов, а тайна, неизвестная герою, обычно была сразу известна зрителю, исключение — «загадка Гамлета»²). Классицизм шел здесь за античными авторами. Такова первая трагедия Вольтера «Эдип» (1718) на сюжет Софокловой трагедии, таковы трагедии Вольтера, в основе сюжета которых лежит политический заговор («Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731), таковы его же трагедии, в которых под влиянием Шекспира проводится тема трагического заблуждения («Заира», 1732; «Меропа», 1733, созданная по мотивам трагедии итальянского классициста Шипионе Маффеи «Меропа», 1713). В классицистических комедиях начиная с «Лгуна» Корнеля и комедий Мольера широко использовалась «комическая тайна», которая, однако, ни в XVII, ни в XVIII веке не противопоставлялась «комической случай-

¹ Дидро, Д. (1951) Избранные произведения М. ; Л. : Гослитиздат. 410 с. С. 186.

² См.: Луков, Вл. А. (2007) Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. № 3. С. 44–49.

ности», приему комического непонимания, которые в совокупности составляли «комическое недоразумение» — основу комедийного сюжета в эту эпоху. Особенно любили «комическую тайну» драматурги, близкие к рококо. Название пьесы Пьера Мариво «Игра любви и случая» (1730) вполне выражает суть «комической тайны» — это именно игра, испытание, изобретаемое самими героями (ср. комедию Мариво «Испытание, 1740, в которой Люсидор подсылает к своей возлюбленной Анжелике двух мнимых женихов, чтобы испытать ее верность). Чаще всего тайна в комедиях выступала как результат сознательного обмана, известного зрителю и совершающегося у него на глазах.

В драматургии сентименталистов, создателей «слезной комедии, обнаруживается иное понимание «тайны». Примером могут служить пьесы французского создателя жанра «слезной комедии» Пьера-Клода Нивеля де Лашоссе, одного из основоположников немецкого сентиментализма Христиана Геллерта и ряда других драматургов. От них и черпает Дени Дидро новое понимание «тайны».

В первой его драме «Побочный сын, или Испытания добродетели» (1757) молодые герои Дорваль и Розалия, любящие друг друга, отказываются от своей любви во имя долга перед Клервилем, женихом Розалии и другом Дорваля, и уже после этого они узнают, что приходятся друг другу братом и сестрой. Во второй драме, «Отец семейства» (1758), дворянин д'Орбессон соглашается на брак своего сына Сент-Альбена с безродной и бедной, но добродетельной девушкой Софи, а потом выясняется, что она племянница командора д'Овиле, шурина д'Орбессона. Раскрытие «тайны» происходит в развязке пьес, герои, уже выбравшие свою судьбу, получают награду за правильность этого выбора: знатное происхождение героев, богатое наследство, любящие родственники и раскаявшиеся злодеи — вот итог раскрытия тайны, которая нужна для счастливого завершения пьесы.

Нечто похожее можно обнаружить и в лучшей комедии XVIII века «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Пьера-Огюстена Карона де Бомарше, поставленной на сцене Комеди Франсез в 1784 г. Преследующая своей любовью безродного Фигаро Марселина ока-

зывается его матерью, а враждующий с ним севильский врач Бартоло — отцом. Тайна требовалась Бомарше для усложнения интриги, для нагромождения препятствий на пути героя к счастью, поэтому она раскрывается в третьем действии, в стадии развития конфликта, но не оказывает влияния на его кульминацию.

Дидро одним из первых утвердил в драматургии мотив тайны рождения. Может показаться, что задолго до него это сделал Софокл в «Эдипе-царе». Но это заблуждение: все зрители, смотревшие в театре Афин трагедию, представляемую Софоклом, знали миф об Эдипе, тогда как зрители, пришедшие посмотреть драмы Дидро, даже не догадывались о тайне, которая подспудно присутствует в сюжете и в конце раскрывается.

Персональная модель Дидро в драматургии оказалась очень перспективной, особенно у предромантиков и романтиков. Тайна рождения нередко образует сюжеты предромантического жанра мелодрамы¹ и романтической драмы². Так, в пьесе Л.-С. Мерсье «Неимущие» (1772), которую можно отнести к предромантической драматургии, богач де Лис, преследующий бедную Шарлотту, оказывается ее братом, а ткач Жозеф, которого она считала братом, предназначается ей в мужья. Безнравственный де Лис мгновенно исправляется (см. ремарку Мерсье в последнем, четвертом действии: Лис «стоит, закрыв лицо руками. Вся поза его говорит о совершающейся в душе его бурной, стремительной перемене»³) и делит свое наследство с обретенной им сестрой Шарлоттой. «Тайна» составляет существо пьесы, намеки на внешнее сходство де Лиса и Шарлотты делаются при первом же появлении де Лиса. Раскрытие тайны происходит в кульминационном третьем действии. «Роковая встреча! Коварная судьба!»⁴ — восклицает де Лис, узнавший в Шарлотте свою сестру.

¹ См.: Луков, Вл. А. (2006b) Предромантизм. М. : Наука; Луков, Вл. А. (2010) Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 96–103.

² См.: Луков, Вл. А. (1984) Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М. : МГПИИ..

³ Мерсье, Л.-С. (1957) Неимущие // Французский театр эпохи Просвещения. М. : Искусство. Т. 2. С. 5–62. С. 60.

⁴ Там же. С. 41.

Не менее существенно и то, что при обилии намеков, приоткрывающих завесу над тайной, этой тайны не знают не только герои пьесы, но и зрители, которые, смутно догадываясь о втором, «роковом» плане событий, вынуждены пристально следить за развитием первого плана, за интригой. Итак, тайна никому не известна, но она определяет весь ход событий. Конечно, в каждой пьесе тайна раскрывается, но и в «Неимущих», и в других драмах предромантической ориентации отчетливо звучит мысль: человек не знает причин того, что с ним происходит.

Тайна рождения героя — мотив, в котором видна примета времени: приближение революции, в которой падут сословные барьеры, заранее отражается в неустойчивости, даже нередко нелегитимности этих барьеров, фиксируемой этим мотивом у Дидро и его последователей. Мотив попадает и в роман, другие прозаические жанры.

Любопытно, что спустя столетие, когда проблема слома феодальных социальных рамок перестанет быть актуальной, утратится и актуальность мотива тайны рождения. Закономерно появится новый жанр — детектив, собственно, выступающий в качестве жанровой генерализации, так как детективом может быть и роман, и новелла, и драма, и т. д.¹ В этой жанровой генерализации происходит полное переструктурирование сюжета: место тайны рождения героя занимает тайна смерти персонажа, сопровождаемая усилиями особых героев — детективов — по ее раскрытию, автор-демиург, все знающий о мире и изображаемых им людях, уступает место рассказчику, который старается ничем не намекнуть на разгадку, а то и специально запутать читателя (в театре — зрителя с помощью ухищрений сюжета). Но в XX веке, особенно в телесериалах, есть и мотив тайны рождения (для чувствительных душ, а нередко и для обострения проблем наследства в сюжетном раскладе судеб героев).

Тезаурусный подход, выдвинувший концепцию пирамиды тезауруса, позволяет объяснить эту тягу к тайне рождения и к тайне смерти в огромной массе литературных произведений: самая нижняя (и самая большая) ступень пирамиды тезауруса как раз связана

¹ См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 141–148.

с проблемами рождения и смерти, выживания; решив проблемы этой ступени, человек и общество восходят по следующим ступеням пирамиды тезауруса, но выживание остается самой существенной проблемой, подспудно мучая даже тех, кто прекрасно устроился в жизни и обеспечил себе надежную безопасность. Центральную роль здесь играет именно тайна, создающая ненадежность, зыбкость предпринимаемых усилий, которые недостаточны как при концепции всесильного рока, так и при концепции непредсказуемой случайности.

Что касается проблемы сценичности, Дидро в некотором смысле открыл для театра механизм ее достижения через сюжет, в котором использована неизвестная зрителю тайна, но сам в своей драматургии не полностью использовал свое открытие. Оно было технологизировано позже, и поэтому драмы Дидро никогда не знали успеха мелодрам Гильбера де Пиксерекура, которые ставились сотни раз, на которых зрители падали в обмороки, а у театра в обязательном порядке дежурила карета скорой помощи (что еще больше подогревало страсти).

Дени Дидро был по типу своей харизмы концептуалистом, поэтому он создал новый тип презентации знаний — почти безмерную в своем объеме энциклопедию (раньше такие объемные своды знаний существовали во внеевропейских цивилизациях, но европейцы ничего о них не знали); создал новые жанры прозы (как роман-диалог) и драматургии (драма); новые перспективы искусства (среди которых не последнее место займет принцип сценичности в театре).

Если же обратиться к вопросу о сценичности драматургии А. С. Пушкина в свете всего сказанного о Дидро, нельзя не заметить сходства ролей того и другого для своих литератур: оба наметили открытие, осмыслили его, но плоды собрали их последователи, а не они сами.

В то же время путь, выбранный Пушкиным, резко отличался от пути, предложенного Дидро. Пушкин знал французскую драматургию, оплодотворенную концепцией сценичности по Дидро. Но он ее практически отверг.

Его путеводной звездой стали Шекспир и шекспиризм, поэтому он не чуждается фигур царей и баронов, стихотворной речи, известных зрителю тайн и других атрибутов старой драматургии, которая присутствовала и у французских классицистов, чью традицию он хотел преодолеть: эти элементы освещены и культом Шекспира, а не только именами Корнеля, Расина, Вольтера. Преодоление классицизма проявится у Пушкина совершенно в другом. И Пушкин, и несколько раньше Дидро выступали противниками классицизма в драматургии, но они по-разному определяли, что именно нужно преодолеть, их индивидуальные тезаурусы отразили каждый свою национальную культуру, литературные процессы которых развивались в своих направлениях, лишь слегка соприкасаясь, что естественно, так как французский литературный концентр был для русского культурного тезауруса времен Пушкина основным¹.

И если Дидро стоял у истоков новой европейской сценичности, то Пушкин отошел от предложенной им и его последователями модели театра и драматургии. Пушкинская сценичность не ведет к буржуазной драме, не держит зрителя в напряжении Происходящего, а имеет масштаб большого Времени и даже Вечности. Пушкин стоит у истоков особого типа сценичности, которую унаследовала последующая русская драматургия (Тургенев, Толстой, Островский, Чехов, Горький) и которую допустимо определить как «русская сценичность».

Очевидно, поэтому Дидро-драматург не смог войти в русский культурный тезаурус как «Русский Дидро» подобно «Русскому Шекспиру» или ряду других великих зарубежных писателей.

Отсюда вытекает два весьма существенных вывода. Первый: при вхождении зарубежного писателя в нашу культуру (как и при вхождении русского писателя в зарубежную культуру, подобно «Французскому Пушкину»²) тезаурусом может охватываться не весь объем того, что писатель создал, выпадают не только частности, но могут образовываться большие лакуны, достижения, значимые для родной культуры, могут утрачивать свою ценность в ходе освоения

¹ См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18–23.

² См.: Трыков, В. П. (2008) Французский Пушкин // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 183–190.

наследия писателя другой культурой, значимость одних достижений может возрасти, а значимость других — уменьшаться, эта трансформация является предметом тезаурусного анализа. Второй: точно так же как в отношении писателей, существует тезаурусная разница между пониманием абстрактных понятий, вырабатываемых учеными разных стран. Такова судьба понятия «сценичность» и лежащего в его основе представления о сценичности: то, как это представлял себе Дидро, не совпадает с тем, как это представлял себе Пушкин, то, как это представляют себе зрители Западной Европы, не во всем совпадает с тем, как это представляем себе мы. Выводы лишь кажутся само собой разумеющимися: как только от общих положений требуется перейти к доказательствам, оказывается, что они в основном не собраны. Тезаурусный анализ может восполнить этот пробел.

С этих позиций и проясняется некоторый парадокс: Вольтер и Дидро несомненно близки Пушкину, близки его литературному кругу. И Вольтер, и Дидро реформаторы театра, причем успешные. Но не их путем в формировании новой европейской сценичности идет Пушкин, избирая своим Вергилием Шекспира, уже воспринятым и уже освоенным в драматургической реформе великими французами, но не так, как понимал свою задачу Пушкин. Отталкиваясь от близких ему на определенном этапе Вольтера и Дидро, Пушкин начал свое погружение в глубины и тайны, еще более притягательные, и это было погружение в шекспиризм.

И на этом пути не было однозначного решения, и в подтверждение этого сопоставим взгляды Пушкина и его современника и пости ровесника Виктора Гюго (1802–1885) на историю драмы¹. Надо учитывать, что 1820-е годы во Франции ознаменованы формированием теории романтической драмы и подготовкой битвы «классиков» и «романтиков» в цитадели классицизма — театре, ко-

¹ Здесь мы рассматриваем критические работы периода формирования романтической драмы. Среди работ В. Гюго выбрано «Предисловие к «Кромвелю», являющееся квинт-эссенцией его взглядов на драму в ранний период его творчества. При цитировании «Предисловия к «Кромвелю» в скобках указывается страница по изд.: Гюго, В. (1956) Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. Обращаясь ко взглядам А. С. Пушкина, мы привлекаем в основном его работы, письма, заметки с середины 1820-х годов до начала 1830-х. При цитировании в этом параграфе пушкинских текстов в скобках указывается том и страница по изд.: Пушкин, А. С. (1956–1958) Полн. собр. соч. : в 10 т. М.

торая подорвет последние устои старого искусства. В эти годы появились первые романтические пьесы (П. Мериме, В. Гюго, А. Дюма и др.), в 1827 г. было написано знаменитое «Предисловие к «Кромвелю», манифест романтизма, принесший В. Гюго славу основоположника романтической драмы во Франции¹. В те же самые годы в России появляются «Горе от ума» и «Борис Годунов», свидетельствующие о рождении русской драмы как явления, выходящего за рамки национальной литературы. В период работы над «Борисом Годуновым» возникает пушкинская теория драмы. Эта синхронность событий знаменательна для понимания проблемы сценичности пушкинской драматургии. Сопоставление двух взглядов на драму, принадлежащих Пушкину и Гюго, сложившихся практически одновременно, во многом сходных и во многом различных, весьма существенно для типологического исследования сложного процесса формирования новых тенденций в европейской драме начала XIX века и в ее продвижения к зрителю и читателю.

Некоторые современники Пушкина были убеждены, что «Борис Годунов» — «подражание Кромвелю Виктора Гюго» (об этом с иронией писал А. С. Пушкин П. А. Плетневу 7 января 1831 г. — X, 331). Нелепость этого утверждения очевидна («Кромвель» был написан позже «Бориса Годунова»), однако распространенность такого мнения свидетельствует о том, что многие современники представляли позицию Пушкина в деле реформы драмы идентичной позиции В. Гюго.

Между тем, Пушкин и Гюго должны были решить разные задачи, ибо они творили в разных исторических условиях. Присмотримся к текстам.

«Предисловие к «Кромвелю» Гюго начинается с изложения его представлений об истории развития поэзии. Писатель, исходя из мысли о том, что «поэзия всегда являет собой точное подобие общества» (76), утверждает: «...поэзия прошла три возраста, из которых каждый

¹ «Предисловие к «Кромвелю» неоднократно становилось объектом исследования в советской науке. Из заслуживающих особого внимания работ назовем книгу: Евнина, Е. М. (1976) Виктор Гюго. М. : Наука. 216 с. (о «Предисловии к «Кромвелю» — с. 13–17). Мы в силу этого рассматриваем лишь некоторые аспекты, не получившие еще достаточного освещения; но существенные для характеристики процесса формирования романтической драмы.

соответствовал определенной эпохе общества, — оду, эпопею, драму. Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично. Ода воспевает вечность, эпопея прославляет историю, драма изображает жизнь» (91). Далее Гюго подкрепляет свой вывод тем, что возводит его в общий закон природы: «...все в природе и в жизни проходит через эти три фазы — лирическую, эпическую и драматическую, так все рождается, действует и умирает» (92–93).

Гюго связывает начало новой эпохи с утверждением христианства: «С того дня, как христианство сказало человеку: «В тебе живут два начала, ты состоишь из двух существ, из которых одно — бренное, другое — бессмертное, одно — плотское, другое — бесплотное, одно — скованное вожделениями, желаниями и страстями, другое — взлетающее на крылья восторга и мечты, словом — одно всегда придавленное к земле, своей матери, другое же постоянно рвущееся к небу, своей родине», — с того дня была создана драма» (95).

В ряде исследований мысль Гюго о христианстве как об основе современной литературы, а также вся схема истории литературного развития резко критикуются¹. В этом случае не полностью учитывается как недостаточная развитость исторических наук в ту эпоху, так и характер предисловия, где все, даже история, используется как полемический аргумент.

В самом деле, Гюго может создать теорию новой драмы, лишь разрушив здание драмы классицизма, опирающее на двухвековую традицию, на детально разработанную поэтику, на безусловные шедевры, созданные Корнелем, Расином, Мольером и другими великими писателями.

Как же решает эту задачу Гюго? Введение исторической схемы, хотя бы и неверной, разрушает краеугольный камень классицистической эстетики — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Идея изменчивости литературы подтверждается общими законами природы и, будучи отождествлена с ними, становится очевидной. Связь возникновения новой поэзии с утверждением христианства является ар-

¹ См., напр.; Резник, Р. А. (1948) О мировоззрении и эстетических взглядах Виктора Гюго // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та, т. XX, вып. филолог. Саратов. С. 189; Трескунов, М. (1956) Статьи, очерки и письма Виктора Гюго // Гюго В. Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. С. 653–654; Трескунов, М. (1961) Виктор Гюго. 2-е изд. М. С. 80–81; и др.

гументом огромной силы в защиту нового искусства, ибо оно освещается непререкаемым авторитетом. Смена идеалов языческого искусства христианскими идеалами не могла быть осуждена.

Важным шагом в полемике с классицистами было возведение драмы в главный род современного искусства. М. Трескунов считает, что «в этом прославлении драмы как наиболее современного литературного жанра, в этом возвышении драмы на уровень романа и эпоса сказалось его (Гюго) лично стремление к драматическому искусству»¹.

Думается, Гюго руководился иными побуждениями, а именно: желанием дать бой классицизму на том поле, где тот сохранял наиболее сильные позиции. Для этого Гюго деформирует традиционное понимание слова «драма», лишая его узкожанрового смысла, определяя драму так: «Действительно, что такое драма, как не это ежедневное противоречие, ежеминутная борьба двух враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни и спорят за человека от его колыбели до его могилы?» (95). Затем Гюго доказывает, что драматургия классицизма эпична, ибо за образец берет эпический театр античности. Изъятие из рядов классицистов крупнейших писателей (Корнеля как творца «Сида», Мольера и т. д.) довершает аргументацию Гюго. Каков ее итог? Новое (романтическое) искусство возникает закономерно, оно является единственно истинным, ибо выражает суть новой эпохи. Напротив, искусство классицизма не имеет обоснования для своего появления, оно с самого начала стоит в стороне от столбовой дороги художественного развития человечества и не только не имеет права на существование сейчас, но и не имело его никогда.

Сила подобной аргументации была столь велика, что позже Т. Готье вспоминал: «Предисловие» сияло в наших глазах, как скрижали закона на Синае, его доводы казались неопровержимыми»².

А. С. Пушкин находился совсем в другом положении. Перед ним не стояла задача ниспровержения старой школы. В России насущная проблема того времени — создание национальной лите-

¹ Трескунов, М. (1961) Виктор Гюго. С. 81.

² Цит. по работе: Резник, Р. А. (1948) Указ.соч. С. 189.

ратуры. Эта задача и определила подход Пушкина к характеристике истории литературного процесса. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834, неоконч.) Пушкин дал краткую обрисовку истории французской литературы. Если углубиться в черновики и планы статьи, можно прийти к выводу, что Пушкин усматривал сходство в положении французской поэзии начала XVII века и современной ему русской литературы. Согласно мнению Пушкина, в XVII веке с приходом Корнеля, Паскаля, Боссюэ, Фенелона, Буало, Расина, Мольера, Лафонтена, владычество которых «над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объяснить, нежели их неожиданное пришествие» (VII, 310), французская литература преодолела свое ничтожество. В этом появлении «толпы истинно-великих писателей», «созвездия гениев» Пушкина прежде всего волнует вопрос о корнях, о почве, на которой стал возможен подобный феномен. Пушкин отмечает: «У других европейских народов поэзия существовала прежде явления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности» (VII, 310–311). Аналогичную картину Пушкин обнаруживает в России: «Европа наводнена была невероятным множеством поэм, легенд, сатир, романсов, мистерий, и проч., но старинные наши архивы и вивлиофики, кроме летописей, не представляют почти никакой пищи любопытству изыскателей. Несколько сказок и песен, беспрестанно подновляемых устным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности, и «Слово о полку Игореве» возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» (VII, 307).

Отсутствие народных корней русского театра наиболее подробно рассмотрено Пушкиным в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830 г.). Поэт пишет: «Драма никогда не была у нас потребностью народною. (...) Первые труппы, появившиеся в России, не привлекали народа, не понимающего драматического искусства и не привыкшего к его условиям» (VII, 215). Утвердившаяся в России трагедия, «образованная по примеру тра-

гедии расиновой», оказалась бесплодной («Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное приращение» — VII, 215), попытка создания народной трагедии, предпринятая Озеровым, оказалась неудачной.

«Отчего же нет у нас народной трагедии?» — спрашивает Пушкин и продолжает: «Не худо было бы решить, может ли она и быть» (VII, 216); «... где (...) найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?» (VII, 217).

В этом моменте рассуждений А. С. Пушкина заключено зерно его новаторской эстетики драмы.

Классицисты, создавая свои произведения, исходили из принципа соответствия произведения идеальным образцам. Зритель в теории драмы рассматривался абстрактно, качество произведения определялось не зрительской оценкой, а степенью соответствия тем или иным правилам. Пушкин в ряде статей и заметок показал подоплеку этой внешней независимости («При дворе... поэт чувствовал себя ниже своей публики. ...Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию» (VII, 214); «Влияние, которое французские писатели произвели на общество, должно приписать их старанию приравняться к господствующему вкусу и мнениям публики». (VII, 644); и т. д.).

Еще в 1820 г. Пушкин провозгласил: «Публика образует драматические таланты» (VII, 7) и дал портрет русской публики, затем, три года спустя, в «Евгении Онегине» сделал гениальную зарисовку петербургской публики (о чем мы пишем в первой главе этой монографии).

Под пером Пушкина вырисовывается социальная расслоенность зрительного зала, а также конкретный облик зрителей — законодателей сцены: «Значительная часть нашего партера (т. е. кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъяснении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского). И если в половине седьмого часу одни и те же лица являются из казарм и совета занять первые ряды абонированных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное

отдохновение. Ни в каком случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее — движения какого-нибудь чувства. Следовательно, они служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей» (VII, 8–9).

Заметим для сравнения, что Виктора Гюго проблема публики совсем не так волнует (особенно в аспекте, интересовавшем Пушкина). Лишь в предисловии к «Рюи Блазу» (1838) Гюго даст характеристику публики, разделив ее на категории, но это деление будет в социальном смысле абсолютно абстрактным. Это не случайно. Гюго как романтик неизбежно должен отказаться от абстрактно-обобщенного представления классицистов о «зрителе вообще». Но его интересует не социальное, а психологическое расслоение публики.

Романтик создает свои драмы для *одного зрителя*, а не для зрительного зала, точкой отсчета становится восприятие отдельного зрителя, причем именно романтического. Тип романтической драмы, разрабатываемой Гюго, сориентирован на эту позицию.

Пушкина волнует иная задача: создание *народной драмы*. Но это возможно было бы при изменении состава публики («Мы захотели бы придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь — но какие препятствия!» — VII, 216). Казалось бы, решение этой задачи должно быть связано с ниспровержением европейской традиции. Но не случайно, если В. Гюго лишает классицизм права на существование, Пушкин, наоборот, заявляет: «Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, без всякой силы. Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратили ее к древним образцам» (VII, 36). Поэт считает учтивость героев Расина выражением народности (VII, 39). «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», — писал поэт (VII, 39–40), разъясняя свои представления о народности в литературе.

Выдающейся эстетической заслугой Пушкина следует считать то, что, развивая идею народности, самобытности русского искусства и не обнаружив достаточно глубоких народных корней русского театра, поэт проявил истинную широту мышления, обратившись к шекспировской (и отчасти мольеровской) традиции европейской литературы, усмотрев в ней наиболее глубокое проявление народности. Благодаря Пушкину, Шекспир и Мольер сыграли в русской культуре ту же историческую роль, какую во французской литературе сыграло обращение к античной традиции. Но сам характер подхода к шекспировско-мольеровской традиции исходя из задач утверждения самобытной русской культуры определил невозможность засилья этой традиции и одновременно ее необычайную плодотворность.

В связи с последним выводом важно сравнить отношение Гюго и Пушкина к корифеям драмы прошлого, прежде всего, к Шекспиру.

Гюго в «Предисловии к «Кромвелю» дает высочайшую оценку творчества Шекспира, в его представлении об истории литературы Шекспир—кульминация всего ее развития.

Не менее высока оценка творчества Шекспира, данная Пушкиным¹.

Однако в отношении к Шекспиру двух великих писателей есть известное отличие. Гюго, видя в Шекспире «бога сцены» (98), тем не менее, предупреждает: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю» (106). Между тем, А. С. Пушкин, характеризуя работу над «Борисом Годуновым», постоянно упоминает: «...я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспи-

¹ Вопрос об отношении А. С. Пушкина к Шекспиру поднимался в советской науке неоднократно. См., например: Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир: дис. ... канд. филол. н. М.; Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы, т. VII. Пушкин и мировая литература. Л. С. 58–85 (в статье перечислены основные работы по этой теме). Наиболее обстоятельно тема раскрыта в работах Н. В. Захарова. См.: Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148–155; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 320 с.; Захаров, Н. В. (2014) Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235–249; Захаров, Н. В. (2015) Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 359–384.

ра...» (VII, 72); «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценически эффектам, к романтическому пафосу и т. п...» (VII, 732); «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров; в небрежном и простом составлении типов...» (VII, 164). Пушкин не скрывает своего стремления приблизиться Шекспиру; говорит даже о «подражании» ему.

Дальнейшая история литературного процесса разъясняет причину расхождения Пушкина и Гюго. Если для Пушкина, искавшего в европейской культуре опору для развития национального искусства, «шекспиризация» представлялась магистральным путем, кардинальным средством решения проблемы, то для Гюго и его последователей в деле создания романтической драмы во Франции метод Шекспира оказался недостаточно плодотворным. В «Кромвеле» влияние «шекспиризации» еще велико, но постепенно оно уменьшается (особенно после того, как на сцене французского театра с успехом прошла первая романтическая премьера — постановка пьесы Александра Дюма «Генрих III и его двор»; в этой пьесе «шекспиризация» вытесняется мелодраматической стихией—таким образом, был открыт иной закон построения драмы и опробован на сцене; мелодраматизм в большей степени отвечал теории контраста Гюго, чем «шекспиризация», и кроме того выходил из недр французского театра эпохи революции конца XVIII века. Это естественно, ибо, начиная с Гюго, французская романтическая драма, несмотря на теоретические бои со сторонниками классицизма такой силы, какой не знала ни одна европейская страна, тем не менее опиралась на национальную традицию, что и обеспечило ей быструю победу в театре и прочное место в истории развития французской литературы XIX века.

В этом свете становится ясно различие Гюго и Пушкина и в их отношении к Мольеру.

А. С. Пушкин высоко чтит Мольера¹. Уже в 1815 г. в стихотворении «Городок» он назвал его исполином (I, 103). Позже он

¹ Интересный материал и ценные выводы об отношении Пушкина к Мольеру содержатся в статье: Томашевский, Б. В. (1936) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 1. М.—Л. С. 115—133.

подчеркивал зависимость положения Мольера от прихотей двора: «Мольер был камердинером Людовика; бессмертный «Тартюф», плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бытием своим заступничеству монарха...» (письмо А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г. — X, 146). Известен и отзыв Пушкина о Шекспире, Данте, Мильтоне, «Фаусте» Гете и «Тартюфе» Мольера, в которых Пушкин находит высшую смелость, «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию...» (написано в 1827 г. — VII, 67).

Однако в знаменитом сравнении Мольера с Шекспиром Пушкин резко противопоставляет двух великих драматургов по вопросу о способе создания характера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (VIII, 90–91).

Обращаясь к Виктору Гюго, мы обнаруживаем совсем иную позицию. В «Предисловии к «Кромвелю» нет противопоставления Шекспира Мольеру. Напротив, мольеровские образы Тартюфа, Гарпагона, Скапена ставятся в один ряд с образами Яго и Фальстафа как однородные (89, ср. дальше в одном ряду Данден и кормилица Джульетты, Ричард III и Тартюф — 97; Озрик, Меркуцио и дон Жуан — 98). Имя Мольера ставится рядом с именем Шекспира без противопоставления (97, 106), наконец, излагая способы использования гротеска, Гюго пишет: «Все это умел делать лучше

всех и совершенно особенным образом, подражать которому столь же бесполезно, как и невозможно, Шекспир, этот бог сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра — Корнель, Мольер, Бомарше» (98). Эта фраза носит программный характер. В ней снова подчеркивается невозможность подражания Шекспиру и одновременно устанавливается адекватность его вклада в литературу вкладу трех великих французских драматургов. Гюго обнаруживает национальную традицию, национальную почву французского романтизма. И, собственно, Мольер, а не Шекспир, становится для него главным ориентиром в создании романтической драмы. Поэтому, говоря о новом элементе и новой форме, чуждых античности и свойственных современности, Гюго провозглашает: «Этот элемент — гротеск, эта форма — комедия» (83). Создавая новую драму, Гюго идет по пути перенесения метода Мольера из комедийного жанра в серьезный. Вот почему он не повторяет ряда черт шекспировской драмы (ратует за единство стиха, считая Мольера вершиной поэзии; делит драму на пять действий; недалеко отходит от правила трех единств т. д.).

Характеризуя мольеровский метод, Гюго пишет: «Отчего Мольер гораздо более правдив, чем наши трагические поэты? Скажем больше: отчего он почти всегда правдив? Оттого, что, даже отнесенный предрассудками своего времени за пределы патетического и ужасного, он все же примешивает к своим гротескам сцены возвышенные, которые восполняют в его драмах изображение человека. <...> Словом, Мольер правдивее наших трагических поэтов потому, что он пользуется новым принципом, современным принципом, драматическим принципом — гротеском, комедией, между тем как трагические поэты истощают свою силу и гений ради того, чтобы снова войти в этот замкнутый античный эпический круг, старую и изношенную форму, из которой невозможно извлечь свойственную нашему времени правду, так как эта форма не соответствует современному обществу» (96).

Теория контраста, предполагающая столкновение противоположных качеств, может быть выведена как из отдельных образов Мольера (Дон Жуан, Альцест) и положений его комедий, так и пу-

тем «удвоения» его метода создания характеров, т. е. в своей основе теория Гюго не противоречит опыту мольеровского театра. В образах Гюго нет шекспировского многообразия. Сам он так понимает создание реальности в драме: «...Реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная заключается в гармонии противоположностей» (95).

Противоположные качества характера у Гюго предельно концентрируются и замыкаются в себе (здесь подход Гюго сближается с мольеровским принципом обрисовки очищенной страсти или порока), сосуществуя рядом, не проникая друг в друга (ср. характеристику Кромвеля — 120). Для Гюго современная поэзия действует «как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собой мрак со светом, гротескное с возвышенным...» (83).

Гюго несколько односторонне представляет метод Мольера, для которого в отдельные периоды творчества было весьма характерно синтетическое восприятие жизни, носившее трагикомический характер (особенно в «Тартюфе», «Дон Жуане» и «Мизантропе»). В творчестве самого Гюго соединение трагического (или мелодраматического) и комического элементов не привело ни к созданию трагикомедии, ни к теоретическому обоснованию категории трагикомического.

Русским же драматургам первой половины XIX века (Пушкину, Грибоедову, Гоголю) в Шекспире и Мольере близка именно эта синтетическая тенденция, согласующаяся с реалистическими устремлениями представить жизнь во всей ее сложности. Существенно, что первым ярким проявлением реалистического синтеза в русской драматургии стал трагикомический эффект («Горе от ума» Грибоедова, «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы» Пушкина, «Ревизор» Гоголя), что согласуется не только с характером эпохи и особенностями таланта великих русских драматургов, но и с влиянием на их творчество трагикомического осмысления мира у Шекспира и Мольера.

Поворотным моментом в развитии рассматриваемых традиций в русской литературе является 1830 год, ознаменованный созданием

«маленьких трагедий» Пушкина. В 1820-е годы шекспировская, мольеровская традиции оказывали свое влияние порознь (ср.: «Горе от ума» и «Мизантроп», «Борис Годунов» и хроники и трагедии Шекспира). В своей работе над «маленькими трагедиями» Пушкин пытается соединить две линии в развитии мировой драматургии в целях обогащения национальной реалистической драмы (отсюда, в частности, обращение к мольеровским мотивам в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте»). Этот путь оказался наиболее плодотворным, именно по нему пошел Гоголь в «Ревизоре», а за ним — все выдающиеся русские драматурги вплоть до Чехова и Горького.

Итак, шекспировская и мольеровская традиции имели разную судьбу в литературе Франции и России, в разной степени оказали влияние на формирование теории нового типа драмы, которую и Пушкин, и Гюго называли «романтической», вкладывая в это определение разное содержание.

§ 2. ФОРМИРОВАНИЕ ШЕКСПИРОВСКОГО КАНОНА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

Рубеж XVIII–XIX веков для русского культурного тезауруса ознаменовался формированием шекспировского канона, т. е. некой совокупности творческих действий (переводческих, постановочных, издательских и т. д.) и эстетических установок, формировавшихся в культурных кругах общества, которые первоначально были достаточно осторожны и по большей части вытекали из набиравших популярность предромантизма и романтизма, а затем приобретших самостоятельное значение как выражение культа Шекспира. Мы обозначаем это явление как шекспировский канон, учитывая, что в русский культурный тезаурус даже и в его нынешнем выражении вошло не все художественное наследие Шекспира, а только некоторая его часть, причем определенным образом переосмысленная и в этом переосмыслении нередко довольно далеко отходящая от того, что характеризует подлинник. Иными словами, шекспировский канон и есть выражение «Русского Шекспира». Такого рода трансформационные процессы характерны для мирового культурного феномена, который мы называем «шекспиросфера» и который складывался веками¹.

Вопрос о том, в какой мере творчество Шекспира получило распространение в русской культуре рубежа XVIII–XIX веков, не однократно освещался в научной критике². Существует немало гипотез о том, когда именно Шекспир появился на русской сцене, но все они остаются всего лишь догадками, практически не имеющими

¹ См.: Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Шекспиросфера и культурные константы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 200–208; Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно-исследовательский проект «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 264–282; Луков, В. А. (2015) Шекспиросфера как социокультурный конструкт: факт & воображение // Воображение и факт в конструировании художественных и виртуальных миров шекспировской Англии : сб. науч. статей / сост. и общ. ред. И. И. Лисович. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 176 с. С. 4–11.

² См.: Шекспир и русская культура (1965) / под ред. М. П. Алексеева. М.–Л.; Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л.; Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131–140; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы. М.

документального подтверждения. Так, французский исследователь Андре Лирондель, автор книги «Шекспир в России» (1913), высказал предположение, что переработанные произведения английского драматурга могли быть занесены в России еще в XVII веке, когда странствующие английские и немецкие актеры доходили на восточных рубежах до Риги¹, но в состав Российской империи Рига вошла только в 1711 г. Тем не менее, Лирондель полагал, что репертуаром бродячих театров мог воспользоваться пастор из немецкой слободы в Москве Иоганн (Яган) Готфрид Грегори (Johann Gottfried Gregory, 1631–1675).

В 1672 г. при дворе Алексея Михайловича Грегори организовал первый в России театр, сам его стал режиссером, а в качестве актеров брал жителей немецкой слободы. Через год он возглавил актерскую школу, где «комедийному делу» обучались 26 человек мещанских детей. Репертуар труппы Грегори преимущественно состоял из «потешных, радостных комедий». Возможно, не случаен тот факт, что, судя по дошедшим до нас свидетельствам, обе английские пьесы из репертуара этого театра не принадлежат перу Шекспира. Да и их английскую принадлежность тоже можно поставить под сомнение: с малой вероятностью можно предположить, что сюжет пьесы «Баязет и Тамерлан, или Темир-Аксаково действо» был заимствован у К. Марло, а источником «Эсфирь», кроме Библии, могла стать интерлюдия «The godley queen Esther», которую в 1594 г. разыгрывала труппа лорда Чемберлена². При желании в драматических коллизиях данных пьес усматриваются и более актуальные для современников аллюзии: в «Эсфири» — придворные интриги, а в истории победившего «великого варвара и кровопивца» Баязета Тамерлана — отклик на русско-турецкую вражду.

Шекспировский след пытались найти и в других пьесах, разыгрывавшихся на зарождающейся русской сцене того времени. Н. С. Тихонравов, например, усматривал сходство побочной интри-

¹ См.: Lirondelle, A. (1912) Shakespeare en Russie. 1748–1840. (tude de lit trature compare). Paris.

² См.: Ibid. P. 25.

ги супружеской пары в «Артаксерксовом действе» «с некоторыми подробностями “Укрощения строптивой”» Шекспира¹.

В немецкой труппе Иоганна Кунста (Куншта), дававшей публичные представления в московской «комедийной хороmine» при Петре Первом с 1702 по 1706 г., были актеры с английскими именами, но вряд ли когда-либо будет дан ответ на вопрос о том, восходила ли или нет «Комедия о Юлии Кесаре» к одноименной пьесе Шекспира.

Вместе с тем, существовали свидетельства, носившие явно фальсифицированный характер. Таковым, например, является утверждение актера И. Носова о том, что якобы в 1759 г. Ф. Г. Волков перевел и поставил в «Оперном доме» при Зимнем дворце «Жизнь и смерть короля Ричарда III»². По легенде, при составлении книги Носов пользовался утраченной «Историей русского театра» И. А. Дмитревского³.

В результате, истинный Шекспир впервые возникает в русской культуре как следствие петровских политических, экономических и культурных реформ. Шекспировские пьесы были среди других занесенных на отечественную почву капризными ветрами западных новинок (вместе с древнегреческими, древнеримским, французскими, немецкими, итальянскими, испанскими и английскими авторами), чье творчество служило литературным фоном для недавно реформированной русской культуры.

Попутно отметим, что процесс шекспиризации протекал в России совсем не по тому сценарию, как это происходило в любой другой европейской стране. Ведь почти все эти литературные новинки с Запада были не только новы для древнерусской культуры, но и вовсе чужды ей и не создавали традиции. Однако даже без связей с литературной традицией шекспировские зерна были высажены на благодатную почву русской культуры, часто с применением для этого административных и политических сил. В итоге подобной,

¹ См.: Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785– 1788) // Соч. М. Т. 2. С. 103.

² См.: Хроника русского театра, Носова (1882) : С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 2. С. 1–420.

³ См.: Берков, П. Н. (1948) «Хроника русского театра» Ив. Носова (Страница из истории русского театроведения) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы. Л. С. 57–69.

чаще насильственной европеизации русская культура смогла выработать для себя совершенно новую просветительскую модель, совмещающую в себе традиционный и инновационный подходы, которые будут актуальны на протяжении всего XVIII века.

С момента первого упоминания имени Шекспира в русской печати прошло уже более двух с половиной столетий. Это событие связано с именем одного из первых профессиональных русских драматургов Александра Петровича Сумарокова (1717–1777). В Эпистоле II (о стихотворстве)» (1748), перечисляя великих писателей, Сумароков писал: «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный». Его упрек Шекспиру характерен для классицистов. В примечаниях к Эпистоле Сумароков сообщал русскому читателю: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 г., на 53 века своего»¹.

Первое косвенное упоминание Шекспира встречается в переводе «LXI разговора из I части Спектатора» (1731), в котором на званы «преизрядные Гамлетовы и Отеллоновы комедии»². В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отеллон, т. е. Отелло. Упоминание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не только о сложностях перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский гений для посвященной русской публики и переводчика, перепутавшего названия шекспировских пьес с их автором. Понадобилось совсем немного времени, чтобы в русской культуре Шекспир утвердился как один из «своих» авторов.

Первое литературное произведение, уже своим названием отсылающее к Шекспиру, — «Гамлет» А. П. Сумарокова. Опубликованный в том же 1748 г., что и упомянутая «Эпистола...», «Гамлет» является скорее оригинальным произведением Сумарокова по мо-

¹ Сумароков, А. П. (1972) Эпистола II (о стихотворстве) // Русская поэзия XVIII век. М. : Худож. лит. С. 663.

² Перевод LXI разговора из I части Спектатора (1731) // Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в «Ведомостях». СПб. Ч. XXVIII. С. 318. (Сообщено Ю. Д. Левиным).

тивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом¹. Поэт сочинил свою русскую трагедию, используя отдельные мотивы и функции героев Шекспира. Вероятно, именно поэтому при издании своей пьесы он никак не обозначил имя Шекспира. Более того, сам Сумароков считал необходимым признать следование первоисточнику только в двух эпизодах: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит»².

Не исключено, что Сумароков имел возможность обратиться к тексту оригинала, гипотеза о владении им английским языком звучит не так уж необоснованно. При этом даже поверхностное рассмотрение сумароковского варианта показывает его почти полную независимость от шекспировского оригинала. Сумароков переделал драму «дикаря» Шекспира по канонам французского классицизма. Во-первых, Призрак отца Гамлета представлен тривиальным сновидением. Позже схожим приемом объяснения фантастического в жизни вполне обыденных героев воспользовался Пушкин («Гробовщик»). Во-вторых, у каждого из главных героев есть свои наперсники и наперсницы (опять же, на ум приходят девки-служанки пушкинских «Повестей Белкина»: «Метель» и «Барышня Крестьянка»). В-третьих, Клавдий вместе с Полонием замышляют убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за «незаконного короля Дании» (отсутствует намек на его кровное родство с покойным монархом). И самое важное: Гамлет Сумарокова с начала и до конца пьесы предстает человеком сильной воли и решительных действий. Он избегает попыток покушений на себя и одерживает сокрушительную победу над врагами. Не менее интересен финал: покаявшись, Гертруда постригается в монахини, а Полоний совершает самоубийство. При явном ликование народа принц получает датскую корону и собирается обручиться с любимой Офелией.

Успешная драматургическая карьера А. П. Сумарокова несомненно оказала влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство, но, как и большин-

¹ См.: Сумароков, А. П. (1748) Гамлет. Трагедия (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : Им. Акад. наук.

² Сумароков, А. (1782) Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 10. М.С. 117.

ство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и исторического колорита», нес в себе «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму»¹.

Сумароковская пьеса имела достаточно широкий успех на театральной сцене. Первая постановка была осуществлена в 1750 г., где актерами были кадеты Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса. Документально подтвержденное театральное представление состоялось в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 г. Гамлета играл известный актер Иван Дмитриевский (1734–1821). Имело место несколько постановок, но с начала 1760-х годов они прекратились. По всей видимости, после 1762 г. русский зритель мог видеть в пьесе намек на обстоятельства убийства Петра II.

Будущий российский император Павел высоко оценил произведение Сумарокова, так как не без оснований видел в нем переключку со своей собственной судьбой. Не случайно в Европе его называли «русским Гамлетом».

Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ничтожно мало от шекспировского оригинала и после этого дебюта интерес к Шекспиру в России затих почти на четверть века, в целом пьеса А. П. Сумарокова оказала положительное влияние на формирование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство. Спустя годы Сумароков подвергся жестокой критике за своего «антишекспировского» и квазирусского «Гамлета» и другие свои произведения, имевшие в свое время сценический успех. Хотя и по другому поводу, Пушкин назвал Сумарокова «несчастнейшим из подражателей» за то, что тот следовал придворной «Расиновой» драматургии, а не трагедии народной «Шекспировой»². Отрицательное отношение Пушкина к драматургии Сумарокова отразилось в его замечании на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817). И все же нельзя не видеть, что Сума-

¹ Ляцкий, Евг. (2002) Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа-изд-во «Адепт».

² Пушкин, А. С. (1937–1959). Полн. собр. соч. Т. XI. С. 177–178.

роков внес ощутимый вклад в развитие жанра русской трагедии. Трагедии «Синав и Трувор», «Семира» и в особенности «Димитрий Самозванец» пользовались большим успехом у зрителей. Среди русских классицистов Сумароков одним из первых оценил значение отечественных исторических традиций в искусстве. Он стоял у истоков нового национального театра. Его уроки заметны в творчестве почти всех русских драматургов рубежа XVIII–XIX веков: М. М. Хераскова, Н. П. Николева, Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина, В. А. Озерова и П. А. Плавильщикова, в комедиях И. А. Крылова.

Приобщив первым русское общество к Шекспиру, введя имя Шекспира и его вечные образы в русский тезаурус, А. П. Сумароков стоит у истоков и русского варианта культа Шекспира, и русской модели шекспиризации. Именно им были брошены в русскую почву первые семена, проросшие позже шекспиризмом русской классической литературы.

Начиная с 1770–1780-х годов в русской литературе постепенно набирает силу процесс шекспиризации. В журналах публикуются робкие переводы отдельных отрывков из шекспировских пьес. В 1772 г. появился перевод «Монолог Ромео» из 3 сцены V действия, переведенный М. Сушковой¹, в 1775 г. — монолог Гамлета «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», выполненный М. И. Плещеевым², а в 1786 г. появляется «Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета)» в переводе скрывшегося под псевдонимом «L» П. Карабанова³.

По-своему интересно «Вольное переложение из Шакеспира», выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под названием «Вот какво иметь корзину и белье» (1786)⁴. По всей вероятности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира состоялось через посредство французских или немецких переводов. Ее переделка «Виндзорских кумушек» лишь отдаленно напоминала

¹ См.: Сушкова, М. (1772) Монолог Ромео из дейст. V, сц. 3 // Вечера. Ч. I, вечер 2-й. С. 14–16.

² См.: Плещеев, М. И. (1775) Иль жить, или не жить, теперь решиться должно / перев. [М. И. Плещеева] // Опыт трудов Вольного Российского собрания. М. Ч. 2. С. 260–261.

³ См.: Карабанов, П. (1786) Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета) / пер. L... [П. Карабанов] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. №17. С. 195–199; Карабанов, П. (1812) Стихотворения. М. С. 37–40.

⁴ См.: Екатерина II (1786) «Виндзорские кумушки» — Вот какво иметь корзину и белье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5 действиях. СПб.

подлинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекспира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских князей императрица вкладывает свои собственные нравственно-политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с действующими лицами своих сочинений. Самая образованная российская императрица также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве Елизавете I, Екатерина II придавала огромное значение театру. Она написала тринадцать пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эрмитаж». Несмотря на литературный дар и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала занятия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на развлечение и безделушки.

Важным источником знакомства русского читателя с Шекспиром стал педагогический трактат английского поэта и книго торговца Роберта Додсли (Dodsley, 1703–1764) «Преподаватель, или Всеобщая система воспитания» («The Preceptor: First Principles of Polite Learning» 1748, 2 vol.), в котором в качестве образцов для театральных декламаций приведены монологи и сцены из пьес Шекспира. «Преподаватель» был популярен и переведен на немецкий язык. Третье немецкое издание, «исправленное и умноженное» профессорами Иоганном Шреком и Иоганном Эбертом, послужило источником для переводов на русский язык отрывков из шекспировских пьес. А. А. Петрову (1763–1793) принадлежат следующие переводы, выполненные с немецкого языка прозой: «Монолог Генриха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского»; «Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, дейст. IV, сц. 4»; «Отрывок из “Короля Генриха V”. Дейст. IV, сц. 3»; «Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2»; «Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3»¹.

¹ См.: Учитель, или Всеобщая система воспитания. (1789) М. : Унив. тип. Н. Новикова. Ч. 1. С. 100–111.

М. И. Веревкин (1732–1795) перевел прозой с немецкого следующие отрывки: шестую сцену II действия комедии «Как вам это по нравится»; «Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнающего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского»¹. Перечислим другие переводы М. И. Веревкина, который, имея в руках тот же самый педагогический сборник, поневоле состязался с А. А. Петровым: «Отрывок из “Короля Генриха V”»; «“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2»; «Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Действ. IV, сц. 3»². Проблему перевода монолога Гамлета о смерти (у Додсли — «Hamlet's Meditation on Death», в немецком переводе — «Hamlets Betrachtung des Todes») переводчики решили по-разному: близкий друг Н. М. Карамзина А. А. Петров³ «дал довольно точный прозаический перевод»⁴, переводчик при Кабинете Ее Величества Екатерины II М. И. Веревкин привел стихотворное переложение данного места из «Гамлета» Сумарокова, что само по себе является признанием его пьесы читателями и педагогами. В этом соревновании нельзя не видеть становления шекспировского канона в русской культурной жизни.

Уже к концу 1770-х — началу 1780-х годов русские писатели живо откликались на проходившие в западноевропейской критике споры о Шекспире. Среди них находим и графа Михаила Никитича Муравьева (1757–1807), поэта, переводчика, члена знаменитого «львовского кружка», отражавшего взгляды передового дворянства. Именно в этой среде он стал пропагандистом Шекспира. 20-томное полное собрание драматических произведений Шекспира во французском переводе Пьера Летурнера, вероятно, было источником, по которому произошло первоначальное знакомство Муравьева с творчеством Шекспира. Издание выходило в 1776–1782 гг.⁵, оно было хорошо известно публике, читающей по-французски, а

¹ См.: Наставник, или всеобщая система воспитания... (1789) Ч. I. СПб. : Тип. Горного училища. С. 258–261; 165–167.

² См.: там же. С. 276–302.

³ См.: Учитель... (1789). С. 262–264.

⁴ Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999) «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравьева // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб. : Наука. С. 305.

⁵ См.: Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука.

его подписчиками в России были Императрица Екатерина II, Князь Барятинский, граф Чернышев, секретарь русского посольства в Лондоне Лизакевич, генерал Шувалов, секретарь русского посла Сокологорский, граф Строганов и некий «негоциант в Петербурге» Саж (Sages)¹.

В сочинениях Муравьева 80–90-х годов XVIII века неоднократно встречаются упоминания Шекспира и его персонажей, что свидетельствует о серьезном изучении им творчества британца. Как гениальный поэт, Шекспир был для Муравьева выдающимся самородком, «которому природа служила вместо учения». Не одобряя его «беспрестанное смешение подлого с величественным» и «неверное изображение древних нравов», он отмечал такие важнейшие достоинства творчества драматурга, как «красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувствований и удивительное богатство описаний»².

Поначалу достаточно сдержанное восприятие Шекспира («своенравные картины Шекспира») перерождается в решительное предпочтение Муравьевым английского драматурга всем остальным писателям: для Муравьева против Шекспира «все французы — живописцы в миниатюре и едва ли живописцы». Такие частные высказывания о Шекспире Муравьева, несомненно, представляют большой интерес. Муравьев, пожалуй, первым из русских литераторов вводит «культ Шекспира» в России. Стихотворная и прозаическая критика М. Н. Муравьева является ярким примером того, как на рубеже XVIII–XIX веков творчество английского драматурга влияло на отечественный литературный процесс. Вместе с Карамзиным Муравьев стал одним из первых почитателей Шекспира, знатоков и популяризаторов его творчества в России. Но, пожалуй, самым интересным и знаковым Шекспировским творением Муравьева является выполненный им «Гамлетов Монолог», который еще до недавнего времени существовал только в рукописном виде (РГБ, рукопись-конвюлет, без шифра, л. 56. об.). Р. М. Лазарчук и Ю. Д. Левин опубликовали этот перевод лишь в 1999 г.³.

¹ См.: Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999). С. 311.

² Муравьев, М. Н. (1819) Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб. С. 179–180.

³ См.: Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999). С. 306–307.

Пример М. Н. Муравьева отражает сложный процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков, период зачастую противоречивый, но важный для творческого восприятия инокультурного материала. Шекспировские персонажи, как и образ самого драматурга, проблема становления его репутации в культурной среде Европы, тема, связанная с теорией перевода и рецепцией английской литературы в русском сознании, по-своему отражаются в оригинальном творчестве Муравьева. Изучая английский язык и литературу, он пришел к необходимости оригинального переосмысления вечного образа Гамлета. В переводе монолога принца Муравьев усиливает сентиментальную, меланхолическую скорбь как по сравнению с отечественными аналогами, так и в сопоставлении с французскими и немецкими переводами посредниками.

Как видим, шекспиризация по-русски в чем-то повторяла западную шекспиризацию, а в чем-то имела свои неповторимые черты (например, у М. Н. Муравьева), тем самым вливаясь в общую сложную картину диалога, переключки, взаимоотражений культурных тезаурусов европейских стран и России.

В истории восприятия Шекспира в России особое место занимает Николай Михайлович Карамзин (1766–1826). По словам Ю. Д. Левина, он стал «первым истинным пропагандистом Шекспира в России»¹. Именно Карамзин одним из первых по достоинству оценил Шекспира как гениального поэта, его творчество — как одно из высших достижений западноевропейской цивилизации.

Когда Карамзин увлекся Шекспиром, точно не известно, но в письмах к нему упоминавшегося выше переводчика и писателя А. А. Петрова имя Шекспира встречается уже весной 1785 г.² Возможно, именно Петров, с которым Карамзин мог познакомиться во время обучения в московском пансионе профессора И. Шадена (1775–1781), привил русскому писателю первоначальный интерес к творчеству британского драматурга. Нельзя исключать и версию, что обоих писателей приобщил к Шекспиру немецкий поэт Яков Михаил Рейнгольд Ленц (1751–1792), который в свою бытность в Москве входил в литературный круг Дружеского Ученого Общества

¹ Левин, Ю. Д. (1988). С. 14.

² См.: Памятник отечественных муз (1827). С. 11, 13; Русский архив (1863). С. 473–486.

и последователей Н. И. Новикова¹. Кроме того, Карамзин, Петров и Ленц вместе жили в доме у Никольских ворот, где также размещалась «Типографическая компания». В течение нескольких лет (1785–1788) Карамзин и Ленц активно общались².

Письма Петрова дают нам представление о круге вопросов, интересовавших Карамзина в связи с Шекспиром: «Слава просвещению нынешнего столетия, и дальние края озарившему! Так восклицаю я при чтении твоих эпистол (не смею назвать русским именем столь ученых писаний), о которых всякий подумал бы, что оне получены из Англии и Германии. Чего нет в них касающегося до литературы? — Все есть! Ты пишешь о переводах, о собственных сочинениях, о Шекспире, о трагических характерах, о несправедливой Вольтеровой критике» (см. письмо Петрова к Карамзину от 11 июня 1785 г.)³.

О степени увлечения творчеством британского драматурга говорит тот факт, что сначала Карамзин планировал перевести всего Шекспира. 20 мая 1785 г. Петров саркастически пишет Карамзину: «Хоть ты и секретничаешь, однако я воображаю, как по приезде твоём все московские авторы и переводчики будут ходить повеся головы; для того, что бедные сии люди будут тогда раза по четыре приезжать и приходить к директорам типографской компании, и получать от них неприятный ответ, что книг не можно еще начать печатать, ибо обе типографии заняты печатанием *Российского Шекспира*»⁴. К сожалению, этот амбициозный прожект юного шекспиромана не был реализован.

М. П. Погодин выдвинул предположение, что своим знакомством с творчеством Шекспира Карамзин обязан немецкому писателю Я. М. Р. Ленцу. Высказывалось предположение, что карамзинский перевод «Юлия Цезаря» Шекспира также возник под влиянием Ленца⁵. Следует принять во внимание, что в 1771 г. Ленц отпра-

¹ См.: Розанов, М. Н. (1901) Поэт периода «буйных стремлений»: Якоб Ленц, его жизнь и произведения.

² Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785–1788) // Соч. М. Т. 3: Ч. 1. С. 258–275.

³ Петров, А. А. (1863) Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. Вып. 5/6. С. 481.

⁴ Там же. С. 479.

⁵ См.: Леманн-Карли, Г. (1996) Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; пер. Н. Ю. Алексеевой. СПб.: Наука. С. 154.

вился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, в который также входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем Шекспира¹. Вслед за Гёте Ленц применяет гердеровский историко-генетический метод в анализе творчества английского драматурга. Уже в первом драматическом сочинении Ленца «Гофмейстер, или Польза частного воспитания» («Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung», 1772–1773) заметно шекспировское влияние. Подражая британскому драматургу, Ленц отказывается от единства времени, места и действия. Свой немецкий перевод комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви», озаглавленный «Amor vincit omnia», он снабдил «Заметками о театре» («Anmerkungen über Theater», изданы в 1774 г.)².

Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым (ему также принадлежит перевод «Кориолана»), хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое у Шекспира, то его «Заметки», «частично восходящие к прочитанным зимой 1771–1772 гг. в Страсбурге докладам»³, стали воплощением «бурных» идей автора о новой драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трагедии, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров». Ленц «решительно отверг драматургию, присягнувшую Аристотелю, и действовавшую еще тогда нормативную эстетику. Аристотелевы и обновленные Лессингом определения трагедии и комедии он поставил с ног на голову и определил задачей поэта подражание “природе”, т. е. познаваемому миру. В Шекспире Ленц видел напряженное взаимодействие между трагедией и комедией и свободу от правил. Люди Шекспира сами по себе не есть характеры, они определяются своим положением, своими слабостями и предрассудками»⁴.

Шекспировские герои дали новое понимание человеческой личности, что, согласно Х. Г. Шварцу, привело к разрыву с традиционным принципом подражания, отказу от нормативной

¹ См.: Rauch, H. (1892) Lenz und Shakespeare. Berlin.

² См.: Lenz, J. M. R. (1965–1966) Anmerkungen bei Theater // Lenz, J. M. R. Werke und Schriften. Band 1. Stuttgart.

³ Леманн-Карли, Г. (1996). С. 154.

⁴ Там же.

эстетики¹. В эстетике и поэтике русского сентиментализма в нови-ковском кружке значим переход от аристотелевского подражания действию к подражанию шекспировским характерам².

Примечательно, что между 1781 и 1787 г. Ленц работает над исторической драмой «Борис Годунов». До нас дошел набросок сцены, в которой Годунова в 1591 г. посещают «некоторые русские купцы» и просят его силой препятствовать восхождению на трон младшего сына Ивана IV Дмитрия, изгнанного в Углич, «татарина». Сохранившийся текст был опубликован М. Келлером³. Конечно, совсем не обязательно видеть в любых штудиях русской истории шекспировский след, но выбор материала примечателен. Напомним, что именно в это время императрица Екатерина II читает хроники Шекспира на немецком языке.

В 1781 г. Ленц оказывается в Москве, где сближается с кругом московских масонов и просветителей, в первую очередь с Новиковым, Петровым и Карамзиным. Для становления культурного феномена «Русский Шекспир» это обстоятельство существенно.

В переводе Карамзина шекспировского «Юлия Цезаря» обнаруживается влияние Ленца. Разделяя установки его программной статьи «Заметки о театре», Карамзин отказывается от норм классической поэтики в пользу «естественности» речи, чем существенно опростил «возвышенный» язык русской прозы. В переводе Карамзин ориентируется на простую, даже разговорную речь, но это все же не грубоватый и гибкий язык Шекспира и еще не возникшая у Пушкина гениальная естественность художественного перевода. Скорее всего, это тот язык, на котором говорили в литературных салонах и в «приличном обществе». В какой-то степени перевод Карамзина отражает ту стадию эволюции отечественной словесности, которая предвосхищает пушкинскую реформу русского литературного языка.

¹ См.: Schwarz, H.-G. (1985) *Dasein und Realist. Theorie und Praxis des Realismus bei J. M. R. Lenz* // *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik* / Hrsg. von A. Arnold und A. M. Haas. Bd. 116. Bonn. S. 46.

² См.: Леманн-Карли, Г. (1996). С. 154–155.

³ См.: Keller, M. (2000) *Verfehlt Wahlheimat: Lenz in Ruland* // *Russen und Ruland aus deutscher Sicht: in 5 Bdn. München. Bd. 2: 522–523.*

Достоинства перевода и особенности подлинника не остались без внимания современников. В 1787 г. о них упоминал «Драматический словарь», куда были включены описания всех российских театральных сочинений и переводов по алфавиту: «Трагедия Виллиама Шакеспера, известного Аглийского драматического писателя, переведенная на Российский язык белыми стихами. Сия трагедия почитается лучшею в оригинале из сочинений сего писателя и на российском языке по точности перевода и редкости известной нам аглинской литературы должна быть уважаема. Чтож Шекспир не держался театральных правил, тому истинная причина почестья может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает знаменитый софист г. Вольтер, также и Российской стихотворец г. Сумароков. Напечатана в типографической компании в Москве 1787 года»¹. Но до серьезного анализа перевода при жизни Карамзина дело так и не дошло.

В переводческом опыте Н. М. Карамзина и в его размышлениях в предисловии к переводу наиболее ценно то, что молодой писатель противостоял писателям-классицистам, которые приспособляли Шекспира к канонам чуждой ему поэтики: «...Декларация уже предвещала, хотя весьма скромно (далее верной передачи мыслей она не шла), новые переводческие принципы. Но Карамзин обогнал свое время: перевод его не повлек никаких откликов и, по видимому, не вызвал читательского интереса»².

Собственно, об отношении Карамзина к Шекспиру и в целом можно говорить как опережении своего времени. Автор «Истории государства Российского» был не только одним из первых почитателей Шекспира и подлинным знатоком его творчества, но и сыграл огромную роль в становлении и развитии русского шекспиризма, создав «шекспировскую» концепцию русской истории. Не случайно именно его «драгоценной для россиян памяти» Пушкин посвятил «с благоговением и благодарностию» свой «труд, гением его вдохновенный», — «Комедию о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

¹ Драматический словарь. (1787). М. С. 163–164. Сообщение словаря, что перевод выполнен белыми стихами, ошибочно.

² Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. С. 243.

Таким образом, открытию Пушкиным шекспиризма как новому принципу сценичности предшествовали первые опыты формирования шекспировского канона в русской литературе на рубеже XVIII–XIX веков.

Первыми русскими «шекспиристами» могут быть названы А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Я. М. Р. Ленц, А. А. Петров, Н. М. Карамзин. К ним можно отнести менее заметных, но не менее важных для утверждения шекспиромании на Руси литературных критиков, переводчиков, издателей, преподавателей литературы, актеров, постановщиков и т. д. — целый слой носителей русской культуры, внесший свой посильный вклад в популяризацию творчества Шекспира в нашем Отечестве. Все они вместе заняли достойное место рядом с Вольтером и Летуэрнером, Гердером и Гёте, Кольриджем и Тиком, Гюго и Виньи, заново открывшими шекспировские шедевры образованной Европе, а затем и всему миру.

Волей судьбы А. П. Сумароков стал для русской читающей публикой первооткрывателем Шекспира; М. Н. Муравьев нашел свое место в череде шекспиристов-любителей активно занимавшихся пропагандой его творчества на русской почве; русский немец Я. М. Р. Ленц, возможно, был инициатором интереса к драматургу, лидером условного шекспировского кружка, куда также входили переводчики Шекспира А. А. Петров и Н. М. Карамзин. Тем не менее, наиболее значительным среди русских «шекспиристов» до пушкинской поры стал Карамзин. Шекспиризм писателя стал чем-то большим, нежели следование литературной моде на английского драматурга, которая уже была к тому времени сформирована движением «штюрмеров». Он отличался от «культа Шекспира» и «шекспиризации» творчества большинства современных западноевропейских и отечественных писателей. Проанализировав всю совокупность высказываний русского историка о Шекспире (главным образом в переписке и «Письмах русского путешественника»), наличие аллюзий на него в оригинальных сочинениях и переводческие опыты Карамзина, можно с уверенностью говорить о том, что его творчество стало предтечей русского шекспиризма, сыграло важную роль в утверждении культа Шекспира и шекспиризации отечественной литературы.

Шекспиризм Карамзина полностью проявился в «Истории государства Российского», он наметил зарождение русского шекспиризма, который получил свое развитие у Пушкина и романтиков, писателей пушкинской плеяды. И пусть шекспиризм слабо отразился в оригинальных литературных сочинениях Карамзина, именно он утвердил в отечественной словесности культ Шекспира, который заключался в преклонении перед авторитетом британского драматурга, одним из первых активно участвовал в процессе шекспиризации русской культуры. «Шекспировский текст» русского историка является одним из самых значительных примеров шекспиризации и шекспиризма в русской словесности XVIII века.

Шекспир оставил глубокий след в творческом наследии Карамзина. Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произведениях Карамзина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в реминисценциях и мотивах, в идеях и образах, в драматическом накале страстей, титанизме героев и других шекспировских отражениях. Все это помогло Карамзину усвоить «антропологические принципы» Шекспира в изображении исторических событий, добиться гениальных художественных открытий в исторической прозе. Влияние Шекспира на историческое сознание Карамзина было плодотворно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Карамзину стал понятен и близок исторический «взгляд Шекспира». Это особенно полно выразилось в «Истории государства Российского».

Усвоение русской классической литературой XVIII века, а вслед за нею — и русской театральной сценой художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — «шекспиризации» и «культе Шекспира». Для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца, прочно освоенной в русском литературном тезаурусе; для некоторых писателей увлечение Шекспиром («культ Шекспира») выразилось в переходе от шекспиризации к шекспиризму — конгениальному развитию шекспировского мировидения. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской лите-

ратуре в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой.

Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией. Пушкин с удивительной прозорливостью избрал из многих возможных путей в реформировании русского театра путь, освященный именем Шекспира и по существу породил шекспиризм как феномен русской культуры.

§ 3. ШЕКСПИРОВСКИЕ УРОКИ ТРАГЕДИИ ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении очевидным и неоспоримым фактом, между тем «почти никто из современников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости “Бориса Годунова” от шекспировского театра»¹. Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно “располагая” свою трагедию “по системе Шекспира”, сумел остаться самостоятельным и оригинальным»².

Вернемся снова к оценкам, согласно которым трагедия «Борис Годунов» мало пригодна для сцены. Нас теперь будут интересовать такого рода высказывания в аспекте пушкинского шекспиризма. Они звучали и при жизни Пушкина³, звучат и ныне. Например, критик пушкинской эпохи Н. И. Надеждин в статье «Борис Годунов» (подписанной псевдонимом) уверял читателя: «Шекспировы Хроники писаны были для театра, и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но Годунов совершенно чужд подобных претензий... Это — ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах»⁴.

Спустя больше столетия, в конце XX века видный литературовед и передодчик Ю. Д. Левин (1920–2006) задается тем же вопросом: «...можно ли признавать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого “ключа”, над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?»⁵. Не без иронии он отмечает, что «сценичным может быть и какой-нибудь легковесный водевиль», и, «напротив, возможно гениальное драматическое тво-

¹ Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. : Лабиринт, Брандес. С. 320.

² Там же.

³ Подробный обзор отзывов см.: там же. С. 248–282. См. также: Луков, В. А. (2014) Драматургия Пушкина: тезаурусный парадокс сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 116–136.

⁴ Надоумко, Н. (1831) «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев // Телескоп. Ч. 1. № 4. С. 557.

⁵ Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 60.

рение, вроде второй части “Фауста” Гёте, совершенно лишенное сценичности»¹. Исследователь говорит, что справедливее «было бы сказать, что разные драматурги прибегают к разным средствам, чтобы придать это достоинство своим пьесам»².

Рассмотрим позицию Ю. Д. Левина подробнее, поскольку в ней отражены основные аргументы тех исследователей, который, с одной стороны, признают шекспиризм Пушкина, особенно в «Борисе Годунове», а, с другой, не принимают сценичности пушкинских творений, осмысленных им в духе шекспировской картины мира.

Ю. Д. Левин понимает под сценичностью «способность драматического произведения, представленного в театре, привлечь интерес зрителей и владеть их вниманием на протяжении спектакля», но все ли шекспировские хроники в таком случае имели удачную судьбу на сцене? Левин признавал, «что большая часть хроник Шекспира в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило. Но в конце XVI века, в пору подъема национального самосознания в Англии, их сценические недостатки компенсировались интересом широких кругов зрителей к отечественной истории, с которой они были хорошо знакомы»³.

В связи с проблемой сценичности Ю. Д. Левин отмечает «сложную формальную организацию» шекспировских пьес, «особенно во временном отношении». Как считает исследователь, теории и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени не только ради внешнего правдоподобия, но и ради «большей сценичности, которой обладает действие, развивающееся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета»⁴.

Опираясь на концепцию времени в театре шекспировской эпохи, Левин подчеркивает связь драматургии английского Возрождения с наследием средневекового театра, «церковного по происхож-

¹ Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 60–61.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 70.

⁴ Там же. С. 62.

дению и народного по своей аудитории»¹. Пьесы шли без перерыва и могли изображать временной пласт, охватывающий протяженность в несколько лет или даже целую человеческую жизнь, сюжет был аморфным, время изображалось в эпической, а не драматической манере, «т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что пока этот монолог произносился, проходят годы»². Воспроизведение подобной техники исследователь находит у Шекспира в «Генрихе V» и «Зимней сказке», в которых хор информирует нас о том, сколько времени прошло между действиями. По его мнению, драматурги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не ведали о них (правила разъясняла академическая критика Сидни и Уэтстона, а примеры давали римские авторы: Сенека, у которого они заимствовали изображение ужасов, призраков и особенно эффектные монологи, но не пространственно-временную структуру пьесы, Теренций, Плавт), а потому, «что проблематика драматургии, содержание, которого требовал зритель, никак не укладывались в рамках классических единств»³. Совершенствуя свою технику, английская драматургия пошла по пути стремительного и непрерывного развития сюжетной линии пьес, что производило большой сценический эффект и скорее захватывало зрителя. Прибегая к концентрации драматического времени, драматургам английского ренессанса удавалось вместить больше событий и при этом не разорвать сюжет. В качестве примера Левин ссылается на 2-е действие «Макбета», где в течение одной сцены проходит ночь убийства короля Дункана.

Еще одним приемом сценичности в английской драме Возрождения, было использование так называемого «двойного времени»: «Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют большего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Получилось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости... Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не за-

¹ Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с.

² Там же. С. 63.

³ Там же.

мечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей»¹. Примером использования Шекспиром «двойного времени» исследователь называет «Отелло», где с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) и до их гибели проходят только две ночи, тем не менее герои трагедии постоянно ссылаются на то, что прошло гораздо больше времени, хотя это и «противоречит временному сплетению сцен»².

Те же самые особенности поэтики обнаруживаются и в других пьесах Шекспира, включая его исторические хроники. Исследователь подробно останавливается на анализе временных особенностей «Бориса Годунова» и «Ричарда III» и утверждает, что «сюжет развивается стремительно, и показанные события в их последнем сцеплении охватывают срок менее двух недель»³, тогда как в ней рассказывается о множестве событий, произошедших более чем за семь лет (с 1478 по 1485 г.); аналогично в «Макбете»: «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длинный срок»⁴. Несмотря на то, что драматическое сжатие эпического повествования и возникающее в его результате «двойное время» приводит к разного рода несуразностям, оно «позволяло драматургу добиваться максимального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: следующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им»⁵.

Следуя примеру Шекспира, «Пушкин тем не менее берет за основу не только хроники великого англичанина, но и исторические сочинения Карамзина», он «свободно организует свой материал в

¹ Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 63.

² Там же.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

отдельные сцены или даже эпизоды», однако «никакой специальной драматической связи, подобной шекспировскому “двойному времени”, в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сплетены одна с другою, замкнуты в себе»¹. В качестве примеров приводятся отсутствие связи между 4-й сценой, где Борис принимает престол («Кремлевские палаты»), и 5-й сценой, где Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»): между этими сценами проходит пять лет. Нет временной связи и между сценами 6-ой («Палаты патриарха» — известие о бегстве Отрепьева) и 7-ой («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти»).

Относительную обособленность сцен в «Борисе Годунове» признавали даже защитники пушкинской драмы. Так, еще В. Э. Мейерхольд, планируя поставить трагедию, писал: «В “Борисе Годунове” каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сцену. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обязательно посмотреть, что идет раньше и что идет после»². С. Н. Дурылин, в свою очередь, отмечал, что «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен “Годунова” не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом»³.

Отсутствие действия и развития в большинстве сцен, которые заполнены диалогами, рассказывающими о том, что происходит за сценой, только вредит сценической занимательности «Бориса Годунова». Левин, например, выделил только две сцены — «В корчме» и «У фонтана» — как наполненные борьбой и действием⁴.

¹ Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 65–66.

² Мейерхольд, В. Э. (1936) Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. № 9. С. 207.

³ Дурылин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. С. 71.

⁴ См.: Левин, Ю. Д. (1974). С. 66.

Анализируя отличия пушкинской драматической структуры от шекспировой, Левин сравнивает сцены избрания на престол Ричарда Глостера в «Ричарде III» (д. III, сц. 7) и Бориса Годунова, предсмертное прощание Генриха IV (ч. II, д. IV, сц. 5) в одноименной хронике и напутственное слово умирающего царя в пушкинской трагедии. Так, в сц. 7 д. III «Ричарда III», Ричард Глостер и Бекингем разрабатывают хитроумный план, чтобы удачно завладеть властью, при этом разыгрывая видимое нежелание принять венец. Горожане, которые прежде не вняли уговорам Бекингема отдать предпочтение Ричарду перед сыном покойного Эдуарда IV, вслух против кандидатуры Глостера не протестовали, что давало право лорд-мэру просить Ричарда стать королем. Договорившись о тактике ведения переговоров, Ричард уходит, и, когда появляется лорд-мэр с горожанами, Бекингем принимается расхваливать достоинства Глостера, его скромность и благочестие. Когда посылают за Ричардом в первый раз, он отказывается выходить, объясняя свой отказ занятостью важной беседой со своим духовником, но при повторном вызове он отрывается от забот жуховных для решения своих мирских дел и предстает перед горожанами и лорд-мэром в сопровождении двух епископов. Когда Бекингем уговаривает Ричарда принять престол, он отказывается. Стороны высказывают все новые и новые доводы в пользу принятия Ричардом власти, но он неприступен. Тогда Бекингем, якобы разочарованный строптивостью Глостера, гневно удаляется с горожанами и теперь уже приближенные Ричарда уговаривают позвать горожан назад. Мольба соратников как будто бы смягчила неприступного Глостера, и Ричард с наигранной неохотой дает свое согласие Бекингему короноваться на следующий день и возвращается к своим «духовным делам».

Совершенно другой по своим целям оказывается сцена принятия престола Борисом у Пушкина. Небольшая сцена «Кремлевские палаты. Борис, Патриарх, бояре» открывается монологом Годунова «Ты, отче Патриарх, вы все, бояре...». В нем новый царь дает обещание собравшимся в справедливом и благостном правлении. Затем следует небольшой диалог Воротынского и Шуйского, в котором первый обличает «лукавого царедворца» и который, тем не менее, не имеет никакого значения для дальнейшего развития действия.

Вся интрига вокруг борьбы Бориса за престол, его былые козни, хитрости и даже преступления не показаны вовсе, о них мы узнаем из предыдущих сцен, из диалога Шуйского и Воротынского в первой сцене «Кремлевские палаты», из народных реплик в сценах «Красная площадь» и «Девичье поле». Как справедливо отметил Н. П. Верховский, «для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же важно не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису»¹. Добавим, что Пушкину удалось показать лицемерную природу власти и инертное состояние народа, но при этом нельзя не согласиться со справедливым мнением другого исследователя в том, что «русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательности созданных им сцен»².

Исследователи также проводили параллель между сценами предсмертного прощания Генриха IV и Бориса Годунова. Эти сцены близки по своему сюжетному значению, но различны по драматическому исполнению³. Источником сцены прощания Годунова стала именно шекспировская хроника.

Существенны различия шекспировской и пушкинской драматической поэтики. С. М. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримерный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна Пушкина, но здесь, в применении к театру, она приобретает особое значение»⁴. Далее: «Пушкину в “Борисе Годунове” совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое “правдоподобие”, но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания,

¹ Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.–Л. : Изд-во АН СССР. С. 220.

² Левин, Ю. Д. (1974). С. 67.

³ См.: Левин (1974). С. 67; Бонди, С. М. (1983) О Пушкине: Статьи и исследования. 2–е изд. М. : Художественная литература. С. 197.

⁴ Бонди, С. М. (1983). С. 196.

там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изображением события»¹.

Смерть Генриха IV во второй части хроники «Король Генрих IV» занимает у Шекспира две длинные сцены в 362 стиха. Как отмечал Бонди, «зрители постепенно подготавливаются к этой смерти, ожидание все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острыми театральным эффектам»². Так, в 4-й сцене IV акта король в разговоре с младшими сыновьями дважды намекает на слабость здоровья и близость своей смерти. В наставлении сына Кларенса и жалобах на беспутство принца Гарри звучит тема смерти. Когда вестники сообщают о победе королевских войск над бунтовщиками, король Генрих жалуется на головокружение и теряет сознание. Взволнованных принцев пытается успокоить Уоррик, но Кларенс предчувствует скорую гибель отца. Когда король Генрих приходит в себя, он просит отнести его в другие покои. Сцена заканчивается, оставляя зрителей в ожидании смерти короля.

5-я сцена происходит в другой зале: король лежит в кровати, окруженный принцами Глостером, Кларенсом и приближенными. Наследник трона принц Генрих отсутствует. Король требует музыку, в соседнем зале начинают играть музыканты, он просит подать ему на подушку корону. При этом Кларенс отмечает то, как сильно переменился в лице король Генрих. Предсмертная атмосфера нагнетается Шекспиром со все нарастающей прогрессией. Ничего не подозревающий принц Гарри входит с шумом и шутками насчет скорбного вида братьев и не сразу осознает то, как худо отцу на самом деле. Когда все уходят и Гарри остается наедине с королем, он вдруг замечает, что король уже не дышит, пробует разбудить его, но безуспешно. Полагая, что король умер, он надевает корону и произносит скорбный монолог, после чего удаляется с короной на голове. Однако Шекспир усложняет ситуацию: оказывается, король на самом деле не умер, а просто находился в глубоком забытии и, проснувшись, снова призывает к себе сыновей. Все, кроме Гарри, сходятся снова, и отец узнает, что он забрал его корону. Король жалуется на нетерпеливость сына и посылает Уоррика за Генри. Возвраща-

¹ Бонди, С. М. (1983).. С. 196–197.

² Там же. С. 197.

тившись, Уоррик сообщает, что он застал принца Гарри в слезах и глубокой скорби. Когда входит Гарри, все удаляются и король упрекает сына в желании смерти отцу, с гневом предрекает беспутность будущего короля. Выслушивая гневные обвинения короля, принц плачет и, не выдержав, оправдывается в своем поступке. Успокоенный король произносит монолог, который, по мнению Бонди, был прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина¹.

Сценическое развитие этой сцены у Шекспира завершается приходом отсутствовавшего принца Джона и переносом короля в комнату, в которой ему впервые стало плохо. О том, что король умер, зрители узнают только после шутливой сцены Фальстафа в гостях у Шеллоу в начале следующего акта.

По поводу этого затянувшегося ожидания развязки события Бонди писал: «Это образец чисто шекспировского умения играть на чувствах зрителей — путем искусственного замедления, задержки развития действия и неожиданных переходов, причем ни разу эта “игра” не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большего содержания — высказывания мудрых мыслей и глубоких психологических откровений»².

У Пушкина, напротив, в сцене «Москва. Царские палаты» все происходит достаточно стремительно. Только что Борис разговаривал с Басмановым, не ожидая никакой опасности, в следующие мгновения мы становимся свидетелями беготни слуг, от которых Басманов узнает, что царь упал с трона и кровь пошла из уст и ушей. По этому поводу Левин заметил: «Никакого драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовлено следуют события»³. Бориса оставляют наедине с сыном Федором, и царь произносит большой прощальный монолог с наставлениями сыну. Затем входят царица с царевной, духовенство и бояре, Борис настаивает на присягании бояр Федору, просит у всех прощения и постригается в монахи.

¹ Бонди, С. М. (1983). С. 201.

² Там же. С. 201–202.

³ Левин, Ю. Д. (1974). С. 68.

Оценивая художественный лаконизм Пушкина, Бонди отмечает: «Краткость в “Борисе Годунове” в сравнении с Шекспиром достигается именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в “Борисе” оно представлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих словах дать большое содержание...»¹.

Ю. Д. Левин считал, «что лаконизм Пушкина обусловлен чрезвычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и строках», и, по его мнению, «такая концентрация противопоказана сценическому произведению, ибо зритель в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что сразу не понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря “воздух”, которого нет у Пушкина»².

Еще одно важное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских хроник исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» характер, герои выражают свои мысли так, как бы стали говорить реальные личности в подобных обстоятельствах. У Шекспира же, напротив, несмотря на всю сложность психологии героев, их речи «раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глубиной и правдивостью, но таких речей, таких слов в реальной действительности человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинный Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произносить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать свои чувства»³.

Таким образом, реалистичность пушкинской драмы проявлялась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал Бонди, все,

¹ Бонди, С. М. (1983). С. 202–203.

² Левин, Ю. Д. (1974). С. 68.

³ Бонди, С. М. (1983). С. 203.

кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), который спровоцирован беспокойной совестью царя, «имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух»¹.

В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспечный патриарх, не зная о том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происходят у гроба царевича Димитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог сохранить самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо платком, Бонди сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней: «Так, Пушкин, стремясь в “Борисе Годунове” к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотверженно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздействия на зрителя: он отказался от единого героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожиданных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, специально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих исполнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его полноте, и т. д. <...> Отвергнув так решительно в “Борисе Годунове” традиционную классическую (и романтическую) театральность, Пушкин создал в нем особенного типа образец “пушкинской” драматургической системы»².

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осознанно обращается к понятию «милость» и осмысляет

¹ Бонди, С. М. (1983).

² Там же. С. 204–205.

его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — пишет Ю. М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в “Памятник”, как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он “милость к падшим призывал”»¹. И, действительно, родственность категории милость с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «Борис Годунов был, в определенном смысле, Мерой за меру Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия»². В этом отношении несомненна глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

Итак, «Борис Годунов» обозначил путь к новой сценичности, замысел которой рождался у Пушкина через освоение шекспиризма, через уроки, которые он брал у Шекспира. Насколько прилежным учеником был Пушкин — в том смысле, какой часто вкладывают учителя в это представление, т. е. готовым к полному, последовательному и некритичному повторению того, что дано (или взято) за образец?

Небезынтересно в этом отношении мнение английского пушкиниста А. П. Бриггса, который, опираясь на наблюдения и выводы предшественников (Ч. Герфорда и др.), сформулировал особенности «Бориса Годунова», отличающие ее от шекспировских образцов, и противопоставил свои выводы попыткам представить пушкинскую трагедию как ученическое произведение. А. П. Бриггс отметил: «Подобная декламация очевидных заимствований может составить впечатление, что “Борис Годунов” не более чем Шекспир в русском пальто. Вообще-то, это совсем не так. Пушкин меняет так много, что пьеса является по-

¹ Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство-СПб. С. 223.

² Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М. : ИЦ–Грант. С. 81.

настоящему персонифицированной и русифицированной»¹. Отвечая на вопрос, как это происходит, Бриггс указывает на «русский колорит» «Бориса Годунова», который проявляется в «многочисленных деталях русской жизни и истории»: «Эпоха Годунова передается ссылками на соборы и иконы: ряса Патриарха, Царь и знать, план Москвы, который рисует маленький Федор, юродивый, мальчик-идиот, наделенный даром пророчества, который, хотя и привносит в эту пьесу кое-что от дурака Лира, однако является характерным русским явлением, традиции и нравы особого славянского характера (подобные привычке переворачивать пустой бокал и стучать по его дну, чтобы призвать обслугу), а также музыка, поскольку пьеса содержит несколько народных песен или плачей, близких народной музыке. Имеются географические ссылки не только на Россию (включая название нескольких городов), но также и Польшу, Украину и Литву. Изобилуют исторические ссылки: Мономах, Иван, Федор, варяги, летописи Пимена, воспоминания Бориса, длинная речь Патриарха. И уж точно нет никакой опасности, что читатель представит себе, что действие происходит в другом месте, а в восточной Европе XVI и начала XVII столетия»².

Продолжая перечисление особенностей драмы «Борис Годунов», Бриггс отмечает «индивидуализированный стиль театрального действия» у Пушкина: «Он использует очень короткие по своей продолжительности одну или две сцены, изменяет место действия

¹ “Such a recitation of apparent borrowings might give the impression that Boris Godunov is little more than Shakespeare with a Russian overcoat on. In fact it is not like that at all. Pushkin changes so much that the play is truly personalised and Russified” — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p. P. 162.

² “First, Pushkin localises his material firmly in Eastern Europe and overlays it richly with so many details of Russian life and history that it gathers its own authentication. The age of Godunov is illustrated by references to cathedrals and icons: the robed Patriarch, Tsar and nobles; the plan of Muscovy which little Fedor is busy drawing; the yurodivyy, an idiot boy gifted with prophecy who, although in this play he may give something to Lear’s fool, is nevertheless an established Russian phenomenon; traditions and practices of a particularly Slavonic character (like the habit of inverting an empty wine-glass and rapping of the bottom of it to call for service), and also by music, for the play contains a number of folk songs or laments closely related to folk music. There are geographical references not only to Russia (including several named towns) but also to Poland, the Ukraine and Lithuania. Historical references abound: Monomakh, Ivan, Feodor, right back to the Varangians, Pimen’s chronicle, Boris’s memories, a long speech by the Patriarch. There is certainly no danger of the reader imagining the action to be anywhere but in Eastern Europe of the sixteenth and early seventeenth centuries” (Ibid. P. 162).

чаще, чем Шекспир, и у него большее количество характеров, которые являются только единожды»¹.

Третьей отличительной особенностью Бриггс называет более реалистичный, чем у Шекспира, стиль речи героев Пушкина: «Он представляет более широкий диапазон дифференцированных типов речи, столь разнообразный, что его очень критиковали сначала за отвратительную вульгарность диалога, например, в сцене в корчме»².

«В-четвертых, — заключает Бриггс, — по всей видимости, он в какой-то степени намеренно утверждает свою независимость от Шекспира. Сцена в корчме, например, является весьма “нешекспировской” (*unShakespearean*). В ней нет по-настоящему пьяного поведения, чтобы говорить об этом, никакого похабства или умопомрачительного юмора. Вместо этого — сцена сжата и напряжена, содержит три конфликтные ситуации и острый кульминационный момент»³.

За этими наблюдениями, местами узко филологическими, но сделанными представителем иного научного сообщества и носителем и носителем культуры, для которой Шекспир «свой», а Пушкин «чужой», многое проясняется на уровне общений о шекспиризме в целом и пушкинском шекспиризме в частности. Вывод состоит в том, что пушкинский шекспиризм середины 1820-х — начала 1830-х годов имел, как остроумно выразился М. М. Покровский, не столько *подражательный*, сколько *продолжательный характер*. Ни в принципах драматургии, ни в концепции героев, ни в развертывании сюжетной линии его драмы, языке героев и стихосложении (даже чередовании рифмованного и белого стиха) Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их со-

¹ “Second, Pushkin asserts his independence in an individualised style of theatrical action, at some points very different from his sources. He uses one or two scenes of very short duration, he changes locale with greater frequency than Shakespeare and he has a good number of characters who are used only once” (Ibid. P. 162).

² “Third, Pushkin’s use of language is more sober, down-to-earth and true-to-life than Shakespeare’s. He presents a broader range of differentiated manners of speech, so much so that he was much criticised at first for the shocking vulgarity of the dialogue in, for instance, the inn scene” (Ibid. P. 162).

³ “Fourth, he seems in some ways deliberately to assert his independence from Shakespeare. The Inn Scene, for example, is quite unShakespearean. There is no really drunken behaviour to speak of, no bawdiness or knockabout humour. Instead the scene is tight and tense, involving three confrontations and a sharp climax” (Ibid. P. 163).

ответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжателем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

§ 4. «ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА

Пушкинистами проведена огромная работа, направленная на выявление реминисценций с шекспировскими образами и прямыми или косвенными цитатами из Шекспира в пушкинских текстах. К теме сценичности пушкинской драматургии эти литературные «раскопки» имеют отношение, по крайней мере, в двух аспектах. Один связан с тем, как выстраивалась концепция реформы театра у Пушкина во времена, когда еще не утвердилось канона «Русского Шекспира» и опора на шекспировское понимание человека и мира вовсе не было повсеместно принятым и тем более повсеместно адекватно понятым. Второй аспект определяется тем, что найденные пушкинистами параллели с шекспировскими образами и текстами, как правило, сопровождаются комментариями, которые в некотором смысле являются режиссерскими экспликациями и существенны для сценических интерпретаций пушкинских произведений, в том числе недраматических. С этих позиций посмотрим на «шекспировский текст» в произведениях Пушкина, опираясь на работы, получившие признание в пушкиноведении.

После «Бориса Годунова» и «Графа Нулина» пушкинский шекспиризм приобрел более отчетливые черты: «Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пушкина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы, не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено было в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти»¹. Например, известна одна сравнительно небольшая пушкинская заметка, которая без его подписи была напечатана в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева в альманахе «Северные цветы за 1830 г.» (СПб., 1829). Посвященная пьесе великого английского драматурга, заметка «обнаруживает несомненную осведомленность

¹ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука. 616 с. С. 259–260.

его в специальной литературе об английском театре»¹, дискуссиях об авторстве пьес Шекспира, шедших в то время в западно–европейской критической и научной литературе². Особенно впечатляет характеристика, которую Пушкин дает самобытному итальянскому колориту в пьесе, этим заметка Пушкина «предвосхищает последующую литературу о *couleur local* Шекспира, об удивительном знакомстве его с топографией Вероны, итальянским языком и мелкими подробностями итальянского быта...»³. Пушкин пишет: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *concetti*. Так понял Шекспир драматическую местность» (XI, 83)⁴.

Особое внимание к фигуре Меркуцио у Пушкина⁵ М. П. Алексеев объясняет тем обстоятельством, «что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для «Северных цветов» и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием»⁶.

На основании примечания, сопровождавшего публикацию заметки в альманахе («Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина»), П. В. Анненков сделал вывод, что эта заметка являлась частью обширного сочинения Пушкина о Шекспире, недошедшего до нас: «Этого сочинения, однако, нет в бумагах поэта и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрыв-

¹ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука. 616 с. С. 260

² См., напр.: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия “Ромео и Джульетта” хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его примеров, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира» (XI, 83).

³ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 260.

⁴ Ср. изображение итальянского колорита в пьесе Шекспира «Мера за Мера» и в поэме Пушкина «Анджело».

⁵ Пушкин пишет: «После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представителе итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83).

⁶ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 260.

ка, естественного его остатка»¹. Это предположение П. В. Анненкова оспорил М. П. Алексеев, оговариваясь, однако, что в письме П. А. Плетнева Пушкину 21 мая 1830 г. есть такое указание: «Хотелось бы мне, чтоб ты ввернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять действующим лицам говорить неприятности? Отвечается: эти лица не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с любовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремонные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи»². Приводя эти строки, Алексеев замечает: «Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в “«Северных цветах»»³.

П. В. Анненков, отмечая то, насколько глубоко Пушкин понимал произведения Шекспира (о чем свидетельствуют, например, черновые варианты писем поэта о «Борисе Годунове»), с сожалением замечает, что «собственно работы над Шекспиром теперь не существует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанный посмертным изданием в “Записках” Пушкина, а другой касающийся драмы “Ромео и Юлия” и посмертным изданием пропущенный»⁴. Впрочем, Алексеев опровергает связь между статьей о «Ромео и Юлии» и отрывком о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk», которые были написаны не ранее 1834 г.

Активный интерес к творчеству Шекспира проявился и в общении Пушкина со своими друзьями и коллегами. Подтверждения этому находятся в многочисленных бумагах, письмах поэта, в его книжном собрании. М. П. Алексеев приводит многочисленные примеры интереса Пушкина к творениям английского драматурга и, в частности, отмечает, что «Пушкин также содействовал появле-

¹ Анненков, П. В. (1855) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб. С. 169.

² Плетнев, П. А. (1885) Сочинения и переписка : в 3 т. Т. 3. СПб. С. 353.

³ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 261.

⁴ Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М. : ТЕРРА-Кн. клуб. С. 169.

нию новых переложений: так, именно он посоветовал А. Ф. Вельтману “преобразовать” комедию Шекспира “Сон в летнюю ночь” в либретто волшебной оперы для постановки в театре с музыкой русского композитора; Вельтман воспользовался советом Пушкина, очень интересовавшимся этим предприятием, но смог выполнить “либретто” лишь с большим запозданием; сначала эта пьеса называлась “Сон в Ивановскую ночь” и в первой редакции была представлена в цензуру 15 января 1837 г., незадолго до смерти Пушкина; издана же была она в новой переработанной редакции под заглавием “Волшебная ночь” лишь в 1844 году»¹. Ю. Д. Левин писал по этому поводу: «Удалось разыскать первоначальный набросок предисловия Вельтмана к “Волшебной ночи”, из которого становится ясным замысел Пушкина. Великий поэт мечтал о создании на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фантастического спектакля. “Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман, — есть выбор Пушкина: в *Midsummer night’s dream* он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка и щедрая постановка”»².

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство пушкинского знакомства с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В собрании анекдотов, афоризмов и прочих высказываний, названных Пушкиным по аналогии с книгами В. Хэзлитта и С. Кольриджа³ «Table-talk» («Застольные беседы»), содержатся две

¹ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 264–265.

² Левин, Ю. Д. (1966) «Волшебные ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи : сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.–Л. : Наука. С. 83–92.

³ Hazlitt, W. (1825) Table-talk: or original essays. Paris, 1825, 2 vols; Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge (1835). London. См: Модзалевский Б. Л. 1910. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб. 246, № 974 и 198, № 760. Ср.: Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 139–140.

пушкинские заметки о Шекспире и шекспировских героях¹, которые поэт записал на бумагу в период между 1834 и 1836 г. Размышляя о человеческой природе, более склонной к осуждению, нежели к похвале, и ссылаясь при этом на Макиавелли, Пушкин не смог воздержаться от очередного выпада в сторону противников Шекспира: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п.» (XII, 157)².

В крошечной заметке, в которой Пушкин сопоставляет шекспировского Отелло и вольтеровского Орозмана из «Заиры» (седьмой по счету, установленному в ходе сверки с подлинными рукописями О. С. Соловьевой³), Пушкин писал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux ... Si je l'étais jamais!..»⁴
(XII, 157)

Б. В. Томашевский предположил, что это сравнение героев Шекспира и Вольтера было подсказано Пушкину «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбе “Отелло” во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, “Заира” была первой попыткой приспособления сюжета “Отелло” на французской сцене»⁵. М. П. Алексеев объясняет

¹ Заметки Пушкина об Отелло (VII) и о Шейлоке, Анджело и Фальстафе (XVIII) были впервые опубликованы в «Современнике» (1837. Т. VIII. № 4. С. 226 и 234–236).

² Один из примеров столь ревностного отношения Пушкина к имени Шекспира можно обнаружить в мистификации «Последний из свойственников Иоанны Д'Арк», которая была напечатана уже после смерти поэта. В вымышленной подделке поэт мстит Вольтеру за его комментарий, сделанный в предисловии к «Семирамиде», когда тот, говоря о «Гамлете», писал: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». Теперь, пользуясь сравнением самого Вольтера, Пушкин вкладывает в уста анонимного английского журналиста следующие слова об авторе «Орлеанской девственницы»: «Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня» (XII, 351).

³ Соловьева, О. С. (1964) Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г.: Краткое описание. М.–Л. : Наука. С. 41, № 1134.

⁴ Перевод: «Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!» Вольтер в свое время находился под сильным влиянием Шекспира. Подробнее см.: Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 13–14.

⁵ Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. С. 14.

появление этой заметки новыми успехами Пушкина в овладении подлинным текстом Шекспира, а не старыми симпатиями поэта к Вольтеру¹. Исследователь также вспоминает пушкинский ответ на критические замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не видано, чтоб женщина влюбилась в старика», отвечал, что «любовь есть самая своенравная страсть» и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (XI, 158). Интересно, что примеры шекспировского понимания непредсказуемой природы любовных отношений стали для Пушкина определенным эталоном и критерием как в полемических спорах, так и при создании его собственных творений. Своенравие любви в опоре на шекспировские образы гениально представлено в «Египетских ночах» (1835), где итальянский импровизатор произносит:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего.
(VIII, 269)

Отмечая особую популярность, которой в середине 1830–х годов пользовалась пьеса «Отелло», М. П. Алексеев приводит в качестве примера два стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемоны» и «К тени Дездемоны», которые вышли в «Северных цветах» в 1830–1831 гг. Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в

¹ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 268.

стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836–1837 гг. перевел А. И. Полежаев¹.

Любовь стареющего шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшего личное отношение к поэту, который и сам был на четверть арапом. Сходные муки страсти испытал дед Пушкина Ганнибал Ибрагим, стоявший на службе у Петра I. Ему благодарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827–1829). Исследователи чаще обращали внимание только на автобиографичность романа и его связь с традицией Вальтера Скотта², тогда как Л. И. Вольперт резонно полагает: «Образ Отелло значим для всех планов “Арапа Петра Великого” — автобиографического, исторического, психологического. Занимательно, что мысль о литературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит к Пушкину в момент кульминации его увлечения Шекспиром. Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возник образ шекспировского мавра»³. В доказательство своих наблюдений исследовательница отсылает нас к отрывку 1824 года «Как жениться задумал царский арап». Ключ к разгадке образа Арапа Л. И. Вольперт видит в пушкинской характеристике шекспировского мавра⁴: «Шекспир, создавая Отелло, как будто угадал исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась со многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный, мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на белой женщине и испытывавший яростные приступы ревности»⁵.

Между тем, исследователи не раз отмечали, что, пересказывая жизнь прадеда, Пушкин далеко не буквально следил за точностью

¹ См.: Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 266.

² См.: там же. С. 266.

³ Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.–Л. : Наука. С. 213–214.

⁴ «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157).

⁵ Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С. 214.

излагаемых исторических фактов и даже сознательно изменял их¹. «Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен, — считает Л. И. Вольперт. — В нем проглядывают одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляется, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, сумевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Самое главное в Отелло — его способность к героическому деянию»². Исследовательница отмечает очевидное сходство судеб героев: «Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, законности, правах личности. Дож, не колеблясь, в трудную минуту ставит во главу флота черного мавра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей “огромную мастерскую” (VIII, 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Венеции»³. Подобные параллельные места в шекспировской пьесе и пушкинском романе очевидны в психологически верном изображении зарождения любви и развития отношений черного арапа и белой женщины, в теме ревности.

Конечно, для своего воспитанного по всем светским канонам предка Пушкин выбирает совсем другую, цивилизованную модель поведения, но, как справедливо указывает Л. И. Вольперт, тема ревности в романе имеет автобиографический характер: она нашла отражение в пушкинской лирике середины 1820-х годов («Простишь ли мне ревнивые мечты», 1823; «Сожженное письмо», 1825), в выборе для перевода отрывка из «Orlando Furioso» Ариосто (1826). «Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой поэмы Пушкин выбрал именно этот отрывок и именно в это время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику-мавру отве-

¹ См.: Леец, Г. А. (1980) Абрам Петрович Ганнибал. Биограф. исслед. Таллин : Ээсти раамат; Телетова, Н. К. (1981) Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л. : Наука.

² Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С. 214.

³ Там же.

чала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганнибале»¹. О том, стала ли эта роковая черта характера великого русского поэта причиной его трагической гибели, можно поспорить, но очевидно, однако, то, что Пушкин воспринимает близкую по духу шекспировскую традицию, углубляет и укрупняет ее, создает свою оригинальную концепцию прозы.

Условно названная заметка «Шейлок, Анджело и Фальстаф» представляет собой более обстоятельное сравнение характеров героев шекспировских пьес с персонажами комедий Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (XII, 159–160).

Пушкин противопоставляет типы скупцов, созданные Шекспиром и Мольером, и приходит к выводу, что шекспировский Шейлок гораздо разностороннее Гарпагона Мольера: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен» (XII, 160) «В этой заметке, — говорит Б. В. Томашевский, — особенно характерно противопоставление имен Мольера и Шекспира. Имя Мольера было синонимом комедии, имя Шекспира — трагедии. Система Мольера — система классицизма, Шекспир — образец романтиков»².

Поэт подробно останавливается на характеристике Фальстафа. По его словам, «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии» (XII, 160)³. Разбирая характер Джона Фальстафа, Пушкин приходит к выводу, «что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел,

¹ Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С. 214.

² Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. : Сов. писатель. С. 267.

³ По свидетельству М. П. Алексева, эта характеристика пользуется «международным признанием и хорошо известна английским шекспироведам». — Алексеев, М. П. (1972) С. 270.

одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою». Второй важной чертой героя Шекспира поэт считает трусость: «он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» (XII, 160). Далее, продолжает поэт, попутно замечая и некоторые из достоинств шекспировского антигероя: «Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредко выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack)¹, жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность» (XII, 160).

В своем разборе литературного героя Пушкин не мог удержаться от анекдотического примера из собственной жизни и вспомнил своего знакомого Александра Львовича Давыдова и его сына Владимира, коих поэт окрестил Фальстафами вторым и третьим. Одно оригинальное отличие от шекспировского создания имел наш отечественный Фальстаф — он был женат, и поэт с сожалением заключает: «Шекспир не успел женить своего холостяка. Фальстаф умер у своих приятельниц, не успев быть ни рогатым супругом, ни отцом семейства; сколько сцен, потерянных для кисти Шекспира!» (XII, 160).

Еще М. П. Алексеев заметил, что не все ссылки русского поэта на Шекспира «или даже цитаты из его произведений восходят прямо к шекспировскому тексту; иногда они опосредованы каким-либо иностранным или русским источником»². Так, в повести «Гробовщик» (1830) Пушкин использовал сцену с могильщиками из «Гамлета» (д. 5, сц. 1), но на основании пушкинского замечания («Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливы-

¹ Говоря об употреблении Пушкиным слова «the sack», М. П. Алексеев делает вывод, «что Пушкину был в это время доступен английский текст шекспировской хроники «Генрих IV» и «Веселых виндзорских кумушек», в которых выведен этот герой и где действительно не один раз упоминается данное слово в значении белого вина, привозившегося в Англию из Испании и с Канарских островов» — Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 270–271.

² Там же. С. 283.

ми», VIII, 89) исследователь, вслед за Д. П. Якубовичем¹, делает вывод, что XXIV глава «Ламмермурской невесты» непосредственно повлияла на русского гения. Впрочем, с нашей точки зрения, вывод этот не бесспорен, так как к этому времени Пушкин уже читал «Гамлета». Скорее всего, оба английских автора, а точнее их произведения в равной степени повлияли на восприимчивый гений русского поэта. Английская цитата из шекспировской трагедии Ричарда III (д. V, сц. 4) «A horse, a horse! My kingdom for a horse!» в пушкинском письме П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г., по мнению М. П. Алексеева, также ведет нас не к шекспировскому тексту, а к эпиграфу стихотворения Вяземского «Прогулка в степи», напечатанного в «Литературной газете» (1831, 16 января). В пушкинском «Сонете» (1830) упомянуто имя Шекспира — «творца Макбета» (III, 214), создателя книги сонетов, но, как утверждает М. П. Алексеев со ссылкой на Н. В. Яковлева², «это упоминание, и все стихотворение Пушкина в целом восходят одновременно к стихотворению Вордсворта (“Scorn not the sonnet, critic”) и к подражанию ему Сент-Бева (“Ne ris point des sonnets, ó, critique moqueur”): в обоих этих стихотворениях, английском и французском, Шекспир назван — у Вордсворта мы находим сравнение сонета Шекспира с “ключом, отмыкающим сердце”, в более обычной связи Шекспир упомянут Сент Бевом»³. И, наконец со ссылкой на М. Н. Розанова⁴, М. П. Алексеев вспоминает позднее стихотворение поэта «Не дорого ценю я громкие права» (1836), в котором Пушкин цитирует знаменитое восклицание Гамлета «Слова, слова, слова» (III, 420). Оба исследователя приходят к выводу, что поскольку первоначальное название стиха было не «Из Пиндемонта», а зачеркнутое поэтом в рукописи «Из Alfred Musset», то именно реально существующее стихотворение А. Мюссе и вдохновило Пушкина, напомнив ему восклицание Гамлета. Хотя стих «Все это (видите ль) слова, слова, слова» и начинал-

¹ См.: Якубович, Д. П. (1928) Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Т. 10. Л. С. 111–112.

² См.: Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 122–124.

³ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 284.

⁴ См.: Розанов, М. Н. (1930) Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонта» // Пушкин. Сб. II / под ред. Н. К. Пиксанова. М.–Л. : ГИЗ. С. 111–142. С. 124.

ся: «Как Гамлет», в конечной редакции имя датского принца попало лишь в примечание к стиху.

Анализируя стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), А. П. Бриггс отмечает сходство его неожиданной концовки («Но строк печальных не смываю») с конечными двустишиями многих сонетов Шекспира. В качестве примеров исследователь называет шекспировские сонеты 12 и 19, в которых кода перевертывает все, что было сказано прежде¹. Это сравнение Пушкина с Шекспиром для нас значимо еще и потому, что далее А. П. Бриггс развивает тезис о том, что в этой конечной строке «Воспоминания» выразилась мудрость Пушкина, выстраданная тяжелым опытом жизненных трудностей. В стихотворении Пушкина отразилось не только сходство в поэтике «неожиданного», которой пользовался поэт, но и его глубокая духовная близость с Шекспиром.

В стихотворении «Калмычке» (1829) условная риторическая «фигура Шекспира» позволила поэту выразить ироничное отношение к тем, кто в своих поверхностных представлениях о культуре и цивилизации недооценивал великого англичанина:

Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног;
По-английски пред самоваром
Узором хлеба не крошишь,
Не восхищаешься Сен-Маром,
Слегка Шекспира не ценишь... (III, 159)

Типичный романтический прием отрицательных сравнений и восхваления дикой жизни приобретает у Пушкина новый оттенок и направлен, конечно, не против чтения Шекспира², а против «подражательного увлечения Шекспиром светских модниц», для которых Пушкин считал более уместным «полное, но естественное неведение»³.

¹ См.: Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p. P. 88.

² Пушкинское слово «не ценишь» имеет положительный оттенок, который бы отсутствовал, если бы поэт выбрал другое слово — например, «не бранишь». (III, 726).

³ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 272.

Шекспировское влияние отразилось в драматических опытах Пушкина — «Борисе Годунове», «маленьких трагедиях», написанных в Болдинскую осень 1830 г., и др. Пушкин экспериментирует с классической драматической формой, останавливаясь на малых сценических этюдах — «изучениях», как их определял сам поэт.

Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследователи заметили довольно рано. Так, например, С. П. Шевырев в статье, посвященной выходу последних томов посмертного издания Пушкина, отметил в 1841 г. сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III»: «Сцены Дон Жуана с Доной Анной напоминают много сцену в Ричарде III между Глостером (Ричард III) и леди Анной¹, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира»². Мнения о сходстве этих сцен также придерживался В. Волькенштейн, с той лишь разницей, что признавал, что у Шекспира «ситуация еще более острая»³. (Имеется в виду начало «Ричарда III», знаменитая 2-я сцена I акта, в которой Ричард смог обольстить Анну, оплакивающую своего мужа Эдварда и свекра Генриха VI, убийцей которых и был сам Ричард)⁴.

¹ По поводу этой сцены, «смеси симуляции и влюбленности», Б. В. Томашевский писал следующее: «Она параллельна шекспировской сцене из «Ричарда III». Но расхождение Пушкина с Шекспиром в данной сцене показывает, что техника Пушкина — не техника Шекспира. Глостер во II сцене I акта остается злодеем и притворщиком, осуществляющим свой замысел. Рассудочность героя роднит трагедии Шекспира с трагедиями классиков. У Пушкина побежденным является Дон Гуан <...> Непостоянство пушкинского Дон Гуана совершенно не сходно с притворством мольеровского соблазителя-жуира» — Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 312.

² Шевырев, С. (1841) Сочинения А. Пушкина. Томы 9: 10 и 11 // Москвитянин. Ч. V. № 9. С. 246.

³ Волькенштейн, В. (1960) Драматургия / изд. испр. и доп. М. : Сов. писатель. С. 73.

⁴ Интересное мнение высказала А. А. Ахматова: «Если сцена объяснения Гуана с Доной Анной и восходит к «Ричарду III» Шекспира, то ведь Ричард — законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям. Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса». Далее А. А. Ахматова делает еще более точное замечание, никем до того не высказанное, сравнивая заключительную сцену трагедии «Каменный гость» со 2 сценой I акта (в тексте, который был в библиотеке у Пушкина, это 2 сцена II акта; в разных изданиях сцены и акты разбиты по-разному) «Ромео и Джульетта». Таким образом, А. А. Ахматова обнаружила еще

Иного мнения придерживается Л. С. Осповат: «Однако Пушкин и здесь не просто воспользовался сюжетной схемой названной сцены, но подверг ее существенной переакцентуации: в его трагедии «обольститель» — сам, в сущности, обольщен, «обманщик» — сам обманут, вернее, обманывается»¹. Их главное различие: «У Шекспира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстречу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предоставляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всегда более — дьявольским напором, которому она мало-помалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни к лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут рядом с жестокой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непосильной для нее правдой: «Я Дон Гуан, и я тебя люблю». В этот момент «просто художник» как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клокочущая в его словах демоническая энергия, пробудившаяся «смерти на краю» (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение»².

Характерное обыгрывание шекспировской техники исследователи обнаруживают в заключительном вопросе «Каменного гостя» («Кто там идет?»): «Он создает у читателя впечатление, что перед нами отрывок чего-то большего. На самом деле это обычный после Шекспира (а может быть, появившийся и раньше) прием переключения действия. Так вопросом «Офелия?» кончается монолог Гамлета; так у Пушкина в «Каменном госте» в момент триумфа Дон Гуана Дона Анна спрашивает: «Что там за стук?» — и входит Статуя (т. е. Возмездие и Смерть). Вопрос указывает на законченность наброска. Очень похожая ситуация есть и в комедии Шекспира «Мера за меру». Точно такой же вопрос: «Кто там идет?» (в ответ на

одно шекспировское место в пушкинском «Каменном госте», которое хоть и не было напрямую связано с сюжетной фабулой пьесы Шекспира, но явно имело подобную же эмоциональную насыщенность. — Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.—Л. : Изд-во АН СССР. С. 189.

¹ Осповат, Л. С. (1995) «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 15. СПб. : Наука. С. 25–59. С. 56.

² Там же.

стук в дверь темницы) — прерывает монолог Клавдио на следующих словах: «Пусть она (смерть) придет!». Можно полагать, что именно этот, драматически очень эффектный прием послужил отдельным образцом для финала «Каменного гостя»...»¹

Говоря о шекспировском влиянии в «Каменном госте» Пушкина, нельзя не упомянуть о «Доне Жуане» Байрона, который, хотя и проиграл соревнование с Шекспиром как трагик, но поражал русского поэта «шекспировским разнообразием» (XI, 64).

Параллельные места из произведений Шекспира отмечались исследователями и в «Скупом рыцаре», хотя М. П. Алексеев заметил по этому поводу: «Яркий колорит западноевропейского средневековья, сообщенный Пушкиным этому произведению, а также ссылака его на мифического “Ченстона” долгое время заставляли русских критиков подозревать существование западного оригинала “Скупого рыцаря”»². Первым шекспировское присутствие в этой «сцене» отметил еще Белинский: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности,— словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира»³. И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г. процитировал из монолога Скупого рыцаря стихи о совести, которые, как ему казалось, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

<...> Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,

¹ Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л. С. 73–96. С. 107.

² Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 273–274.

³ Белинский, В. Г. (1953–1959). Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 7. С. 563.

Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?... (VII, 113)

Тургенев сделал вывод: «Чистая английская, шекспировская манера»¹.

Н. О. Лернер привел несколько мест из пьес Шекспира, таких, как мрачная картина могил, извергающих мертвецов, которая встречается у него неоднократно, что дает основание видеть у Пушкина шекспировский след². В «Рассказах о Пушкине» Н. О. Лернер припоминает слова Макбета, когда он видит дух убитого Банко и говорит: «Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (д. III, сц. 4). Похожую сцену исхода мертвых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (д. V, сц. 1). И Гамлет спрашивает призрака отца (д. I, сц. 4):

Why the sepulchre,
Where in we saw thee quietly in — urn'd,
Hath op'd his ponderous and marble jaws,
To cast you up again!³

В монологе Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (д. III, сц. 2), во II части хроники «Король Генрих IV» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы» (д. I, сц. 4). «Воображение Пушкина, — говорит Н. О. Лернер, — восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его образ одною деталью, еще живее и мрачнее: у него могилы “смущаются”»⁴. А. Долинин указал на сходство «Скупого рыцаря» с двенадцатью

¹ Тургенев, И. С. (1961) Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма. Т. II. М.—Л. С. 121.

² См.: Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. Л. : Прибой. 224 с. С. 218–220.

³ Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge : L. Vol. I, 4. P. 911. — «Зачем гробница, // В которой был ты мирно упокоен, // Разъяв свой тяжкий мраморный оскал, // Тебя извергла вновь?» — Шекспир, У. (1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. М. : Искусство. С. 30 (перевод М. Л. Лозинского).

⁴ Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. С. 218–220.

той сценой пятого акта комедии¹. Ю. Д. Левин сравнивал поэтику метафоры Пушкина с поэтикой Шекспира и «английского маньеризма»².

Пушкинский скупец готов восстать из могилы «сторожевою тенью», только бы защитит от расточительного наследника свои сокровища. В этом сатанинском отвержении успокоения после смерти тоже есть проявление какого-то шекспировского мистицизма³, еще более усиленного: «Пушкин дает в своей трагедии философию, психологию и поэзию скупости, переходящую в трагедию скупости: золото переходит в руки недостойного наследника, а вчерашний властелин мира — только раб своей страсти»⁴.

В «Каменном госте» А. А. Белый, объясняя смысл чудесного кивка головы статуи Командора в ответ на приглашение Дон Гуана, видит в этом фантастическом жесте подражание Шекспиру, чьи пьесы изобилуют разного рода призраками, ведьмами и духами, и вспоминает слова госпожи де Сталь, которая говорила, что «чудесное здесь не что иное, как ожившие призраки, роящиеся в воображении героя. Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, — это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстями. Сверхъестественные фигуры у Шекспира всегда исполнены философского значения. Когда ведьмы пророчат Макбету, всякий понимает, что в этих уродливых фигурах автор воплотил борьбу честолюбия и добродетели»⁵. Подобным образом А. А. Белый объяснял появление ожившей статуи «как проявления состязания двух противоположных устремлений в душе Дон Гуана»⁶.

Далеко не все исследователи считали шекспировское присутствие в «маленьких трагедиях» неоспоримым. Так, например,

¹ См.: Долинин, А. А. (1992) Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана / отв. ред. А. Мальц. Тарту : ТГУ. С. 183.

² См.: Левин, Ю. Д. (1969) Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. №3. С. 17–20.

³ Отдаленные черты драматической фантастики Шекспира можно различить в образе незнакомца, заказывающего Моцарту реквием в «Моцарте и Сальери» Пушкина.

⁴ Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие. С. 108.

⁵ Сталь, Ж. де. 1989. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М. : Искусство. 476 с. С. 193.

⁶ Белый, А. (1996) «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 70–71.

Ю. Спасский полагал, что при создании образа скряги в «Скупом рыцаре» Пушкин шел не столько шекспировским, сколько мольеровским путем¹: первоначально пьеса называлась просто «Скупой», как и пьеса Мольера (1669), «Каменный гость» также написан на сюжет мольеровской комедии «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). Впрочем, Б. В. Томашевский весьма точно раскрыл характер разработки Пушкиным мольеровских сюжетов: «Исходным пунктом для драматических опытов Пушкина был театр. Так, в данном случае исходным моментом является «Каменный пир» Мольера. Но из пьесы французского драматурга берется лишь сюжет в его наиболее общих чертах, две-три драматические ситуации чисто сценического порядка, и совершенно изменяется система характеристики героев. В этом отношении Пушкин готов следовать Шекспиру, Моцарту, современной драме, современному роману, но не Мольеру»².

Дж. Т. Шоу обратил внимание на то, что Пушкин в заметке о шекспировском Шейлоке (из «Венецианского купца») и мольеровском Гарпагоне (из «Скупого») из «Table-talk» (XII, 159–160) сам указал «на два литературных произведения, с которыми следует сопоставлять его “Скупого рыцаря”»³. Несмотря на то, что обычно «пушкинская пьеса сравнивается прежде всего со «Скупым» Мольера, а Шекспир привлекается главным образом в связи с некоторыми образами в длинном — и совершенно не шейлоковском — монологе барона (сцена 2)», исследователь доказал, «что Пушкин опирался на шекспировского “Венецианского купца” более разнообразно»⁴.

Решая вопрос о характере барона, Шоу отмечает его отличие от шекспировского скупца: «Он сложен, но это не та сложность, какая была у Шейлока в “Венецианском купце”. Старый барон — не только ростовщик: он рыцарь, и он говорит герцогу, что и теперь готов пойти за него в битву, если грянет война и понадобится его служба.

¹ См.: Спасский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук, № 2–3. С. 416.

² Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 309.

³ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М.: Языки славянской культуры. 456 с. С. 367.

⁴ Там же.

А в “Венецианском купце” Шейлок, венецианский еврей, ссужает деньги в рост и взыскивает их с купца Антонио, главного представителя христианского торгового общества, который открыто презирает его за единственное занятие, которое позволено ему, чтобы выжить. Никаких рыцарей в Венеции “Венецианского купца” нет. Пушкинский старый барон, напротив, принадлежит к знатному роду и избрал свое ростовщическое занятие добровольно, хотя это и означало для него отстраниться от придворного “хорошего общества”, в котором по праву рождения хочет жить его сын. Шейлок вспоминает библейскую историю Иакова и Лавана, желая показать, что он прав не только в своем ростовщичестве, но и в своей хитрости и тем самым может с чистой совестью искать отмщения против купца Антонио, который так открыто презирал и презирает его за его ремесло. **Справедливость** — вот что главное для Шейлока, и он убежден, что поступает справедливо, когда по ходу пьесы настаивает на буквальном исполнении “обязательства” Антонио расплатиться с ним фунтом собственного мяса, когда Антонио не может вернуть ему в срок взятые им в долг три тысячи дукатов. Старый барон в “Скупом рыцаре” тоже радуется не только своему богатству, но и страданиям тех, за чей счет он его приобретает (хотя никто никогда, по-видимому, его не презирал и не оскорблял). Однако при этом дважды в своем длинном монологе (сцена 2) он мучится **угрызениями совести** — понятие, для Шейлока не существующее. Таким образом, характер барона в “Скупом рыцаре” по сути совсем иной, чем характер Шейлока»¹.

Тем не менее, параллели между «Скупым рыцарем» Пушкина и «Венецианским купцом» Шекспира не исчерпываются теми отличиями, которые исследователь обнаруживает в сравнении Шейлока и скупого барона. Ведь, по словам Шоу, «слово “скупой” в пьесе Пушкина приложимо по меньшей мере к трем персонажам: к старому барону, к его сыну Альберу (который сам так называет и отца и себя) и к еврею-ростовщику Соломону»². В последнем пушкинском персонаже исследователь обнаружил черты не только скупца, но и «традиционный образ средневекового еврея-ростовщика, чуж-

¹ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 367–368.

² Там же. С. 368.

дого всем рыцарским идеалам; и его присутствие только оттеняет то, как непохожи на него двое других»¹. Альбер — «прямая противоположность «скупости» в обычном понимании слова: по природе он щедр», «чувствует себя зараженным “скупостью”»².

Геройству что виною было? — скупость —
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом. (VII, 102)

Шоу отметил отличие «Скупого рыцаря» от «Венецианского купца» в том, что «тема скупости поделена между двумя персонажами, евреем Соломоном и старым бароном»³, но главное сходство между этими произведениями исследователь видит в ситуации, в которой молодой человек, прося займы у жадного еврея-ростовщика, открыто презирает его. У Шекспира и Пушкина молодые люди обращаются к своим кредиторам на «ты», они же отвечают на «вы». Исследователь указал на то, что должники Шейлока неоднократно называют его «собакой», а в «Скупом рыцаре» Соломон обзывается «собакой», «разбойником», «ростовщиком», «змеей», «плутом», «жидовской душой». Шоу показал, что в создании образа Соломона Пушкин следует за Шекспиром, вернее за его Шейлоком. Незначительное отличие ситуации в «Венецианском купце» и «Скупом рыцаре» заключается в отсутствии мотива оплевывания и того, что Соломон ранее уже одалживал деньги Альберу, а Антонио просит займы у Шейлока впервые. Оба еврея-ростовщика требуют «залог». Ни Шейлок, ни Соломон не верят слову купца и рыцаря. Корабли Антонио могут прийти слишком поздно или совсем пропасть в море, подвергнуться нападению пиратов, Альбер не получит наследство, пока жив его отец, и Соломон напоминает, что тот может прожить даже дольше сына. Оба еврея находят кощунственный выход из ситуации: Шейлок предлагает Антонию поставить в качестве залога фунт его собственного мяса, Соломон предлагает отравить барона.

¹ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина.

² Там же.

³ Там же. С. 375.

Таким образом, исследователь показал, что положение Соломона и Шейлока очень похоже: «еврей, который ссужает деньги христианам, а за это, даже соглашаясь на их просьбы, получает от них только презрение и оскорбления»¹. Между тем, Шоу отметил, что «характер Соломона иной, чем у Шейлока. Шейлок горд, жаждет «справедливости», умеет ненавидеть и при всем своем корыстолюбии предпочитает месть деньгам. Соломон не таков, однако он схож с Шейлоком, наряду с разными другими ростовщическими чертами, особенной манерностью речи: склонностью повторять главное слово собеседника. У Шекспира это слово может быть или не быть последним в строчке или реплике. Но мотивы, повторяющиеся в этих словах, одни и те же у Шейлока и Соломона: деньги, их количество и “слово” (“заклад”))»².

Исследователь подробнейшим образом останавливается на рассмотрении рифмованных отрывков и рифмопар в «Скупом рыцаре». Для нас особенно актуальна связь, которую Шоу обнаруживает между «Скупым рыцарем» и другим «шекспировским» произведением Пушкина — драмой «Борис Годунов», точнее ее одиннадцатой сценой, в ее первом рифмованном отрывке. Так, исследователь указал, что в длинном монологе барона во второй сцене, где он воображает как Добродетель, Труд, Гений и Музы «принесут ему свою дань — точь-в-точь как польский поэт в “Борисе Годунове” подносит Самозванцу; впрочем, у поэта стихи были латинские, а нерифмованные реплики — на русском (условно — польском языке)»³.

Похожую связь с драмой «Борис Годунов» Шоу обнаруживает во втором рифмованном отрывке, кульминационном для всей сцены моменте, когда барон любуется золотом — своей державой и славой. Исследователь находит, что начало рифмованного отрывка напоминает заверения Шуйского в «Борисе Годунове»: «Конечно, царь: *сильна твоя держава*» с тем, что затем сообщает о появлении Самозванца (подобно тому, как в Ветхом Завете пророк начинает «Вечно живи, о царь», а потом следуют дурные вести). «Когда Пушкин писал “Скупого рыцаря”, первое издание “Бориса Годунова”

¹ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 375.

² Там же. С. 375–376.

³ Там же. С. 379.

(написанного пятью годами раньше) как раз было в печати, так что не удивительно, что Пушкин вспоминал об этой пьесе, и от этого явились словесные отголоски из нее»¹.

Так исследователь приходит к выводу, что «Старый барон видит в своем не добром добытом богатстве свою “державу”, а в себе властелина — хотя лишь потенциального, потому что любая трата будет разрушать его державу. Но чтобы расширять и хранить свою “державу”, барон должен бороться с собственной “совестью”. Это значит, что он — “узурпатор”, потому что свою “державу, честь и славу” он приобрел бесчестно и бесславно. Русские ученые справедливо сравнивали воплощение этой темы с другими местами у Шекспира, где герои борются с собственной совестью: таков уже не Шейлок, а Гамлет, Макбет, а в хрониках особенно Генрих IV»².

Шоу обнаруживает сходство в разработке темы правителя, «которого терзает совесть не только за неправоное приобретение власти, но и за то, что оно перейдет к распутному наследнику»³, как она воплощается в образе пушкинского барона и в шекспировском Генрихе IV: «Мы ясно видим, что барон, может быть, сам не понимая, идет против своей совести, когда не заботится должным образом о своем сыне и наследнике. Сын может быть жаден («алкающей скупостью») до отцовского имущества, может даже хотеть его смерти (хотя намек ростовщика на отраву и обвинение отца в помышлении на убийство приводят его в ярость). Отец не только скуп (*stingy*), но и жаден (*covetous*) до всего, что законно полагается его сыну, как при жизни отца, так и после смерти»⁴.

В комментарии к анализу рифм «Скупого рыцаря» Шоу заключает, что сопоставление «Венецианского купца» и «Скупого рыцаря» должно было бы рассмотреть еще и сходство и контраст отношений между Шейлоком и его дочерью Джессикой, бароном и его сыном Альбером. В этой связи Шоу замечает, что ни в той, ни в другой пьесе не сказано, на каком этапе своей жизни Шейлок или Барон приобрели черты своего характера и как сложились их отношения с детьми. «Старый барон предполагает, что Альбер точно так же

¹ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 380.

² Там же. С. 382–383.

³ Там же. С. 383.

⁴ Там же.

промотает его имущество, не думая о том, с каким трудом и с какими муками совести барон приобрел его. Эта тема блудного сына (или дочери) была в сознании Пушкина, когда он писал “Скупого рыцаря”, как видно более всего из “Станционного смотрителя”»¹. Таким образом, исследователь раскрывает основные мотивы, которые объединяют обе пьесы, а также «Венецианского купца» Шекспира и другое произведение Пушкина — повесть «Станционный смотритель».

Е. Н. Купреянова указала на прямую связь мотива картинок с сюжетом «блудного сына» в «Станционном смотрителе» и речью Фальстафа в первой сцене второй части второго акта хроники Шекспира «Генрих IV»². Наглый и беспутный собутыльник принца Гарри — Фальстаф, вымогая деньги у им же разоренной хозяйки трактира, предлагает ей заложить имущество и упоминает «историю блудного сына»:

Fal. Glasses, glasses, is the only drinking
and for thy walls, — a pretty slight drollery, or
the story of the prodigal, or the German hunt —
ing in water — work, is worth a thousand of
these bed — hangings and these fly —
bitten tapes — tries³.

Е. Н. Купреянова заметила, что на фоне беспутства принца Гарри и его последующего перевоплощения в достойного королевского титула Генриха IV, заслужившего прощение отца, упоминание сюжета о блудном сыне приобретает особый смысл.

Как показала Н. Н. Петрунина, «упоминание это не случайно, как не случайно вложено оно в уста Фальстафа», тем более «что

¹ Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 399–400.

² См.: Купреянова, Е. Н. (1981) А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л.: Наука. С. 280.

³ Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. II, 1, II Henry IV. P. 426–427. — Перевод: «Оставь только стаканы, они нужны для питья. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными красками, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров». — Шекспир В. Генрих IV / пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. М.–Л. : Academia. Т. III. С. 401–402).

тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся. В первой части двухчастного «Генриха IV» тот же Фальстаф, облеченный властью вербовщика, на вербовал в свой отряд такого сброду, что при виде его сам признается¹: «that you would think, that I had a hundred and fifty tattered prodigals, lately come from swine-keeping, from eating draff and husks»².

Н. Н. Петрунина приводит сцену из комедии «Веселые виндзорские кумушки», в которой хозяин гостиницы, показывая комнату Фальстафа, произносит: «There's his chamber, his house, his castle, his standing-bad, and truckle-bad; 'tis painted about with the story of the prodical, fresh and new»³. Обнаруживая внутреннее родство темы блудного сына в хронике Шекспира и в «Станционном смотрителе» Пушкина, Н. Н. Петрунина разграничивает их качество: «Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте «Генриха IV». Оно незримо формирует характеры и направляет вымышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь дважды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны как сигнал, указывающий на существование внутренних семантически значимых связей. Апеллируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изолированного искусства, уходящую корнями в глубокую древность. В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах «Станционного смотрителя» не просто упоминает об истории блудного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя — рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологиче-

¹ Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. Л.: Наука. С. 115.

² Shakespeare, W. (1863) *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. IV, 3, Henry IV. P. 413. — Перевод: «Можно подумать, что я набрал полторы сотни одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасли свиней и питались желудями и шелухой» — пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. III. С. 334).

³ Shakespeare, W. (1863) *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. IV, 5. P. 28. — Перевод: «Вот эта комната, его жилище, его замок, его походная кровать и его походная кровать, над ней только что расписанная история блудного сына» (акт IV, сцена 5). Пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. I, 587).

ского сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию»¹.

«Яркую печать шекспиризма» усматривал в «Моцарте и Сальери» М. М. Покровский: «Убийца Моцарта должен, в конце концов, поплатиться жесточайшими угрызениями совести за свое деяние; по крайней мере, после ухода отравленного Моцарта, мы видим его в мучительнейшем раздумьи: «Ужель он прав, и я не гений? Гений и злодейство — две вещи несовместные. Неправда — а Бонаротти?... Или это сказка тупой бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана?...»². Далее исследователь говорит, «что Сальери не банальный завистник и не изверг: в его отношениях к Моцарту колеблется сложное двойственное чувство *odi et amo*; он мстит Моцарту за то, что тот самым своим существованием стирает с лица земли не только одного Сальери, но и всех ему подобных бескорыстных тружеников». Сходную идею Покровский обнаруживает в «Венецианском купце» Шекспира: «где сталкиваются два представителя одной и той же профессии — сухой, педантичный Шейлок и благодушный гуляка, царственный купец Антонио, истинно-широкая натура. Шейлок мстит ему, между прочим, по инстинкту самосохранения: торговые приемы соперника обессиливают Шейлока и приносят ему огромные убытки: «не будет его в Венеции — могу вести торг как угодно»³. И, наконец, М. М. Покровский делает вывод, «что самую тему о зависти Пушкин разработал приблизительно, как Шекспир в “Макбете” — как тему честолюбия: человек долгое время живет безупречно, не подозревая, что в один прекрасный момент им может завладеть страсть, ему самому противная и мучительная. Пушкин представил вместе с тем, при каких условиях преступная страсть вспыхнула в душе Сальери: в сущности, душевная жизнь его не полна, в ней много пустоты, лишь еле-еле прикрытой скромным профессиональным успехом, который вдобавок дался в результате упорнейшего труда и горьких разочарований. Это душевное утомление увеличивается, кроме того,

¹ Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. С. 116.

² Покровский, М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд-во Брокгауза и Ефрона. С. 15.

³ Там же.

тяжелыми воспоминаниями о самоубийстве единственной женщины, которую любил Сальери, — Изоры»¹.

Обратим в связи с этим внимание на то, что Мотив угрызания совести, приводящей в шекспировском «Макбете» даже к галлюцинациям и в конечном итоге гибели героя, И. Ф. Бэлза вспоминает в споре с основными выводами статьи английского музыковеда Эрика Блома, который всячески пытался принизить достоинства пушкинской трагедии как в историческом, так и в художественно–психологическом плане («is not a better work»)². Э. Блом считал, что Сальери попросту оговаривает себя, будучи психически невменяемым, и риторически вопрошал: «Почем мы знаем, какие галлюцинации были у Сальери перед тем, как он перерезал себе горло». Э. Блом полагал, что Сальери, «первому императорскому музыканту», не в чем было завидовать Моцарту. Однако И. Ф. Бэлза приводит другой, «шекспировский» аргумент в пользу причастности Сальери к смерти Моцарта: «Эрик Блом, датчанин по происхождению, всю жизнь провел в Англии и, надо полагать, хорошо знал Шекспира. Но у автора «Гамлета» показано, как прибегали к яду персонажи значительно более высокопоставленные, чем императорский капельмейстер»³.

Б. П. Городецкий соотнес известное замечание Пушкина о ревности Отелло со словами Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!... (VII, 124)

Интересное замечание по поводу проблемы «несовместимости гения и злодейства» сделала Марина Косталевская в статье «Дуэт, диада, дуэль. (“Моцарт и Сальери”))». Рассматривая этический и поэ-

¹ Покровский, М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд-во Брокгауза и Ефрона. С. 15–16.

² См.: Blom, E. (1957) Mozart's Death // Music and Letters. 1957, October, vol. 38, № 4, p. 315–326.

³ Бэлза, И. Ф. (1962) Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.–Л. : Изд-во АН СССР. С. 256.

тический антагонизм Моцарта и Сальери, исследовательница делает вывод: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”. Если для Гамлета эта проблема звучит испытанием свободы человека как нравственного существа, то, например, для Альберта Камю она представляет собою испытание свободы человека как живущего существа. Но суть проблемы при этом меняется»¹.

Л. И. Вольперт, указывая на тот факт, что Стендаль посвятил свои лучшие произведения «to the harpe few» («немногим счастливым»), проводит параллель с фразой Моцарта, уже испившего яд: «Нас мало избранных, счастливых праздных» (VII, 133), и приходит к выводу, что обе они имеют прямое отношение к словам Генриха V и заимствованы из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3)². Общность подходов Пушкина и Шекспира в создании трагического героя отмечали Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен. По их мнению, противопоставляя Шекспиру Мольера, поэт не следовал слепо шекспировскому, а создал «принципиально новый тип»: «Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих аллегорий, мы увидим мир смещения космоса с хаосом. Именно смещения, а не взаимодействия... Трагедия шекспировского героя — трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своенравию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ничем свободы, они существуют по тем же законам, что и исторический социум, их породивший»³. Принципиальное отличие пушкинского героя от шекспировского состоит в том, что он «обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в миро-

¹ Косталевская, М. (1996) Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 55.

² Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С. 222.

³ Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры). С. 87.

устройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру. Собственно говоря, это есть крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до выпадения из мира¹. Это уже не представитель как в античности, а противопоставляющий себя роду «выродок», осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспировского героя, который подвластен своей страсти, служит страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но влекомый, не в силах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различить зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает существующую в мире систему различения ценностных ориентиров»².

Таким образом, бунт античного героя, подчинение своим страстям и слабостям шекспировских персонажей доводятся Пушкиным до абсолюта, его герой часто ставит себя выше общепринятых понятий добра и зла, мнит себя в праве вершить чужие судьбы, и в этом отражаются романтические уроки русского писателя.

Любопытное наблюдение сделал М. П. Алексеев, разбирая пушкинскую пьесу «Сцены из рыцарских времен» (1835). Исследователь обратил внимание на разговор между Мартыном и Бертольдом, в котором Пушкин подчеркивал, «что Мартын и Бертольд не могут понять друг друга; для купца Мартына научное творчество есть лишь один из путей приобретения, возможность делать золото; научно-изобретательская мысль Бертольда, напротив, бескорыстна: он не ищет личных выгод, но истины, предвидя, что деятельность человеческого разума, направленная на завоевание сил природы и открытие ее законов, поистине беспредельна»³. В черно-

¹ Следует напомнить некоторых из героев Шекспира, которые тоже могли бы свободно подойти к этой характеристике, например, тот же Гамлет, Макбет или даже Анджело.

² Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новейшей истории. (Судьба личности — судьба культуры). С. 87.

³ Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 85–86.

виках рукописей до нас дошел набросок этой сцены, в котором вместо имени купца Мартына стоит имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря». Хотя М. П. Алексеев и отвергает связь имени Калибана «с характерным образом его носителя», так как в дальнейшей работе над пьесой Пушкин от него отказался, но, на наш взгляд, первоначальный выбор Пушкина не был случаен, так как шекспировский Калибан является своего рода воплощением дикого невежества и антиинтеллектуализма, полной противоположностью творческой, ищущей натуры средневекового монаха Бертольда Шварца. Вероятно, Пушкин предпочел оставить более нейтральное имя Мартын в силу стилистических, но не философских причин, так как по своим духовно-интеллектуальным запросам и Калибан, и Мартын суть одно и то же лицо.

Следует обратить внимание на то, что имя Калибана упоминается Пушкиным в разговоре с М. П. Погодиным, который сделал следующую запись в своем дневнике: «Пушк<ину> отнес реестр пьес. Хорошо! Назначил свои пьесы. Обещ<ал> прочесть Годунова во вторник. Bravo! Дал намек о Калибана роле. — А я невежда не читал его». Далее: «Читал с восхищением Калиб<ана>. Во всей трагедии должна быть аллегория, и я рад был некоторым прозрениям своим, хотел сообщить их Пушк<ину>, но не застал его. — Обед<ал> у Шев<ырева>, говорил с ним об Ироде и пр., о Шексп<ире>, о журнале. Мудрец Шекспир! На лубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он»¹. В связи с этим М. П. Алексеев высказывает предположение, что речь здесь идет или о переделке шекспировой драмы в «волшебно-романтическое» представление» А. А. Шаховского «Буря» (1821), или о персонаже пьесы Кюхельбекера «Шекспировы духи»². В последней Пушкин как раз отмечал наряженного Калибаном дядюшку Фрола Карпыча, когда писал своему лицейскому товарищу в начале декабря 1825 года: «зато Калибан прелесть», «чудо как мил» (XIII, 247–248).

Итак, в начале 1820–х годов *свершилось пушкинское открытие Шекспира*. На это обратили внимание уже его современники.

¹ Цявловский, М. А. (1913) Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII–XX. СПб. С. 79.

² Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 251.

Оно нашло отражение в переписке и творчестве поэта. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев. Случилось большее: шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни.

Обращение к Шекспиру изменило творческие приоритеты Пушкина в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию «Бориса Годунова», а позже и «маленьких трагедий». Дальнейшее развитие «шекспировского текста» Пушкина сделало неизбежным появление другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

§ 5. «АНДЖЕЛО»: ДИАЛОГ ШЕКСПИРА И ПУШКИНА

В «Анджело» продолжился диалог Шекспира и Пушкина, имеющий косвенно отношение к проблеме сценичности драматического произведения, каковую стремился для себя решить Пушкин, задумывая реформу русского театра.

После «Бориса Годунова» Пушкин пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «Луcreция»: получилась изящная шутивная поэма «Граф Нулин». Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1929) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель книги сонетов упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», «Моцарте и Сальери», «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках «Сцен из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело», по поводу которой высказывались суждения, что в поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга.

Пушкину вообще было свойственно идти своим путем в литературе, свободно обращаться с чужими сюжетами, тестами, образами. Поэт брал из первоисточников ровно то, что его интересовало, и смело отсекал все лишнее. Характерный пример связан с незаконченным переводом пьесы Шекспира «Мера за меру». Возникновение замысла поэмы «Анджело» восходит к 1833 г., когда Пушкин попытался перевести комедию. Об этом свидетельствовал П. И.

Бартенев со слов П. В. Нащокина, приятеля Пушкина, хорошо осведомленного о творческих замыслах поэта: «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”, хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему Фаусту, он переделал шекспирово создание в своем Анджело»¹.

Объяснение Нащокина, почему Пушкин отказался от перевода, нельзя считать убедительным. Пушкин, действительно, сначала попытался перевести комедию Шекспира с английского подлинника (поэт перевел 29 строк 1-ой сцены, уместив их в 24 русских стиха), и лишь во время работы над переводом ему пришла идея написать на шекспировский сюжет поэму «Анджело». Однако вслед за Ю. Д. Левиным мы не можем принять объяснение Нащокина: изменение творческих планов поэта вряд ли было вызвано состоянием русской сцены, так как это же обстоятельство «не мешало Пушкину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы (“Русалка”, “Сцены из рыцарских времен”))»². Левин видит иную причину изменения творческого замысла Пушкина: «Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. <...> Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен»³.

Возможно, поэта попросту не устроил потенциал сценичности шекспировской пьесы для современного ему российского театра, а вовсе не степень его предвзятого отношения к русским актерам многих из которых он знал, чью игру отмечал в разговорах, заметках и письмах. В раннем незавершенном этюде «Мои замечания об русском театре» (1820) поэт говорит о том, что «невозможно ценить таланты наших актеров по шумным одобрениям нашей публики»,

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1998). Т. 1–2. СПб. : Академический проект. Т. 2. С. 233.

² Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 59–85. С. 79–80.

³ Там же. С. 80.

но вместе с тем считал, что некоторые русские актеры недостойны «убийственного равнодушия»¹.

Первый отзыв об «Анджело» появился в журнале «Молва» за 1834 г. Анонимный автор библиографической заметки обратил внимание на охлаждение к Пушкину читателей в 1830-е годы. В этом он видел причину, почему публика и критика не принимали новые произведения Пушкина. Сам рецензент признал поэму Пушкина «полной искусства, доведенного до естественности, ума, скрытого в простоте разительной и сверх того, неотъемлемо отличающейся истинным признаком зрелости поэта — тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей»². Он отметил итальянский колорит эпохи Возрождения в поэме, который был ключом к пониманию стилистики и поэтики «Анджело»: «Боккачио, отец Декамерона, был первым начавшим писать в роде, к коему принадлежит “Анджело”. Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений, являвшихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т. д.»³.

Высокая оценка поэмы Пушкина вызвала отповедь ревнителя «литературной правды», скрывшегося за псевдонимом «Житель Сивцева Вражка», который категорично осудил поэму в 24 номере «Молвы», назвав ее «самым плохим произведением Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытащенной из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на Пушкинское даже самую версификацию, избыточную до невероятности усеченны-

¹ Пушкин, А. С. (1977–1979) Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л. : Наука. (Пушкин, 1962: 247–253).

² Молва (1834). № 22. С. 340–341.

³ Там же. С. 338.

ми прилагательными и распространенными предложениями»¹. В упрек Пушкину была поставлена даже «переделка Шекспировой Measure for Measure из прекрасной драмы в вялую, пустую сказку»². Негодующий тон его «Письма к издателю» был вызван весьма откровенно выраженными читательскими пристрастиями критика, которому нравились ранние и не нравились поздние произведения поэта: «Не подумайте, что бы я был предубежден против творца этой переделки. Напротив, уверяю вас, что никто больше меня не чувствует живейшей признательности к Пушкину за неоцененные минуты, которые он доставлял мне своими первыми произведениями, благоухавшими свежей молодостью мощного, роскошного таланта»³.

В. Г. Белинский впервые высказался об «Анджело» в своей программной статье «Литературные мечтания»⁴, в которой он дал негативную оценку поэме, противопоставив ее другим, с его точки зрения, более достойным творениям поэта: «Пушкин — автор «Полтавы» и «Годунова» и Пушкин — автор «Анджело» и других мертвых, безжизненных сказок!»⁵. Вновь В. Г. Белинский бегло отозвался о поэме в последней, одиннадцатой статье о Пушкине, опубликованной в «Отечественных записках» в 1846 г.⁶ В ней Белинский еще более безжалостен: «Анджело» составляет переход от эпических поэм к драматическим; по крайней мере диалог играет в этой пьесе большую роль. «Анджело» был принят публикой очень сухо, и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать»⁷.

Житель Сивцева Вражка (1834) Письмо к издателю // Молва. № 24. С. 370–375. С. 374–375.

² Там же. С. 374.

³ Там же.

⁴ Молва (1834). Ч. VIII, (I). № 38. С. 173–176.

⁵ Белинский, В. Г. (1953–1959) Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 1. С. 21.

⁶ Отечественные записки (1846). Т. XLVIII, № 10, отд. V. Критика. С. 41–68.

⁷ Белинский, В. Г. (1953–1959) Полн. собр. соч. Т. 7. С. 553.

Эстетическая оценка поэмы «Анджело» долгое время оставалась самой острой в ее изучении. Вслед за В. Г. Белинским многие критики невысоко отзывались о поэме «Анджело». Отрицательная оценка поэмы Белинским была усвоена в советском пушкиноведении. Так, Б. В. Томашевский писал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней». Исследователь считал, что Пушкин ставил перед собой задачу «присвоить своему эпосу приемы психологического развертывания образа героя»¹. Но не менее показательна безапелляционная оценка поэмы Пушкина таким тонким и проницательным критиком русского зарубежья, как В. В. Вейдле: «Вслед за Жуковским не погнушался и он впрячься в тяжелый рыдван западной литературы и тащить его по русским ухабам, даже и выбиваясь иногда из сил. “Мера за меру” — странная и кажется не совсем удавшаяся драма Шекспира, но попытка Пушкина сгустить ее в поэму (что бы ни думал о ней сам Пушкин) удалась еще гораздо менее. Точно также и стихотворное переложение из Беньянова “Странника”, несмотря на восторг Достоевского, к лучшим его созданиям отнюдь не принадлежит»².

Иные оценки художественных достоинств давали поэме Ап. Григорьев³, А. В. Дружинин⁴, Н. И. Стороженко. Так, на пушкинских торжествах 1880 г. нигилистическую оценку Белинским поэмы «Анджело» оспорил известный шекспировед Н. И. Стороженко, который указал на достоинства психологической разработки характеров поэмы и подчеркнул переводческий талант Пушкина: «Рассматриваемый как психологический этюд, Анджело окажется весьма замечательным произведением, а мастерской перевод нескольких сцен показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира»⁵. Эти оценки долгое время не могли преодолеть инерции отрицательных суждений «неистового

¹ Томашевский, Б. В. (1956–1961) Пушкин. Т. 1–2. М.–Л. : Изд-во АН СССР. Кн. 2. С. 407–408.

² Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа // Русская речь. № 3. С. 31–42. С. 33.

³ См.: Григорьев, А. (1855) Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. № 13–14.

⁴ См.: Дружинин А. В. (1867) Собрание сочинений. С примеч. автора. Т. VII. / Н. В. Гербель (ред.) Критика и библиография. 1850–1860. СПб. С. 448.

⁵ Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 227.

Виссариона». И. М. Нусинов видел причину непонимания «Анджело» В. Г. Белинским в самом отношении критика к Шекспиру, для которого английский драматург являлся «гением художественного совершенства» и который считал, что «воссоздать по-новому какой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотворчество здесь больше немислимо»¹. Не уверен, что русский критик подобным образом недооценивал Пушкина в сравнении с великим Шекспиром, но исследователь верно замечает: «Встреча Шекспира с автором “Правдивой истории о короле Лире и его трех дочерях” или даже Гете с Марло были встречи гигантов с карликами или в лучшем случае со средними людьми. Встреча Пушкина с Шекспиром, с Гете была встреча равных»². Приведем в подтверждение этих слов мнение В. В. Вейдле: «По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть “Сцену из Фауста”, “Подражания Данту” и монолог скупого рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою»³.

Первый обстоятельный анализ поэмы Пушкина дал Н. И. Черняев, который провел сравнительный анализ поэмы и пьесы Шекспира «Мера за меру» и отметил пушкинские отступления от оригинала: объединение событий вокруг Анджело, сокращение некоторых персонажей и сцен, связанных с комическим развитием действия, снятие мотива женитьбы герцога на Изабелле⁴ (у Пушкина Мариана стала женой Анджело, у Шекспира она была брошенной невестой) и т. д.⁵.

¹ Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. С. 351.

² Там же. С. 253.

³ Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа. С. 36.

⁴ Интересно, что имя шекспировской героини Изабела Пушкин пишет без двойного *-л*, тогда как в оригинале *Isabella*, но оставляет имя Джюльета без второй *-т-*, как и у героини Шекспира *Juliet*. Пушкинские имена звучат на русском языке более естественно. С пушкинской орфографией далеко не всегда считаются цитируемые авторы.

⁵ См.: Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков.

Следуя за автором рецензии в «Молве», Н. И. Черняев отметил итальянский колорит «Анджело»¹, указал на то, что Пушкин перенес события поэмы в эпоху Возрождения XV–XVI веков, раскрыл новеллистический характер поэмы. Черняев полагал, что тема милости в «Анджело», в отличие от Шекспира, была обусловлена пушкинским желанием воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности и даже провел исторические параллели между Дуком и Александром I, Анджело и Аракчеевым². По мнению исследователя, Пушкин наделил Дука «кротостью, мягкостью и рыцарским благородством, — чертами характера, напоминавшими ему Александра I...»³.

И. М. Нусинов дал достаточно обстоятельное сопоставление шекспировской «Меры за меру» и пушкинской поэмы «Анджело»⁴. Исследователя интересовала проблема самобытности поэмы, основные мотивы, оригинальное разрешение Пушкиным шекспировского конфликта.

По его словам, «Пушкин внес эпическую сдержанность, спокойствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение»⁵. На эту оценку, высказанную Нусиновым, следует, по нашему мнению, обратить особое внимание.

И. М. Нусинов оправдал смену Пушкиным драматического жанра на эпико-драматический: «В эпической форме Пушкин передает все то, что происходит до начала конфликта, до момента, пока вид и слова Изабеллы не начинают внушать Анджело его греховных, чудовищно преступных замыслов. До этого момента, собственно, никаких еще драматических коллизий нет и нет необходимости в драматическом жанре»⁶.

¹ Позже этой теме была посвящена специальная статья: Розанов, М. Н. (1934) Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л. : Изд. АН СССР. С. 377–389.

² На это замечание Г. П. Макогоненко возразил: «Данное толкование чуждо Пушкину: уже с трагедии «Борис Годунов» он принципиально отказался от аллюзий. Действительное содержание поэмы и глубже, и историчнее, а ее современность иного — философско-политического плана». — Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. Л. : Худож. лит. С. 103.

³ Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. С. 158, 163–164.

⁴ См.: Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. С. 349–378.

⁵ Там же. С. 354.

⁶ Там же.

Исследователь считает: «Драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Анджело, коллизия чести и человеколюбия, чести и сострадания у Изабеллы и Анджело, Изабеллы и Клавдио. Драматизм их встреч выражен у Пушкина в соответствующей драматургической форме. Дальше никаких больше конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто никаких колебаний между враждующими чувствами и устремлениями не переживает. Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически-сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу»¹.

Несмотря на, казалось бы, очевидность этих выводов, исследователь делает важное замечание по поводу драматической системы Пушкина вообще²: «...он пользуется лишь драмой для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле этого слова, и любой кусок драматургического полотна заполнен драматическими коллизиями. Ни одна сцена трагедий Пушкина не служит лишь для развития сюжета, ни один монолог или диалог не выполняет одних только сюжетных функций. Каждая сцена, любой монолог или диалог вытекает из того драматического конфликта, из той коллизии, из того неразрешенного противоречия, во власти которых данный персонаж находится. Поэтому любой эпизод драматичен»³.

Некоторые итоги изучения поэмы в русском и советском литературоведении подведены в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», изданном в 1965 г. под редакцией Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. В обзоре об «Анджело», подготовленном В. Б. Сандомирской, систематизированы мнения и оценки прижизненной критики, дан анализ специальных работ по поэме, и в первую очередь, работ Н. И. Черняева и М. Н. Розанова⁴. Впрочем, обзор В. Б. Сандомирской не может претендовать на подведение итогов, так как уже после выхода ее статьи

¹ Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. С. 355.

² По мнению И. М. Нусинова, исключение составляет только историческая трагедия «Борис Годунов», чей объем обусловлен масштабом показанных в ней событий: «Но и “Борис Годунов” по своей предельной сжатости, ясности и лаконичности мало знает подобных себе трагедий» (там же. С. 356).

³ Там же. С. 356.

⁴ См.: Сандомирская, В. Б. (1966) Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.–Л. : Наука. С. 394–398.

появились специальные исследования о поэме «Анджело»: статьи «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (Алексеев, 1972)¹, «Об источниках поэмы Пушкина “Анджело”» Ю. Д. Левина², «Загадочная поэма» Б. С. Мейлаха³, «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”» Ю. М. Лотмана⁴, «“Пиковая дама”, “Анджело” и “Медный всадник”» Л. С. Сидякова⁵, «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» Ю. Д. Левина⁶, глава в монографии Г. П. Макогоненко «Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы (1833–1836)»⁷. Кроме того, по известным политическим причинам в обзоре отсутствовали работы зарубежных исследователей.

В своей работе «Талисман. Книга о Пушкине» Б. С. Мейлах, обращаясь к характеристике «Анджело», воспользовался давней дефиницией А. В. Дружинина («загадочная» поэма), но пояснил, что эта так называемая загадочность пушкинского произведения обусловлена в первую очередь банальным непониманием политической проблематики поэмы, нежеланием отнестись к ее тексту без предубеждения и проанализировать «Анджело» беспристрастно⁸.

Первую обстоятельную постановку проблем изучения поэмы представил Ю. М. Лотман в указанной выше статье «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”». Исследователь дал объяснение, почему Пушкин выбрал для переработки, подражания и отчасти перевода именно эту шекспировскую пьесу, чем «Мера за меру» привлекла русского поэта, указал на ее политическую актуальность для современников и лично для поэта. По мнению ученого,

¹ Впервые работа М. П. Алексеева появилась в коллективной монографии «Шекспир и русская литература» (Москва — Ленинград, 1965, глава «Пушкин»), поэме «Анджело» посвящены с. 196–198.

² См.: Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXVII. Вып. 3. М. : Наука. С. 255–258.

³ См.: Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. М. : Современник. С. 141–153.

⁴ См.: Лотман Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство–СПБ. С. 237–252. Впервые статья опубликована в кн.: Пушкинский сборник (1973) Учен. записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков.

⁵ См.: Сидяков, Л. С. (1979) «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. [1978]. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во. С. 4–15. (Сидяков, 1979: 186–192).

⁶ См.: Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 77.

⁷ См.: Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 98–130.

⁸ См.: Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. С. 141–153.

идейную структуру поэмы определяют две идеи — идея мифа, а точнее трансформация мифа об умирающем и воскресающем боге, и идея милости как основы идеального государственного правления. Ю. М. Лотман полагал, что сюжет пьесы Шекспира воссоздавал схему мифа: праведник Герцог удаляется (скрывается или умирает), на его место приходит лжеспаситель Анджело, в конце концов истинный спаситель возвращается (или воскресает), отстраняет от власти и наказывает ханжу и лицемера Анджело; происходит возрождение общества¹.

Полемизируя по этому поводу с Ю. М. Лотманом, Г. П. Макогоненко приводит в качестве аргумента то, что Анджело «проводит политику, определенную Герцогом, а Герцог решил руками Анджело навести строгий порядок в государстве: “...он именем моим / Пускай карает, я же в стороне / Останусь и злословью не повергнусь” “Пускай он именем моим разит, / А я останусь в стороне от боя / И незапятнан...”². Оттого-то Герцог по возвращении (а у Шекспира он никуда и не уезжал!) ведет себя не по мифологическим канонам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса и кончается свадьбами: Герцог женится на Изабелле, Анджело — на своей, ранее отвергнутой им невесте. “Отступления” Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю. М. Лотман, что Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны — они его разрушают. Поэтому в лучшем случае (если это кому-нибудь надо!) можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего актуальность древнего мифа...»³. Нельзя не согласиться с этим возражением.

Как полагал Ю. М. Лотман, Пушкин принялся за переделку «Меры за меру», так как увлекся именно мифологической стороной сюжета пьесы. Исследователь обнаруживает в поэме «Анджело» от-

¹ См.: Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 442.

² Шекспир, У. (1957–1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М. : Искусство. Т. 6. С. 173.

³ Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 105.

крытую политическую аллюзию из русской истории — неожиданная и таинственная смерть «доброего» царя Александра I в 1825 г. и вступлением на престол нового царя Николая I, точнее со слухами о неминуемом возвращении Александра I, утверждении им справедливости в обществе и наказании «лжеспасителя». Позже эти слухи трансформировались в легенду об Александре I — старце Федоре Кузьмиче.

В том, что Пушкину были известны эти слухи, исследователь не ставит под сомнение, а доказательство своих аргументов Ю. М. Лотман выстраивает, «несколько необычным» образом проанализировав отрывки, которые Пушкин «не пересказал (или не перевел)»¹. Так, ученый приходит к выводу, «что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин последовательно исключал»². Точно так же, как это происходило в слухах, собранных московским дворовым Федором Федоровым и описанных солдатом музыкальной команды Евдокимом, которые, по авторитетному мнению Ю. М. Лотмана, были нарочно записаны им в неполном варианте, так как туда не входил мотив *возвращения* героя, который «вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и воскресении (возвращении), воцарении в новом блеске»³. Ю. М. Лотман объяснял отсутствие в записях предсказаний *возвращения* Александра I тем, что «если повторять и тем более фиксировать на бумаге слухи о том, что Александр I избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобретала совсем иной смысл: разговор о возвращении на престол бывшего царя не мог не означать того, что правящий царь — “ненастоящий”»⁴. Ю. М. Лотман настаивает: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современников, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пуш-

¹ Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 242.

² Там же.

³ Там же. С. 240.

⁴ Там же. С. 241.

кин их не знал»¹. Тем не менее категоричность этого заявления неоправданна, так как оно «не подтверждается ни одним фактом, ни одним свидетельством»². Документального подтверждения знания Пушкиным этих слухов нет ни в бумагах, ни в письмах, ни в воспоминаниях современников. Похоже, Ю. М. Лотман придал слухам и их возможному влиянию на пушкинский интерес к шекспировскому сюжету преувеличенное значение, предложив увлекательную гипотезу, но не исторический факт.

В полемике с Ю. М. Лотманом Г. П. Макогоненко отрицал мифологическую основу и политические аллюзии в пьесе «Мера за меру» и в пушкинской поэме. Он отмечал характерную деталь: «в поэме Пушкин объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. Характеризуя взгляды и замыслы Герцога, Пушкин писал: “Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду”. Пушкин, словно предвидя будущие сомнения в поведении Герцога у Шекспира и Дука в своей поэме, твердо и решительно назвал источник этого широко распространенного сюжета: халиф Гарун Аль-Рашид, а не миф об умирающем и воскресающем боге»³.

Категоричность своей схемы Ю. М. Лотман смягчает оговорками, вроде того, что «слухи» передают только часть мифологического сюжета, что в них нет возвращения Александра I и устранения плохого правителя и лжеспасителя. Ю. М. Лотман объясняет отсутствие главного элемента структуры мифа тем, что было опасно записывать эту часть мифа. Критику его гипотезы дал Г. П. Макогоненко: к «существованию поэмы она не имеет никакого отношения. Не имеет, потому что не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления»⁴. Г. П. Макогоненко заключает: «Только исторический, социальный

¹ Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 242.

² Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 106.

³ Там же. С. 107.

⁴ Там же.

реализм и протезизм Пушкина могут объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы (не мифологическому!), его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, решение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэмы, — власть и справедливость»¹.

Кроме мифологического пласта, в структуре поэмы «Анджело» Ю. М. Лотман отметил пласт, связанный с темой милости. «Пушкинская поэма, — утверждал исследователь, — апология не справедливости, а милости, не Закона, а Человека»². В этой связи основополагающее значение в поэме исследователь придает последней сцене, где Дук проявляет милость к преступившему закон Анджело: «У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы — «И Дук его простил» — вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости»³.

Анализируя сцену суда Герцога над Анджело, в которой Шекспир обсуждает вопрос о том, могут ли намерения наказываться так же, как деяния⁴, Ю. М. Лотман отмечает, что в пушкинском «Анджело» этой полемики нет, но объясняет ее отсутствие политической злободневностью данной ситуации, так как наиболее тяжким «преступлением заговорщиков суд считал намерение цареубийства»⁵. Среди современников поэта это решение суда вызвало из-

¹ Там же. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836.

² Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 247.

³ Там же. С. 250. По этому поводу Г. П. Макогоненко писал, «что идея, будто Пушкин к концу жизни пришел к проповеди милосердия, была уже высказана давно — в частности, В. В. Никольским. Он доказывал, что все последние произведения Пушкина внутренне связаны общей концепцией, которая формулировалась им так: “Свободная преданность долгу внизу, правосудное, но милосердное могущество наверху” (см. его книгу “Идеалы Пушкина”. СПб., 1887. С. 47)». — Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 108.

⁴ *Isabella:*

For Angelo,

His act did not o’ertake his bad intent,
And must be buried but as an intent,
That perish’d be the way: through are not
Subintents but merely thoughts. —

Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. V, 1. P. 116.

⁵ Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 244.

вестную полемику, против такого подхода к делу выступал друг Пушкина князь П. А. Вяземский¹. Но стоит ли полагать, что Пушкин, который в свое время в письме барону А. А. Дельвигу², высказывал надежду, что царь проявит великодушие, и призывал взглянуть «на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 159), по какой-то причине стал настолько боязлив, что спустя столько лет вдруг решил обойти столь острые политические углы? Оснований для поиска в стихах Пушкина политических аллюзий, конечно, достаточно, но это не означает, что все они были очевидны для самого поэта и уж тем более входили в его план перевода «Меры за меру». Необходимо отметить и тот факт, что к моменту написания «Анджело» со времени возникновения слухов об уходе Александра I, возмущения в обществе жестоким преследованием декабристов и тем более намека на фигуру Константина, который сам не очень-то желал обременить себя властью, прошло достаточно много времени, что эти политические обстоятельства не могли угрожать поэту расправой или даже преследованием, что возможность запрета поэмы цензурой выглядит еще менее вероятной. К тому же, к 1833 г. реакция на декабристское восстание заметно ослабла, и трактовка поэмы как ответа на репрессии Николая I является мало актуальной³. Тем не менее в исключении Пушкиным мотива назначения наместником Анджело, а не более старшего и мудрого Эскала⁴, Ю. М. Лотман видел особый смысл, поскольку использование этого мотива Пушкиным «могло звучать как намек на устранение от вла-

¹ См.: Лотман, Ю. М. (1960) П. А. Вяземский и движение декабристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту. С. 24–142. С. 134; Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / под ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука. С. 238.

² Письмо барону А. А. Дельвигу было написано около 15 февраля 1826 г. во время Михайловской ссылки поэта. Тот факт, что за самим автором и за его корреспонденцией был установлен постоянный надзор, не исключал вероятности, что чаяния Пушкина на великодушный суд царя являлись прямым призывом поэта к Николаю I. Во всяком случае до царя доносились все более-менее важные мысли, выуженные из писем Пушкина.

³ Ср. вывод С. А. Фомичева: «Суть утвердившейся в пушкиноведении трактовки “Анджело” состоит в том, что поэт проповедует здесь милосердие верховной власти к осужденным декабристам, преобразовывая для воплощения своей задушевной мысли шекспировский сюжет». — Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 231.

⁴ *Duke: ...Old Escalus,*

Though first in question? Is thy secondary. — Shakespeare, W. (1863) *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. I, 1. P. 94.

сти Константина (роль этого эпизода в общей драме 1825 г. была слишком хорошо памятна)»¹.

Суждение о том, что идея милости лежала в основе пушкинской концепции творчества 1830–х годов, Ю. М. Лотман развил в статье «Идейная структура “Капитанской дочки”»: «Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях». В романе «Капитанская дочка» в основе авторской позиции «лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность»². Эти взгляды, по мнению Ю. М. Лотмана, стали «вехой в истории русского социального утопизма»³. Пушкин отказался от противостояния с существующей формой власти и общества: «Во вторую половину 1830–х гг. для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд... на помощь человека, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на *человеческой* основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в “Анджело”, Петр в “Пире Петра Великого”»⁴.

Основной причиной обращения Пушкина к пьесе Шекспира исследователи чаще всего называют политические интересы поэта, а также его семейные проблемы. В свое время В. Вересаев высказал предположение, что в «Анджело» нашла отражение «мучительная» жизненная ситуация, «в которой находился поэт с тех пор, как царь стал оказывать Наталье Николаевне особенное внимание. Поэма была как бы заклинанием»⁵.

¹ Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 243.

² Там же. С. 14.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 16, 18. Ошибку в названии стихотворения (правильно — «Пир Петра Первого») Г. П. Макогоненко трактует не как оплошность, а как намеренную проговорку исследователя, считая, что «концепция “милости” идеализирует Петра, тогда как «отказ Пушкина в данном случае от эпитета “великий” носит принципиальный характер». — Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 109.

⁵ Вересаев В. (1990) Сочинения. Т. 2. С. 184.

По мнению ряда исследователей, развитая Шекспиром в «Мере за меру» тема власти и неизбежность творимого ею зла была в центре творческих исканий Пушкина в 1833 г.¹ Так, Г. П. Макогоненко находил, что в решении темы власти Шекспир «выступал с обобщением опыта человечества. Английский писатель, опираясь на практику королевской власти в Англии, рассказал в своей пьесе о событиях в Вене. Более того: Шекспир, не ограничившись в этом случае английским опытом, использует сюжет одной из новелл итальянского писателя XVI века Джиральди Чинтио. Об этом источнике Пушкин знал и потому брал острополитический мировой сюжет, чтобы разрешить его с учетом и русского опыта. Тем самым предопределялась необходимость смещения акцентов и изменения ситуации сюжетного развития действия в шекспировской пьесе»². В пьесе Шекспира «политическая тема расщепляется на два мотива — противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреблений правителя. Первый момент звучал приглушенно, второй оказался главным — в центре пьесы было испытание Анджело властью, которого он не выдерживает»³.

По мнению Г. П. Макогоненко, сюжет пьесы заключается в истории развращения Анджело властью, который «не только восстанавливает действие давнего бесчеловечного закона о наказании смертью за прелюбодеяние. Анджело деспотически его осуществляет на практике, обрекая на смерть Клавдио, который любит свою избранницу Джульетту и собирается на ней жениться. Бесчеловечность и жестокость закона и деспотизм власти, его применяющей, в данной ситуации проявляется наглядно. Все дело в том, что нет преступления, оно фикция, наказываются любящие, власть разрушает счастье <...> Анджело сам совершает преступление. Шекспир точно раскрывает лицемерие Анджело, слабость человека, не устоявшего перед соблазном воспользоваться властью для утоления страсти. Человеческую слабость Анджело и прощает Герцог в конце

¹ См.: Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело»; Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 110–130.

² Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. С.110–111.

³ Там же. С. 111.

пьесы»¹. Пушкин меняет и тему, и сюжет пьесы Шекспира: «Вместо психологической драмы с испытанием Анджело властью он пишет поэму о трагедии власти — о невозможности монархии (самодержавия) быть гуманным правлением. Меняется потому и исходная ситуация — вместо шекспировской коллизии Герцог наблюдает за поведением оставленного им правителя — в поэме Пушкина дается *противостояние двух типов правления — просвещенной монархии Дука и деспотической — Анджело*, чтобы выяснить их равную неспособность осуществлять справедливую политику, направлять власть на благо граждан, утверждать человеческие порядки в государстве. Социологизм мышления Пушкина позволил ему прийти к этим выводам»².

Однако нет оснований принимать это утверждение Г. П. Макогоненко. Ведь если Пушкин верил, что «предобрый Дук» не способен «осуществлять справедливую политику», то зачем же он возвращает его к правлению, тем более делает этот эпизод апофеозом торжества справедливости и милосердия. Напротив, предобрый Дук и только, с точки зрения русского поэта, может осуществлять справедливый суд и праведную власть. Ему дано человеческое сострадание, ему знакома христианская традиция прощения виновных. Но исследователь не замечает этого и продолжает вести разговор о «проблеме просвещенного абсолютизма», которая «после 14 декабря 1825 года» якобы «была для Пушкина в общественном и личном плане самой главной и самой сложной. В этой связи возникла в его творчестве тема Петра. Последнее ее решение было дано в поэме “Медный всадник”. В поэме “Анджело” правление Дука раскрывается именно как правление просвещенного монарха. Человечество давно вынашивало идеал доброго, мудрого, справедливого монарха, возлагая на него все надежды; эта мечта (“человечества сон золотой!”) воплотилась в концепцию просвещенного монарха. Таким Пушкин и изображает Дука»³.

Г. П. Макогоненко продолжает: «В действительности, указывает Пушкин, непреодолимые противоречия свойственны и просве-

¹ Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 111–112.

² Там же. С. 112.

³ Там же.

ценному правлению: “Но власть верховная не терпит слабых рук”, ибо наступает развал общественного порядка. “В суде его дремал карающий закон”, потакание злу узаконивает любое преступление: “Зло явное, терпимое давно, Молчанием суда уже дозволено”. Доброта Дука мешает ему навести порядок. Чувствуя свое бессилие, он и решает передать власть строгому монарху»¹. И здесь можно возразить, что поэтический взгляд Пушкина глубже и универсальнее тривиальных политических убеждений. В уходе Дука есть не только признание своей слабости как правителя, это скорее шаг мировоззренческий. Образ действий пушкинского Дука диктуют не только политические и этические, но и религиозные причины. По мнению же Г. П. Макогоненко, Пушкин в отличие от Шекспира «начинает испытывать *не человека властью (Анджело), а саму власть*, два противостоящих друг другу типа монархического правления»². Обличая «строгую власть», исследователь пишет: она «не только не оказалась способной навести в государстве желанный порядок, но, превратившись в деспотизм, тиранию, уничтожает всякую элементарную законность, увеличивает количество зла в обществе, наиболее откровенно проявляет бесчеловечность монархического правления, его преступность, чудовищное лицемерие правителя–монарха»³. Здесь исследователь явно сгущает краски, поскольку и Шекспир, и Пушкин дают читателю понять и ощутить разницу в том, что Анджело не Дук. Этот очевидный факт проистекает из принципиального различия их сугубо личных человеческих качеств и этических установок.

Позже сторону Г. П. Макогоненко в полемике с Ю. М. Лотманом в статье «Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело»)» поддержал режиссер С. Д. Черкасский. По его мнению, исследование Пушкиным и Шекспиром природы власти привело к одному и тому же выводу: «Просвещенная монархия Дука, точно так же, как раньше либерально–распущенная монархия Герцога и точно так же, как деспотия Анджело, испытание на гуманность не прошла. <...> Тео-

¹ Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. С. 112–113.

² Там же. С. 113.

³ Там же.

рема была доказана дважды. Таков результат исследования одного сюжета под пером двух гениев»¹.

Для С. Д. Черкасского нет разницы в поведении Герцога и Анджело у Шекспира, Дука и Анджело у Пушкина: все они одержимы «милосердием бесовским», оба героя тождественны, посягают не столько на тело, сколь на душу послушницы, которая «предназначена Богу», добиваются одного, но разными путями: «Только то, чего Анджело пытался добиться угрозой убить брата, то есть шантажом, жестокостью власти, Герцог пытается добиться возвращением ей живого брата, то есть милосердием власти. Так жестокость и милосердие власти оказываются зарифмованными финальным событием пьесы. И жестокий правитель, и добрый правитель хотят от девушки одного и того же — удовлетворения своих чувств и страстей»². Самое забавное в этом обличении власти — повод, который вызвал праведный гнев исследователя: предложение Герцога (и Дука) руки и сердца героине. Конечно, можно понять эту ситуацию и как «одинаковую природу страсти двух мужчин к Изабелле», но такая трактовка снижает смысл драмы и поэмы и противоречит исследованию тех страстей, которые волновали Шекспира («The nature of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») и Пушкина («Народный дух, Законы, ход правленья»). Интерпретация исследователя (Герцог/Дук и Анджело тождественны, похотливы, любая власть — зло) усугубляется его невосприимчивостью к конфликту Закона и Милосердия в этих произведениях Шекспира и Пушкина: смысл названия шекспировской пьесы «Мера за меру» понимается в ветхозаветном смысле (око за око, зуб за зуб). При таком подходе из драмы Шекспира и поэмы Пушкина исчезают новозаветный контекст и евангельский смысл названия пьесы Шекспира и сюжета поэмы Пушкина.

Точнее всего спор Г. П. Макогоненко с Ю. М. Лотманом разрешен в книге Эрки Пеуранена «Лирика А. С. Пушкина 1830–х годов»: «Тема милосердия у Пушкина всегда связывалась с высоким душевным строем, и у властителей он это качество считал одним из

¹ Черкасский, С. Д. (2002) Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб. : Академический проект. С. 80–104. С. 102.

² Там же. С. 91.

самых важных. В поэме “Анджело”... мотив милосердия находит наиболее яркое выражение. Пушкин ставит редкий по своей напряженности художественный эксперимент. Не меняя ничего во внешних обстоятельствах, но вместо “предоброго старого Дука”, “чадолюбивого отца”, ставит у власти Анджело, “мужа опытного, не нового в искусстве властвовать”. Анджело, “обычаем суровый, / Бледнеющий в трудах, ученье и посте, / За нравы строгие прославленный везде, / Стеснивший весь себя оградой законной, / С нахмуренным лицом и волей непреклонной...”, человек достойный, ни в чем не уступающий Дуку, кроме одного: он лишен доброты. Он должен стоять между законом и его исполнением, лично отвечать за закон в каждом частном случае, но он не желает выполнять эту роль и таким образом внести в закон человечность. А именно так Пушкин, сын своего века, понимал роль просвещенного монарха»¹. Конфликт Закона и Милосердия обнаруживает и их взаимообусловленную и неожиданную связь: «В поэме “Анджело” комплекс идей милосердия, закона и смерти не только чрезвычайно устойчив, но и един. Закон привлекает за собой смерть, которую отворотить может только милосердие. А акт милосердия ставит человека в совершенно исключительные отношения с законом, который обычно в пушкинских контекстах и «выше нас» и в отличие от человека “вечен”. В данном случае не важно, что законы, по которым судят Клавдио, когда-то были созданы человеком и, разумеется, не в таком смысле они вечные, как законы природы, которым любой человек подвластен. Но и эти “человеческие” законы общества для отдельного индивида оказываются такими же неумолимыми, “казнящими”. Иное дело, что их действие не всегда освящено разумной необходимостью и что они устаревают и отмирают. Процесс отмирания закона представляется Анджело сном, так как он лишен “милосердия” и неспособен отменить закон:

Закон не умирал, но был лишь в усыпленье,
Теперь проснулся он.

¹ Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия). С. 44–45.

Таким образом, тема милосердия оборачивается темой личной ответственности. Андже́ло отвергает обвинение в жестокости: «Не я, закон казнит». Он по-своему прав, когда рассуждает о законе вообще: «Карая одного, спасаю многих и т. п.», но когда он вступает в более «интимное общение» с законом и у него появляется «эмоциональное восприятие закона», он начинает обходить его. Так, «грехопадение» Андже́ло не есть следствие только его слабости перед красотой, но следствие отсутствия в нем милосердия, о котором в поэме говорится: «Земных властителей ничто не украшает, / Как милосердие»¹.

В научной литературе достаточно полно отмечены реминисценции и аллюзии, связанные с замыслом пушкинского перевода и переделки «Меры за меру» Шекспира. Так, Ю. М. Лотман отметил «бессознательные реминисценции» из шекспировской пьесы в творчестве Пушкина². В качестве примера исследователь приводил слова капитанши из «Капитанской дочки»: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих накажи» (VIII, 296), в которых Ю. М. Лотман видел несознательное заимствование формулы судебной мудрости из «Меры за меру», где Андже́ло, рассматривая дело Пены и Помпея, наказывает Эскалу: «Я ухожу. Вы выслушайте их. / Надеюсь, повод выдрать всех найдете»³.

Вслед за Ю. М. Лотманом А. Н. Архангельский связывает новеллистический сюжет поэмы «с русским национальным мифом об исчезающем и возвращающемся царе»⁴ и усматривает в Дуке фольклорные черты. Исследователь замечает, что в поэме Пушкина «Дуку отведено место, по крайней мере сомасштабное тому, какое занимает Андже́ло. Прежде всего именно сквозь образ Дука просвечивает пушкинская современность; сюжет ненавязчиво русифицируется»⁵. Подобную «русификацию» исследователь находит в описании города, «в котором правит Дук» и где, по мнению

¹ Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия). С. 45

² Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 238.

³ Шекспир, У. (1957–1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 6. С. 184 (перевод Т. Щепкиной-Куперник).

⁴ Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. С. 37.

⁵ Там же. С. 38.

А. Н. Архангельского, Пушкин сознательно использует узнаваемые языковые формулы эпохи Александра I: «друг мира, истины, художеств и наук» и др.»¹. Исследователь обнаруживает, что Пушкин «со смехом приводит раскавыченную цитату из своего собственного письма к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. (“что грудь кормилицы ребенок уж кусал” — “не совсем соглашаюсь с строгим твоим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?”), причем эта формула сразу была повторена П. А. Вяземским в одной из статей, опубликованных в “Московском телеграфе”, и вышла за пределы “домашнего” словопотребления пушкинского литературного круга»². А. Н. Архангельский делает интересное наблюдение, что в рассказе о правлении Дука и передаче власти в руки Анджело пародийно воспроизведены формулы «жизнеописания» русского провинциала Ивана Петровича Белкина, вымышленного автора «Повестей Белкина» (1830). «Белкин тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок, перепоручив дела старой ключнице, которой крестьяне — как подданные Дука — “вовсе не боялись”. Наконец, Белкин согласился передать бразды правления строгому другу, предложившему “восстановить прежний, им упущенный порядок”; друг, подобно Анджело, довел дело до “суда” над вороватым старостой, но Белкин, подобно Дуку, не допустил сурового приговора (ибо, потеряв интерес к “следствию”, заснул)»³. Это наблюдение исследователя тем более интересно, что за личиной вымышленного автора «Повестей Белкина» находился их реальный творец — сам Пушкин.

Еще дальше в рассмотрении исторических связей с фабулой поэмы Пушкина заходит А. П. Рассадин, который локализовал «русский фон» поэмы «Анджело», связав ее творческую историю с реальными событиями во время пушкинского пребывания в Сибирске осенью 1833 г. Именно эти события, а не политическая конъюнктура, по мнению А. П. Рассадина, могли побудить Пушкина отказаться от идеи перевода пьесы Шекспира. Исследователь

¹ Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии.

² Там же. С. 37–38.

³ Там же. С. 38.

связывает это решение поэта с тем, что Пушкин по просьбе писателя Владимира Одоевского обязался разобраться в истории, в которую попал отчим Одоевского П. Сеченов. Дело в том, что, направляясь на новую службу в Сызрань, тот помог в побеге в Спасский женский монастырь некоей В. Кравковой, которая решила стать послушницей из-за отказа родителей дать благословение на ее брак. Родня девицы обвинила полицмейстера Сеченова в похищении девушки, а проводивший расследование губернатор и дальний родственник жены Пушкина Загряжский направил письмо министру внутренних дел Блудову с тем, чтобы отстранить Сеченова от новой должности. Сеченов надеялся с помощью петербургских связей пасынка отстоять свою версию происшедшего. Но, как отметила М. Турьян, которая обнаружила в архиве и прокомментировала эту скандальную историю¹, Одоевский не доверял отчиму, известному своими любовными похождениями, и просил Пушкина разобраться в этой романтической истории. В доказательство своих наблюдений А. П. Рассадин приводит характеристику девицы Кравковой, которую Пушкин дал в письме к Одоевскому от 30 октября 1833 г., кстати, написанном через три дня после окончания «Анджело»: «Теперь донесу Вашему сиятельству, что, будучи в Симбирске, видел я скромную отшельницу, о которой мы с Вами говорили перед моим отъездом. Не дурна. Кажется, губернатор гораздо усерднее покровительствует ей, нежели губернаторша. Вот все, что мог я заметить. Дело ее, кажется, кончено» (XIII, 90).

По мнению исследователя, в этом письме знаковые определения «скромная» и «отшельница», отнесенные к девице Кравковой, «уже были использованы поэтом в образной характеристике Изабелы»². Конечно, в этой характеристике реальной послушницы необходимо учитывать ту долю иронии, которую Пушкин вкладывал в свое сообщение. В конце концов Кравкову с трудом можно принять за пушкинскую Изабелу, художественный образ поэта. На «скромную отшельницу» девица Кравкова явно не походила, и скандал с ее побегом из отчего дома, намеками на связь с

¹ См.: Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука. С. 174–191. С. 183–192.

² Рассадин, А. П. (2001) Симбирский фон поэмы А. Пушкина «Анджело» // Карамзинский сборник. Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск. С. 216–222. С. 221.

П. Сеченовым, последующее увольнение со службы самого губернатора Загряжского, по свидетельству И. Гончарова, за женолюбие, лишнее тому подтверждение¹.

Таким образом, несмотря на то, что перечисленные выше гипотезы, на первый взгляд, могут показаться банальным совпадением, а не планомерным и просчитанным творческим ходом Пушкина, указанные факты могли вызвать особый интерес поэта к разносторонней пьесе Шекспира, разжечь острый творческий интерес к ее героям и фабуле, осмыслить комедию Шекспира через призму русского национального колорита и русского фольклора. Все это, как заметил А. Н. Архангельский, помогло Пушкину локализовать и русифицировать поэму: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем»².

Не менее загадочной и непонятной выглядит поэма с точки зрения западных пушкиноведов. Так, А. П. Бриггс отмечает «исключительность и нетипичность» («*exceptional and atypical*») поэмы «Анджело». Следуя примеру шекспироведов, которые для обозначения наиболее сложных и неоднозначных пьес английского драматурга ввели термин «*problem plays*» (например, для той же «Меры за меру»), исследователь называет «Анджело» Пушкина «проблемной поэмой» («*problem poem*»)³. А. П. Бриггс объясняет ее «проблемность» предельно просто: «никто не знает, что с ней делать. Фактически нет четкого мнения относительно ее достоинств. Критики всегда признавали в ней либо превосходную попытку в чем-то сложном, которая имеет некоторые недостатки, или неудачную попытку в чем-то невозможном, в котором отразились лишь отголоски таланта Пушкина»⁴.

¹ См.: Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. С. 190.

² Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. С. 33–34.

³ В свое время Уолтер Викери назвал «Анджело» в заглавии своей статьи «*a problem piece*» («проблемным произведением»). См.: Vickery, W. (1974) *Pushkin's Andzhelo: a Problem Piece* // *Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev*. Fink Verlag, Munich. P. 325–339. (Vickery, 1974: 67–68).

⁴ «*Pushkin's problem poem is Andzhelo. No one knows what to make of it. There is virtually no received opinion as to its quality. Critics always have to admit either it is an excellent attempt at something difficult which has a number of drawbacks or that it is a misguided attempt at something impossible in which there are some leftovers of Pushkinian quality. The nonplussed attitude universally adopted of Pushkinian quality*». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A

А. П. Бриггс соглашается с мнением С. Мирского, который лучше всего, на его взгляд, *охарактеризовал* отрицательное отношение к этой поэме и объяснил, почему, холодно встреченная разочарованными современниками, она и у потомков не снискала большего, даже при общем «идолопоклонстве» Пушкину в XX веке¹. А. П. Бриггс делает вывод: «С того времени это мнение против нее только укрепилось»². Он приводит суждения об «Анджело» зарубежных исследователей творчества Пушкина: Джон Бейли (John Bayley) говорил, что поэма «Анджело» «безвкусна» ('has no flavour')³, Уолтер Викери (Walter Vickery), что «она оставляет некоторое чувство отвращения к человеческому» ('it leaves behind a certain feeling of distaste for human kind')⁴, а Татьяна Вульф (T. Wolf), что «Пушкин извлек суть пьесы, но при этом пожертвовал ее жизнью» ('Pushkin extracted the kernel of the play, but in doing so he sacrificed its life')⁵. Тем не менее А. П. Бриггс указал, что создание «Анджело» совпало с работой над «бесспорным шедевром» Пушкина «Медный всадник», и «уже только потому поэма несла печать его зрелости и наивысшего вдохновения. Только по этой причине она заслуживает пристального рассмотрения»⁶.

А. П. Бриггс не видит ничего странного в пушкинском обращении к Шекспиру, но то, что его «выбор падет на бесформенную, неестественную «Меру за меру» — едва ли можно было предугадать»⁷. Он приводит оценку этой пьесы, данную Джоном Уейном (John Wain): «Эта пьеса — без сомнения, наиболее интересный провал

Critical Study. Croom Helm, London & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey. P. 112.

¹ См.: Mirsky, D. S. (1926) Pushkin. New York : Haskell House Pub. Ltd. P. 207

² «Since that time opinion has, if anything, hardened against it». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 112.

³ Bayley, J. (1971) Pushkin: a Comparative Commentary. Cambridge University Press, Cambridge. P. 186.

⁴ Vickery, W. (1974) Pushkin's Andzhelo: a Problem Piece // Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev. Fink Verlag, Munich. P. 325–339. (Vickery, 1970: 141).

⁵ Wolff, T. (1952) A. Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work. Shakespeare survey, v. V. P. 93–105. (Wolf, 1952: 197)

⁶ «Moreover, the writing of Andzhelo coincided with the composition of Pushkin's undisputed masterpiece The Bronze Horsemen and was thus credited in his maturity and at an inspirational high point. For these reasons alone it deserves a close scrutiny». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 112–113.

⁷ «It comes as no surprise that he should revert to Shakespeare, but the choice of the shapeless, unnatural Measure for Measure is scarcely what one might have expected». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 113.

Шекспира, но все-таки провал, и все указывает на это»¹. Возможное объяснение «странного выбора» у Пушкина («strange choice») исследователь находит во мнении Уолтера Викери (Walter Vickery): «Пушкинский интерес к «Мере за меру» кроется в личном чувстве уязвленности и ревности, спровоцированными вниманием царя к его жене»².

Оба исследователя не обратили внимания на то, какую роль играли затронутые в шекспировской пьесе темы и проблемы для самого Пушкина, например, тема милости, проблема отношения власть имущего тирана и подданных, проблема идеального правителя, которые входили в круг политических вопросов, живо занимавших Пушкина. Впрочем, А. П. Бриггс отмечает, что предположение У. Викери помогает, но не решает всех художественных проблем, возникающих в связи с «Анджело». Решая эти проблемы, А. П. Бриггс замечает: «Конечно, Пушкин как всегда уменьшил и облагородил свой материал, но он снова отказался и от узнаваемого современного мира, в котором разворачиваются все его наиболее удачные произведения, он игнорирует даже документальное прошлое и вводит отдаленную вымышленную территорию. Место действия, однако, Италия, но нигде и никто не знает это место»³. Исследователь невольно задается вопросом: «Почему Александр Пушкин на успешной стадии своей карьеры внезапно обращается к чужеземной форме, неуклюжему и стилизованному размеру стиха? Почему он занялся предметом, лишенным правдоподобия и современной злободневности?»⁴ А. П. Бриггс отметил, что Пушкин сократил сюжет «Меры за меру» и число главных героев с двадцати пяти до девяти, указал на весьма необычный для «немусульманского общества»

¹ «This play is no doubt Shakespeare's most interesting failure, all things considered, it is». — Wain, J. (1978) *The Living World of Shakespeare*. London, Macmillan. P. 92.

² «Pushkin's interest in *Measure for measure* had its basis in Pushkin's own feeling of vulnerability and jealousy caused by the Tsar's attention to his wife» (Vickery, W. (1974) *Pushkin's Andzhelo: a Problem Piece*. P. 336). Напомню, что ранее это предположение высказывал В. Вересаев. — Вересаев, В. (1990) *Сочинения* : в 4 т. Т. 2. С. 184.

³ «Certainly Pushkin reduced and refined his material as always, but he turned away once more from the recognisable modern world in which all his most successful works are set, ignored even the documented past and entered a remote fictional territory. The settings is actually Italian but nowhere and no one in it is at all familiar». — Briggs, A. D. P. (1983) *Alexander Pushkin. A Critical Study*. P. 113.

⁴ «Why did Alexander Pushkin, at this advance stage of his career, suddenly turn to this alien form, an awkward and stylised line of verse? Why did he tackle a subject lacking any kind of verisimilitude and contemporary relevance?» — Briggs, A. D. P. (1983) *Alexander Pushkin. A Critical Study*. P. 113.

(«non-Muslim society») архаичный характер «старого закона», который восстанавливает Андже́ло. «С одной стороны, — пишет А. П. Бриггс, — Пушкин приспособливает и упрощает историю Шекспира, тем самым усиливая ее правдоподобие, особенно в кульминационном моменте и развязке, которая у Шекспира непростительно растягивается до целого акта, разворачивая при этом сюжет мучительного испытания Клавдио. С другой стороны, в ней нет того реалистического правдоподобия жизненной истории, как в модернизированном “Графе Нулине”»¹.

Исследователь считает ошибкой «обвинять Пушкина в отсутствии вкуса или неопределенности цели; должно быть, он знал, что делал и, должно быть, сделал это способом, который первоначально избрал, поскольку он неоднократно защищал и хвалил поэму, несмотря на антипатию или равнодушие его читателей. История и форма, в которой она переработана, стилизованны, предоставлены искусно, удалены от норм правления в повседневной жизни и от большинства пушкинских литературных опытов. Это был осознанный шаг. Это, в свою очередь, должно стать полезным ключом в оценке “Андже́ло”»².

В связи с этим А. П. Бриггс делает важное замечание, на которое следует обратить внимание при характеристике широкого спектра оценок пушкинского «Андже́ло» в западной литературной критике. Бриггс отмечает, что поэма «не должна сравниваться с большинством его других поэм без выгоды для нее, поскольку одни и те же критерии едва ли могут к ней применяться. Ее должно оценивать иначе и рассматривать, насколько это возможно, обособленно. Она задумывалась не для того, чтобы возбуждать повествователь-

¹ «On the one hand Pushkin adjusts and simplifies Shakespeare's story, much increasing its verisimilitude, especially at the climax and denouement which Shakespeare drags out unforgivably for a whole act, convoluting the plot into still further torments for Claudio, On the other, there is nowhere near enough truth-to-life for him to present this as a straight story modernised like Count Nulin or made to seem like real history». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 113–114.

² «It seems mistaken to accuse Pushkin of a lapse of taste or an inaccurate aim must have known what he was doing and must have done it in the way he originally intended, in view of his repeated defense and approval of the poem notwithstanding the antipathy or indifference of his readers. The story, and the form in which it is recounted, are both of them stylised, rendered artificial, removed from the norm governing both everyday life and most of Pushkin's literary experience. This was a conscious step. That, in turn, must be the helpful clue in evaluating Andzhelo». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114.

ный интерес, подобно “Графу Нулину” или “Братьям-разбойникам”, не для того, чтобы отразить истинный дух прошлых веков, отдаленного края или чужеземных людей, подобно “Борису Годунову” или четверем “Южным поэмам”, она лишена сатиры и пародии, при всей ее близости к оригинальной пьесе она, конечно, не рассказывает историю ради самой истории»¹.

По мнению А. П. Бриггса, Пушкин ставит в поэме этические проблемы личной ответственности, лицемерия и великодушия, которые хотя и «представлены здесь уникальным для Пушкина образом, но небезызвестным для литературы вообще»². Исследователь предлагает рассматривать поэму как произведение, принадлежащее к довольно редкой категории литературы, странно балансирующей между нравоучением и искусством, куда, например, можно отнести «Назидательные новеллы» Сервантеса и некоторые из более поздних рассказов Л. Н. Толстого типа «Три старца», «Чем люди живы». Проводя параллель между этими произведениями, А. П. Бриггс отмечает их общие черты: «простые, но нереальные истории» (*simple but unreal stories*) рассказаны так, чтобы провозгласить пользу конкретных моральных принципов. Причем, нереальность, неестественность, стилизация и неправдоподобие сюжетов не умаляют их эстетический потенциал и нравоучительный пафос, а только усиливают их воздействие: «Сама нереальность событий и повествования только подчеркивает моральную правоту, которая всегда остается неизменной: что положительные чувства и естественная любовь более важны, чем законотворчество, что честность и искренность могут выражаться в людских поступках, а не в том, что они говорят, — в общих словах, что здравый смысл, альтруизм, простая доброта души и человеческой природы должны одержать победу над глупостью, назойливостью, необычным карьеризмом и двуличностью. Чем нереальней и стилизованней поведе-

¹ «It must not be compared with the bulk of his other poems for the comparison is without profit. The same criteria can hardly be applied. It should be set apart, judged differently and considered as far as possible in vacuo. It is not meant to effervesce with narrative interest like Count Nulin or The Robber Brothers, nor to recapture the true spirit of a past age, remote area or alien people, like Boris Godunov or the four Southern poems, it is devoid of satire and parody, for all its closeness to the original play, and it certainly does not tell a story for its own sake». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114.

² «...they are presented here in a way which is unique in Pushkin //but not unknown to literature in general». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114.

ние героев и изложение сюжета, тем сильнее писатель указывает на пропасть между миром обыкновенного здравого смысла и пустого позерства, которые являются потенциальным развитием человеческого поведения, осуществляемого иногда некоторыми личностями, которые теряют чувство действительности»¹.

Свою мысль исследователь объясняет аналогией: «Эту сложную идею можно попытаться упростить, обратившись к другой художественной форме, к иконописи. В ней мы также сталкиваемся со стилизацией и таким отношением к закону правдоподобия, что в некотором случае они фактически искажены. Перспектива, например, часто перевернута в иконе так, что параллельные линии расходятся, удаляясь от смотрящего. Смысл здесь, очевидно, не в том, чтобы представить реальный физический мир, но в поощрении разума и духа воспарять ввысь в состояние восприятия. В то же самое время простота концентрирует внимание, устраняя отвлеченность. Вот почему нетренированному глазу выражение лиц на иконах кажутся мрачными или торжественными, тогда как на самом деле они задумывались просто лишенными всякого выражения. Таким образом рука вдохновенного художника готовит разум зрителя к духовному опыту. Подобными приемами писатель может иногда создавать упрощенное, нереалистичное произведение, чтобы передать идею своему читателю. В таких случаях главный компонент — совершенный художественный навык, без которого идея превращается в нелепость»².

¹ «The very unreality of the events and the narrative actually underscores the moral truth which is always the same: that good sense and natural love are more important than rule-making, that honesty and sincerity may be expressed only in what people do, not in what they say — in general terms that common sense, altruism, simple goodness of spirit and human nature must triumph over stupidity, officiousness, inordinate self-seeking and duplicity. The more unreal and stylised are the behaviour of the characters and the presentation of the story, the more the write emphasises the gulf between the everyday world of common sense and the inane posturings which are a potential development of human behaviour realised occasionally by some individuals who lose their sense of reality». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114–115.

² “This complicated idea may be assisted towards simplification by reference to a different art form, the painting of icons. Here, too, we encounter stylisation and such defiance of the law of verisimilitude that in certain instance they are actually inverted. Perspective, for instance, is often reversed in an icon so that parallel lines is obviously not to represent the real physical world but to encourage the mind and spirit to soar upwards in a state of receptivity. At the same time simplicity concentrates the attention by eliminating distractions. This is why the faces on icons which look to the untrained eye like gloomy or solemn countenances are intended to be merely devoid of expression. Thus the hand of the devoted artist prepares the mind of the onlooker for a spiritual

А. П. Бриггс считает невозможным объявить определенный приговор «Анджелло» как произведению искусства¹.

Он справедливо задает вопрос: кто может сказать, «успешен» ли «Анджелло» или нет?» По его мнению, все зависит от готовности читателя принять стиль и поэтику нового творения: «Это произведение отстоит так же далеко от себе подобных, что сравнение между ними — подобно соединению Грегорианского хора с симфонией Моцарта или икон Рублева и картин Репина»².

Можно сказать, что исследователями установлены история текста, литературные источники поэмы, дан сравнительный анализ фабульных и сюжетных различий драмы Шекспира и поэмы Пушкина, сделаны попытки критического анализа перевода «Меры за меру», но, несмотря на все эти достижения, замысел поэмы по-прежнему остается все же «белым пятном» в пушкиноведении.

В аспекте осуществляемого нами исследования «Анджелло» может характеризоваться как наиболее выразительный пример движения Пушкина от *шекспиризации* к *шекспиризму*.

experience. By not dissimilar methods a fictional writer may sometimes create a simplified, unrealistic work in order to impress an idea upon his readers. In all such case the essential ingredient is consummate artistic skill without which the idea collapses into absurdity». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115.

¹ «it is impossible to pronounce an unequivocal verdict on Andzhelo as a work of art». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115.

² «How can one say whether Andzhelo is 'successful' or not? Everything depends upon the reader's readiness to accept the methods and standards of a new medium. This work stands so far away from its fellows that a comparison between them is like bringing together a Gregorian chant and a Mozart symphony or paintings by Rublev and Repin» . — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115.

§ 6. ШЕКСПИРИЗМ В ДРАМАТУРГИИ А. С. ПУШКИНА КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Подведем итоги относительно пушкинского художественного контакта с шекспировским творчеством и шекспировским видением мира. Этот контакт, как нам уже известно, не скрывался, напротив, всячески подчеркивался самим автором, был замечен и в целом положительно оценен его современниками, стал одной из важнейших тем пушкиноведения в XIX, XX и XXI веках.

Ретроспектива шекспировской темы у Пушкина может быть представлена следующим образом.

На интерес Пушкина к Шекспиру литературная критика обратила внимание еще при жизни поэта. Уже современники и друзья поэта сравнивали Пушкина с Шекспиром (как, впрочем, и с другими мировыми гениями). Так, например, известна запись В. Ф. Одоевского, в которой он размышлял о привлекшей его в «Капитанской дочке» способности автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственного характера: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете — Мефистофелем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе»¹.

Барон Е. Ф. Розен (Северная Пчела, 1835, № 38) ставил Пушкина в ряд мировых гениев и даже выше Шекспира и Гёте². В прижизненной критике Пушкина Шекспир становится критерием эстетического совершенства и художественного мастерства³.

Первой работой, всецело посвященной проблеме влияния Шекспира на русского поэта, стала глава «Шекспиризм» в книге П. В. Анненкова «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую

¹ Цит. по: Сахаров, В. И. (1979) Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследования и материалы. Т. IX. М.—Л. С. 225.

² См.: Трубачев, С. С. (1889) Пушкин в русской критике 1820–1880. СПб. С. 268.

³ См., например, сравнения Пушкина с Шекспиром в отзывах барона Е. Ф. Розена, Фарнгаген фон Энзе, Г. Раича, В. Белинского и др. в упомянутом выше обзоре С. С. Трубачева.

эпоху»¹. «Шекспиризм» слово, которое придумал П. В. Анненков, достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспиром.

В дальнейшем к изучению проблемы пушкинского «шекспиризма» обращались многие исследователи². Говоря о «шекспиризме» Пушкина, академик М. П. Алексеев отмечает, что о пушкин-

¹ Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. Кн. 2. С. 532–537. Отд. изд.: Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб. С. 293–300. Современное изд.: Анненков, П. В. (1998) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск. С. 205–210.

² См.: Чуйко, В. (1881) Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб. С. 194–233; Тимофеев, С. (1886) Шекспир и Пушкин // Дело. № 5. С. 231–252; Покровский, М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1–20; Спаский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук. № 2–3. С. 413–430; Боброва, М. Н. (1939) К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. № 2. С. 69–80; Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир (1830-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.; Урнов, М. В., Урнов, Д. М. (1968) Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир // Шекспир. Движение во времени. М. : Наука. С. 116–148; Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. М.–Л. С. 59–85; Pokrowskij, M. (1907) Puschkin und Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII. S. 169–209; Herford, C. H. (1925) A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library. Vol. IX, № 2. P. 453–480; Gifford, H. (1947) Shakespearean elements in «Boris Godunov» // Slavonic and East European review. Vol. XXVI. № 66. P. 152–160; Lavrin, J. (1947) Puskin and Russian Literature. L. P. 140–160; Kreft, B. (1952) Puskin in Shakespeare. Ljubljana; Wolff, T. (1952) A Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work // Shakespeare survey. Vol. V. P. 93–105. О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 223–227; Тимофеев, С. (1887) Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М. С. 50–83; Козмин, Н. (1900) Взгляд Пушкина на драму. СПб. С. 13–14, 19–40; Жирмунский, В. М. (1937) Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.–Л. С. 66–103; Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. С. 97–119. О шекспиризме Пушкина говорилось в работах о «Борисе Годунове»: Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. (ранее: Винокур, Г. О. (1935) Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Л. С. 385–505); Городецкий, Б. П. (1936) «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под общ. ред. К. Н. Державина. Л. С. 20–26; Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. 1 / ред. В. М. Жирмунский. М.–Л. С. 187–226; Арденс, Н. Н. (1939) «Шекспиризм» Пушкина // Арденс Н. Н. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. С. 135–146; Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. СПб. С. 126–127, 244–248; Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-иссл. работ. М.–Л. С. 365–391; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М.–Л. С. 93–97; Городецкий, Б. П. (1969) Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л.; Лотман, Л. М. (1996) Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия / предисл., подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб.; Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.; и др. Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе: Алексеев, М. П. (1972) Пушкин и Шекспир // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. С. 240–280.

ском увлечении великим английским драматургом начали писать ближайшие современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес, хотя разобраться во всей сложности возникших проблем они не сумели. Как отмечает Алексеев, хотя все ранние исследования об отношении Пушкина к Шекспиру, содержат интересные и верные наблюдения по этому поводу, но выводы их ограничены недостаточным знанием рукописей Пушкина, которые были введены в научный оборот значительно позже. Только после публикации всего пушкинского рукописного наследия представилась возможность оценить, в каком объеме Пушкин был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем.

Другая проблема состоит в том, что некоторые сведения, которыми пользовались первые исследователи пушкинского «шекспиризма», имели явно мистифицированный характер. Так, например, еще при жизни великого русского поэта в конце 1820-х годов в английской печати появились два сообщения о том, что будто бы Пушкин начал свою литературную деятельность с перевода «Короля Лира» Шекспира¹. Известно, что первым знакомством с «Королем Лиром» Шекспира русский читатель обязан не Пушкину, а Н. И. Гнедичу. Именно он перевел на русский язык шекспировскую трагедию, вернее, переделку «Короля Лира» Ж. Ф. Дюси (J. F. Ducis) с французского языка. Эта ошибка ввела в заблуждение первых зарубежных читателей и исследователей творчества Пушкина.

В основном, выявлены очевидные, внешние следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин.

Несмотря на значительный объем критической литературы русских и зарубежных исследователей, в осмыслении проблем пушкинско-

¹ Первое сообщение (об антологии русской поэзии) принадлежало анонимному автору: *The Foreign Quarterly Review*, 1827, vol. 1, № 2. P. 624–625. Автор другого — путешественник А. Б. Гранвилл: *Granville, A. B. (1828) St. Petersburg. A Journal of travels to and from that Capital*, vol. II. L., s. a. P. 245.

го шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. Отчасти этой ясности нет потому, что каждый из исследователей стремился обсуждать эту тему в целом, избегая решения частных проблем. Точность и краткость пушкинского самовыражения в слове изумительны. Сам Пушкин — явление искусства. Творчество для Пушкина — высшая степень самосознания творца. Пушкинские отзывы о своих произведениях по своему значению, глубине и силе выражения превосходят научную критику. Пушкин лучше разъяснял Пушкина, чем это делала критика. Уровень критического анализа обуславливается, прежде всего, степенью восприятия критиками пушкинских отзывов о Шекспире.

Многие исследователи считают, что знакомство Пушкина с произведениями Шекспира произошло в начале 1820-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше: в лицейские годы на лекциях А. И. Галича, который много говорил и писал о Шекспире; во время путешествия с генералом Н. Н. Раевским в 1820 г. на Кавказ и в Крым¹; исследователи усматривают влияние Шекспира в стихотворении 1821 г. «Кинжал»²; Шекспир был на слуху в литературном быту, в книгах и журналах. Но в текстах Пушкина имя Шекспира впервые встречается в полицейской выписке из недошедшего до нас письма, отправленного, как считают одни исследователи, П. А. Вяземскому, как полагают другие, — В. К. Кюхельбекеру: «Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, *qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur*, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная»

¹ Так, дочери героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского, который выхлопотал для Пушкина разрешение следовать с ним на Кавказ и в Крым, были англоманками, читали Шекспира по-английски и могли повлиять на возникновение интереса к британскому гению у молодого поэта. См.: Кошелев, В. А. (1997) Первая книга Пушкина. Томск.

² Немировский, И. В. (1991) Идејная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л. С. 195–204.

(XIII, 92)¹. Именно этот отрывок из письма является первым документальным подтверждением факта пушкинского чтения Шекспира.

С этого момента началось систематическое изучение Пушкиным Шекспира. Оливия Эммет находит шекспировские образы в написанной в 1823 г. первой главе «Евгения Онегина»². В XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 г., Пушкин цитирует восклицание Гамлета над черепом шута «Poor Yorick!»³:

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердце грустно было.
«"Poor Yorick!" — молвил он уныло, —
Он на руках меня держал». (VI, 48)

К этим стихам Пушкин делает примечание: «"Бедный Йорик!" — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и

¹ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты и ссылки на тексты Пушкина с указанием тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) даются по полн. собр. соч. в 16-ти томах: Пушкин, А. С. (1937–1959) Полн. СОБР. соч. : в 16 т. М.–Л.. В необходимых случаях по прижизненным изданиям и рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах Пушкина.

² О. Эммет считает, что в стихах первой главы «Евгения Онегина»: «И заслужи мне славы дань — / Кривые толки, шум и брань!», можно увидеть тайное или явное созвучие с английской строкой из знаменитого «Макбета» Шекспира: «Life's but a walking shadow? A poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more / It is a tale / Today by an idiot? full of sound and fury, / Signifying nothing». Пушкинские «шум и брань» оказываются, по мнению О. Эммет, гораздо ближе к шекспировским «full of sound and fury», нежели перевод этих же строк Б. Л. Пастернака, который интерпретировал их как: «Жизнь — сказка в пересказе / Глупца. Она полна трескучих слов / И ничего не значит». «Нелепое звучание русского варианта говорит о внутренней глухоте современной культуры, — пишет исследовательница, — не только к шекспировскому образу, но и к опыту национальной традиции. Безупречным поэтическим слухом Пушкин воспринял те божественные звуки, которые нашептали Шекспиру монологи Макбета в финале трагедии». — Эммет, О. (1999) «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М. С. 248.

³ В свое время Ю. М. Лотман видел в этом шекспировском восклицании при посещении могилы Ларина Ленским закономерный намек Пушкина на знаменитый прототип своего героя: «Ленский строит свое «я» по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы». — Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. С. 427.

Стерна)» (VI, 162). Во втором случае имеется в виду эпитафия на могиле пастора Йорика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»¹. Как отмечает М. П. Алексеев, Пушкин «воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклицанию Гамлета дано во французском издании “Полного собрания сочинений Шекспира” 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо»². По этому же поводу В. В. Набоков писал: «Примечание Пушкина восходит непосредственно к исправленному Ф. Гизо и Амедеем Пишо изданию “Гамлета” в переводе Летурнера, которое было в библиотеке Пушкина (*Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 1. Paris, 1821), где примечание на страницах 386–87 гласит: “Увы, бедный Йорик!” Все помнят и главу Стерна, где он цитирует эти слова Гамлета, и как в “Сентиментальном путешествии” [пер. Ж. П. Френэ, 1769] он, кстати, дал самому себе имя Йорика»³.

Данные суждения явно не исчерпывают предмет разговора: восклицание Гамлета имело место прежде всего в тексте Шекспира («*Alas, poor Yorick!*»), и Ленский цитирует «Гамлета» на английском языке. В конце концов, не столь важно, с чьей подачи Пушкин впервые процитировал Шекспира, важно то, что он это сделал на английском языке, что обозначило его интерес к оригинальным текстам Шекспира.

Французское издание Шекспира 1821 г. было, возможно, основным источником, по которому Пушкин начал изучать пьесы великого драматурга в 1823–1825 гг.⁴ Известно предположение Л. П. Гроссмана о том, что с этим изданием поэт мог ознакомиться

¹ См. русский перевод: Стерн, Л. (1968) Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. С. 50.

² Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 242.

³ Набоков, В. В. (1999) Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / пер. с англ.; ред. А. Н. Николюкин. М. С. 306.

⁴ В библиотеке Пушкина сохранился том лейпцигского издания драматических сочинений Шекспира на английском языке: Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб. С. 338. Текст этого издания печатался по редакции С. Джонсона, Дж. Стивенса и И. Рида. В приложении содержалась работа А. Скоттове «Жизнь автора», сборник поэм и критический глоссарий: Shakespeare, W. (1824) *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Leipzig. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.). По предположению М. П. Алексеева, поэт приобрел его значительно позже даты издания. На бездоказательный характер этой гипотезы указал американский исследователь Дж. Т. Шоу: Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М. С. 332.

в одесской библиотеке графа М. С. Воронцова¹. Большинство прозаических переводов произведений Шекспира были сделаны Летурнером еще в XVIII веке (выходили с 1776 по 1782 г. и заняли 20 томов), исправлены позже Ф. Гизо и А. Пишо²; Ф. Гизо также принадлежала большая вводная статья «Жизнь Шекспира», которая особенно заинтересовала Пушкина. Поэт тщательно изучил в ней не только биографию английского драматурга, но анализ драматургических принципов Шекспира³. Так, например, Ф. Гизо утверждал, что корни драмы лежат в народных представлениях и развлечениях. По этому поводу М. П. Алексеев замечает: «Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его незаконченной статьи о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т. д.; XI, 178). Существенными для Пушкина были характеристики исторических хроник Шекспира, их жанровые особенности, их зависимость от английских летописных источников (в частности, от хроники Холиншеда). К лучшим страницам статьи Гизо, внимательно прочтенным Пушкиным, относятся также критические замечания о “широком изложении” типических характеров в произведениях Шекспира»⁴.

Очевидно, что, начав в конце 1824 г. работу над русской трагедией, Пушкин в основном руководствовался своими собственными представлениями о драме, которые он обсуждал в письмах и разговорах с друзьями П. А. Вяземским, В. К. Кюхельбекером, Н. Н. Раевским-сыном, А. А. Дельвигом. Несколько месяцев спустя Пушкин выписывает к себе в Михайловское книгу по истории драматургии А. В. Шлегеля⁵. Во французском переводе книги Шлегеля есть главы, посвященные Шекспиру⁶. Хотя до нас дошел презрительный отзыв Пушкина о немецких романтиках, приведенный в мемуарах Ксенофонта Полевого, но в чисто художественном отно-

¹ Гроссман, Л. (1958) Пушкин. М. С. 257.

² Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 244.

³ Подробнее о статье Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» см.: Реизов, Б. Г. (1964) Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.–Л. С. 157–197.

⁴ Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 260.

⁵ См. письма к брату Л. Пушкину от 14 марта, 22 и 23 апреля 1825 г. (XIII, 151, 163).

⁶ См.: Schlegel, A. W. (1814) Cours de littérature dramatique. 3 vols. P.; Genève.

шении для Пушкина не могла не пройти незамеченной попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой, исходя из самого «духа романтизма». Большое значение для Пушкина могли иметь сочинения де Сталь, «писательницы, в свою очередь находившейся под влиянием идей немецких критиков и эстетиков, в частности того же Шлегеля»¹. Так, в книге Ж. де Сталь «О литературе» Шекспиру посвящена отдельная глава², а ее вышедшей посмертно книге «Десять лет изгнания» (1821) Россия как великое историческое явление сопоставлялась с шекспировской пьесой³. Еще до получения книги Шлегеля Пушкин мог ознакомиться с некоторыми ее положениями в театральном альманахе Ф. Булгарина «Русская Талия», вышедшем в 1825 г. Эту книгу Пушкин получил в начале апреля, и она содержала статью «Междудействие, или разговор в театре о драматическом искусстве». Статья за подписью «А. Ф.» пересказывала несколько страниц из труда Шлегеля, в частности критику французской классической трагедии, основанной на системе «трех единств», но о «трагедиях Шекспира в ней ничего существенного не сказано»⁴.

Позже Пушкин критиковал эти интерпретации Шекспира. В своей статье «О Мильтоне и Шатобриановском переводе Потерянного рая» Пушкин называет их неудовлетворительными для современного читателя: «Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире, и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности, и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137).

Можно с уверенностью сказать, что увлеченность Шекспиром у Пушкина даже затмила его прежний юношеский идеал, его любовь к другому английскому поэту-романтику Байрону. В связи с

¹ Полевой, Кс. А. (1888) Записки. СПб. С. 199.

² Staël, G. de. (1880) De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales. P.

³ Staël, G. de. (1904) Dix années d'exil / Ed. nouv. P. P. 300.

⁴ Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. С. 329–

переменной пушкинских пристрастий С. Давыдов пишет: «Революционный юг, свободная стихия моря, увлечение Байроном остались позади. В российской глубинке, в своем родовом имении Пушкин отслужил обедню “за упокой раба Божия боярина Георгия (Байрона)”. и начал усваивать другой, глубоко антиромантический урок¹. Трагедии Шекспира и *История Государства Российского* Карамзина определяют теперь взгляды Пушкина на свободу, государственность и религию»². Пушкин писал в конце июля 1825 г. Н. Н. Раевскому из Михайловского: «...Но до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя! Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (французский текст письма: XIII, 197; русский перевод: XIII, 541).

Любопытное замечание об отношении Пушкина к романтической драме Гюго и Байрона дал А. Аникст: «Особенно тщательно исследовал Пушкин принципы шекспировского драматизма в 1824–1825 годы, то есть именно тогда, когда созревала замысел и создавался “Борис Годунов”. В этот период Пушкин окончательно решил, что его учителем в драме мог быть только Шекспир»³. В восприятии Пушкина Шекспир победил романтиков своей естественностью, реалистичностью в изображении людей, полнотой многосторонности и противоречивости характера. Всего этого не было в созданиях романтиков, гиперболизовавших страсти и обеднявших этим характеры своих героев: «Байрон, который создал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (XIII, 541). По мнению А. Аникста, в романтической драме Пушкина не устраивал

¹ Отметим комментарий этого эпизода, содержащийся в статье И. Ильина «Пророческое призвание Пушкина»: «Вынутую просвиру пересылает своему брату Льву Сергеевичу, — поступок столь же религиозный, сколь и жизненно-символический». — Ильин, И. А. (1990) Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М. : Книга. С. 338.

² Давыдов, С. (1992–1993) Пушкин и христианство // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U. S. A., vol. 25. N. Y. P. 79.

³ Аникст, А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. С. 44.

чрезмерный субъективизм романтиков, он считал его недостаточно драматичным. Он принимал лиричность драматургии романтиков, но все же «пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир»¹.

В свое время П. В. Анненков задавал риторический вопрос и сам же отвечал на него: «Нужно ли распространяться о том, что поклонение Шекспиру, окончательно потушившее старое служение Байрону, уже сильно поколебленное и до того, — было шагом вперед для Пушкина? Прежде всего новое направление значительно укоротило дорогу поэту для сближения его с русским народным духом, с приемами народного творчества и мышления. Трудно себе и представить, чтобы при изучении Шекспира можно было пропустить без внимания значение национальных элементов вообще, как воспитателей фантазии и мысли поэта»².

По мнению М. П. Алексеева, «нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пушкина с произведениями Шекспира в 1824–1825 гг.; мы догадываемся лишь, что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы, но и его поэмы, и может быть, даже его сонеты. На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные для России его времени проблемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, преступления и наказания, индивидуальной больной совести и общественного блага, любви и ненависти в различной социальной среде, и т. д.»³. Перечисляя ряд произведений, которые с особым вниманием читал и перечитывал в тот период Пушкин, М. П. Алексеев отмечает «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, чье влияние наиболее ярко отразилось в произведениях Пушкина последующих лет: в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Граф Нулин».

Позже, по прошествии десяти лет, пушкинский интерес к христианской символике и нравоучительным образам проявился в попытке перевода шекспировской комедии «Мера за меру» и ее пере-

¹ Аникст, А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.

² Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М. С. 206.

³ Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 249.

делке в поэму «Анджело»¹, которую сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»². В этой поэме шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего развития.

Есть основания утверждать, что в стихах, прозе и критике Пушкина закрепился шекспировский тезаурус. Появление шекспировских реминисценций идет параллельно всему процессу художественного постижения мира у Пушкина — независимо от того, какое произведение по сюжету и по жанру он в это время создает.

Обращает, например, на себя внимание то, что поэма «Граф Нулин» была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годунова» (1825). По признанию самого поэта, она является переделкой шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece», о чем он рассказал в заметке, написанной в 1830 г. Пародийный план означен реминисценциями («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и «Она Тарквинию с размаха / Дает — пощечину»), в первоначальной заглавии («Новый Тарквиний»).

Исследователи (М. О. Гершензон, Б. М. Эйхенбаум, Г. А. Гуковский, М. П. Алексеев, Н. Л. Вершинина) единодушны в высоких оценках поэмы «Граф Нулин», в том, что в форме шутки ставятся серьезные проблемы, такие как роль случайности и необходимости в личной судьбе и в истории, роль героя и его деяний в истории и т. д. В пушкинском тексте осталось не так уж много от шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece».

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критических набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоминание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихотворных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные отклики на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство знакомства Пушкина с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В драматических опытах Пушкина и шекспиризация, и шекспиризм нераздельны. Шекспировское влияние отразилось в «малень-

¹ Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1998) : в 2 т. СПб. Т. 2. С. 233.

ких трагедиях», написанных в Болдинскую осень 1830 г. Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследователи заметили довольно рано. Исследователи обнаружили шекспировские параллели не только в поэзии и драматургии, но и в прозе Пушкина («Повестях «Белкина», «Египетских ночах» и др.). Пушкинское открытие Шекспира охватывало все жанры его литературного творчества, оно отразилось в критике, письмах, отмечено в воспоминаниях современников. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев, случилось большее — шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни, изменились его пристрастия в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию драмы «Борис Годунов», а позже и «маленьких трагедий», а затем — поэмы «Анджело».

В конечном итоге из в своем роде хаоса шекспиризации начинает вырастать система шекспиризма, которая и оказала значительное влияние на весь строй послепушкинской русской литературы. В этой связи обозначим теоретическую сторону этого противопоставления шекспиризации и шекспиризма.

Шекспиризацией мы называем процесс в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII века, с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем. В современном литературоведении термин *шекспиризация* используется наряду с термином *шекспиризм*.

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекс-

пиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие *шекспиризация*. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что проходили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация создала предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы.

Впрочем, специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует такое понятие, как *шекспиризм*. Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего.

Шекспиризм — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Вновь обратим внимание на то, что впервые термин *шекспиризм* в русской критической мысли в середине XIX века ввел

П. В. Анненков и именно при характеристике творчества Пушкина (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», 1874). Во многом именно потому, что своим возникновением этот термин обязан изучению заочного диалога Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепились репутация первого серьезного шекспиолога, понятие *шекспиризм* чаще всего применялось к его творчеству. Тем не менее в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевидные следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин. С другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта картины мира.

Под *шекспиризмом* Пушкина и других отечественных писателей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать художественно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»). Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, масштабности шекспировского изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация рукописного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и

художественного мастерства. В дальнейшем изучением пушкинского шекспиризма занимались многие исследователи. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде. Из чисто литературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин выработывал зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, жизненной правде характеров и «верном изображении времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров «смутного времени» он позаимствовал у Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы власти и ее отношения к народу, Пушкин следовал Шекспиру. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец», 1833).

В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие *шекспиризм* позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета¹. Оно проясняет и известный факт появления погромной статьи Л. Н. Толстого

¹ См.: Сакулин, П. Н. (1929) Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук; Вольперт, Л. (1983) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький. С. 56–66; Захаров, Н. В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Juvaskyla: Juvaskyla University Printing House; Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука; Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара. Т. 2. С. 388–403; Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. С. 3–20.

«О Шекспире»¹, в которой выразилось пренебрежительное отношение и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание отвергает досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX века художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — *шекспиризации* и *шекспиризме*: для большинства русских писателей *шекспиризация* выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и нескольких других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции.

Именно идея *шекспиризма* придала, по нашему мнению, особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX веков. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией.

Это позволяет говорить о таком феномене диалога культур, как «Русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: совокупность переводов Шекспира на русский язык, своеобразного

¹ См.: Толстой, Л. Н. (1983) О Шекспире // Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. Т. 15. С. 258–314.

национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творческой интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино России.

В XXI веке русская литература продолжает осваивать шекспировские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на конкурс литературной Бунинской премии в 2007 г. И по сей день, Шекспир остается самым востребованным иностранным драматургом на русской сцене.

Пьесы Шекспира ставятся на театральных подмостках России с завидной регулярностью. Многочисленные факты активного присутствия Шекспира в русской культуре позволили знатоку и любителю его творчества послу Великобритании в России сэру Энтони Брентону говорить о России как о шекспировской стране¹. Одновременно утверждение на русской сцене шекспировского репертуара означало отодвигание на задний план основных для репертуара пушкинского времени французских комедий и водевилей и их переделок русскими авторами. Театр принимал на себя роль важнейшего участника социальной и политической жизни, его назначение в обществе заметно изменилось.

¹ См. Бретон, Э. (2007) «Шекспир — русский» // Вопросы литературы. №4.

Глава 3 ПУШКИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ПРЕДВЕСТИЕ НОВЫХ ФОРМ

§ 1. ПОИСК НОВЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФОРМ В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А. С. ПУШКИНА

Пушкинский реформаторский замысел в области драматургии и ее сценического воплощения охватывает немалый период времени. Этот замысел ярко претает в «Борисе Годунове», но не с этой русской трагедии начинается и не с ее в целом настороженным приятием в обществе заканчивается.

От списка с перечнем написанных или задуманных драматических произведений на обороте стихотворения «Под небом сладостной Италии своей...», который пушкинисты относят к 1826 г., до «Сцен из рыцарских времен» 1835 г. проходит десять лет, и весь этот период наполнен стремлением по-своему, по-пушкински решить весь спектр драматургически-театральных проблем и противоречий, включая вопросы содержания и формы драматического произведения, приемлемого и неприемлемого для театра, приемлемого и неприемлемого для зрителя и т. д.

В этом сложном и дискретном процессе особое значение имеет выход Пушкина на специфическую жанровую форму, которую он называл «драматическими сценами», «драматическими очерками», «драматическим изучением», «опытом драматических изучений» (в частности, в авторском наброске 1830 г. титульного листа к написанным осенью этого года драматическим произведениям). Но в конечном счете и у Пушкина, и в последующем пушкиноведении закрепился термин «маленькие трагедии».

В сценической практике принято обозначение «Маленькие трагедии» (с прописной буквы) для цикла из четырех произведений, написанных Пушкиным в Болдине в период высокого поэтического вдохновения (Болдинская осень 1830 г.). В театре и кинематографе XX века эти произведения и стали восприниматься как

цикл с общим названием «Маленькие трагедии». В связи с этим есть необходимость отметить два обстоятельства.

Первое состоит в следующем. Нет свидетельств, что Пушкин замыслил своего рода драматическую тетралогию¹. В то же время исследовательскими способами можно показать, что четыре трагедии Болдинской осени 1830 г. в идейно-тематическом и жанрово-композиционном отношении составляют цикл: каждая из «маленьких трагедий», по существу, анализирует определенную этическую тему, но при этом трагедии — как элементы единого цикла — объединены более общими философскими вопросами о жизни и смерти, о бессмертии и пути к нему. Эти проблемы и составляют главную единую философскую тему «маленьких трагедий». Художественное решение этих проблем находит свое выражение в общей идее, которая, подчиняясь идейной композиции, последовательно развивается от трагедии к трагедии².

Некоторые исследователи считают «маленькие трагедии» произведениями, полными пессимизма. Так, М. Храпченко писал в своей энциклопедической статье о Пушкине, характеризуя эти произведения: «Ноты обреченности и пессимизма, трагического восприятия действительности звучат здесь в качестве лейтмотива»³). Однако вряд ли это определяет идейную композицию «маленьких трагедий» как цикла. Смерть господствует безраздельно только в «Скупом рыцаре», но Пушкин ведет нас от господства смерти к торжеству над ней. Образ смерти, проходящий через весь цикл, имеет огромное значение. Необходимость смерти все возрастает. Но в «Пире во время чумы», где, казалось бы, смерть разбушевалась, угрожает всем и представлена всеобщей катастрофой, победа жизни над смертью становится все более очевидной: именно поэтому в «Пире во время чумы» главный герой не погибает.

¹ «Тетралогией» называл этот пушкинский цикл, например, В. Непомнящий. См.: Непомнящий, В. (1962) Симфония жизни (тетралогия Пушкина) // Вопросы литературы. № 2. С. 113–131.

² Эта линия последовательно проведена в исследованиях: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с. См. также: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Луков Вл. А. Основы теории литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56–77.

³ Храпченко, М. (1935) Пушкин // Литературная энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия. Т. 9. Стлбц 398.

Можно трактовать идейный смысл «маленьких трагедий», пользуясь бетховенским девизом: «Жизнь есть трагедия. Ура!» Такой смысл «маленьких трагедий» Пушкина, именно так он решает для себя вопрос жизни. И тем более важное значение приобретает такое решение на фоне отчаяния в жизни, поисков успокоения, любви к смерти, характерное для некоторых современников Пушкина (П. А. Плетнев, Е. А. Баратынский и др.). Оптимизм «маленьких трагедий» не равен оптимизму произведений Пушкина раннего периода, таких, как «Вакхическая песнь». Новая особенность сказалась в трагических отзвуках. Так что по характеру можно назвать оптимизм «маленьких трагедий» трагическим оптимизмом, суровым оптимизмом (не просто «Ура!», но: «Жизнь есть трагедия!»).

Но означает ли это, что Пушкин сознательно пытался создать цикл «маленьких трагедий» на основе развития определенной идеи (например, той, что обозначена выше), стремясь навязать читателю и зрителю определенную последовательность, возникшую в его художественном мышлении? Вряд ли есть основания утверждать данное положение. Тем не менее эта последовательность налицо, и это обусловлено психологией творческого процесса. Интересное высказывание по этому поводу находим у А. А. Потебни: «Мы замечаем очень часто, что известный X, известный вопрос, тревожащий писателя, уясняется для него самого не одним актом сознания, не одним произведением, а последовательным рядом произведений, рядом, который нередко, как мы знаем относительно Пушкина и других, располагается в прогрессивном порядке, т. е. что ряд ответов на известный X становится все определеннее и яснее по направлению к концу»¹. Таким образом, мы все же имеем право видеть в цикле «маленьких трагедий» восходящее развитие идей и говорить об этапах разрешения основной философской проблемы «маленьких трагедий».

Второе обстоятельство состоит в том, что с самого начала сценическая судьба «маленьких трагедий» выстраивалась без ориентации на то, что это определенная художественная целостность. Первое исполнение «Моцарта и Сальери» состоялось в 1832 г. в Санкт-Петербурге в бенефис актера Я. Г. Брянского — ведущего ис-

¹ Потебня, А. А. (1914) Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков : Изд. М. В. Потебни. С. 146–147.

новая премьерная постановка этого дня — четырехактная комедия А. А. Шаховского, где Брянский представал иной своей гранью, играя главную роль Транжирина.

Этот «ввод» пушкинских «маленьких трагедий» следует рассматривать как совершенно естественный для того времени. Даже если бы все произведения драматической тетралогии были бы к 1832 г. опубликованы, они вряд ли могли бы быть поставлены вместе в один вечер вне всяких добавлений, это совершенно противоречило бы нормам театральной жизни и не было бы допущено ни театральной администрацией, ни зрителями.

О том, как строилась репертуарная политика столичных императорских театров, которые одновременно выступали как эталон для провинциальных театров, представление дают сведения о всех постановках московского Малого театра в сезоны 1824/1825–1829/1830 и 1830/1831–1837/1838 гг.¹

В сезоны 1824/1825–1829/1830 гг. в театре было поставлено 78 комедий, 74 водевиля и только 7 трагедий и 8 драм. Комедии и водевили Шаховского ставились 21 раз, комедии Э. Скриба — 22 раза, водевили А. И. Писарева (ныне практически забытого литератора) — 15 раз. В те же годы в Малом театре прошло только три представления «по Шекспиру»: подражание Шаховского «Укрощению строптивой», «Буря» в переделке Шаховского, «Фальстаф» — комедия Шаховского с извлечениями из Шекспира.

В сезоны 1830/1831–1837/1838 гг. Шекспир уже представлен в совсем иной ипостаси, и на сцене Малого театра шли переводы 6 его произведений — «Ричарда III», «Венецианского купца», «Гамлета», «Отелло», «Виндзорских кумушек», «Короля Лира». Сдвиг в зрительских ожиданиях от театра начался, и вследствие этого менялась репертуарная политика. И тем не менее общая картина по жанрам имеет еще не слишком большое отличие от предыдущего периода: водевилей поставлено 138, комедий — 113, мелодрам — 4, драм — 40, трагедий 11.

¹ Мы пользуемся для характеристики и расчетов публикацией на сайте Малого театра перечня всех постановок, осуществленных театром с 1824 г. до наших дней. См.: Малый театр. Репертуар с 1824 г. (Электронный ресурс). URL: <http://www.maly.ru/pages?name=repertuar> (дата обращения: 29.07.2015).

В сезоны 1860/1870 гг. Шаховского на афишах Малого театра не будет вовсе, будет поставлено 11 произведений Шекспира в уже вполне близких к оригиналу переводах. Тогда наконец пробьется на сцену и пушкинский «Борис Годунов» (первая постановка в 1870 г. на сцене Мариинского театра артистами Александринского театра, в Малом театре в Москве — в 1880 г.). Но пока есть смысл вернуться в театр времен появления «маленьких трагедий».

Дивертисментный тип спектакля с завершающим водевилем был повсеместно принят, тезаурусно оправдан характером развлечений и способами организации культурной жизни. Поиски Пушкиным новой сценичности с учетом этого обстоятельства представляются вовсе не только литературными опытами. Они в той или иной мере были ориентированы на то, как зрительский тезаурус в «свое» может имплементировать новые драматургические формы: в тезаурусном аспекте они должны уже в замысле быть «чужими», но не «чуждыми».

С учетом этого проясняются и черты новизны жанровой природы «маленьких трагедий».

Главная специфическая черта композиции всех «маленьких трагедий» состоит в следующем: каждая из них четко делится на две части, первая по характеру близка к очерку, вторая к новелле. При этом раздел между «очерком» и «новеллой» проходит между сценами (исключение составляет «Пир во время чумы», где — одна сцена), и меньшая часть текста (исключение — «Каменный гость») приходится на «новеллу». «Очерк» характеризуется: 1) малым нарастанием конфликта от завязки «очерка» до его кульминации, 2) относительно медленным темпом развития действия, 3) широкой характеристикой и самохарактеристикой действующих лиц, 4) рядом отклонений от основной сюжетной линии и т. д. «Новелла» характеризуется 1) молниеносным нарастанием конфликта, 2) столь же быстрым темпом развития действия, 3) резким падением числа внесценических персонажей, 4) неожиданной развязкой и т. д. Конфликт зарождается и развивается уже в «очерке», иначе присутствие «очерка» было бы лишним. Здесь конфликт выявляется как социальный, философский и психологический, т. е. разворачивается наиболее широко и всесторонне, но как бы замедленно,

пассивно. В «новелле» конфликт теряет большинство этих черт (они уже известны из «очерка»), зато приобретает остро действительную, активную сущность. Именно в этом смысле можно сказать, что «очерк» является экспозицией «новеллы». И такая развернутая экспозиция не мешает появлению особой экспозиции в «новелле», иногда тоже достаточно развернутой («Каменный гость»).

Кульминации сосредоточены в «новелле». Композиционно они обладают одной особенностью: все кульминации заключены не в словах, а в паузах. За этими паузами везде (исключение «Пир во время чумы») следуют пушкинские ремарки: «Бросает перчатку, сын поспешно подымает ее» («Скупой рыцарь»); «Бросает яд в стакан Моцарта» («Моцарт Сальери»), «падая» (о Доне Анне — «Каменный гость»). В «Пире во время чумы» кульминация приходится на слова: «Он сумасшедший. Он бредит о жене похороненной». Но для главных действующих лиц — здесь пауза. Иначе говоря, кульминациями являются внутренние противоречия, достигшие в герое высшего напряжения, и пушкинские ремарки отмечают выход из такого положения, в них развязка конфликта. «Маленькие трагедии» кончаются не этими, а другими развязками, и появление вторых развязок и придают новелльный характер этим произведениям Пушкина. Первые развязки разрешают конфликт в его активном аспекте, т. е. конфликт новеллы; вторые же — конфликтов его пассивном аспекте, т. е. конфликт «очерка». Поэтому их появление: 1) создает эффект неожиданности, 2) служит одним из средств прочного соединения «очерка» и «новеллы».

На основании изучения композиции каждой из «маленьких трагедий» можно отвергнуть мнение, будто в них Пушкин показывает лишь момент наивысшего напряжения конфликта. Наоборот, конфликт дан в развитии, многосторонне, замедленно, в его постоянном нарастании и завершается скачком, взрывом (речь идет об относительной замедленности конфликта в «очерке» по сравнению с «новеллой»).

Соединение в драматической форме «очерка» и «новеллы» явилось новаторством Пушкина в области драматургии и лишь в некоторых постановках и киноверсиях нашло адекватное отраже-

ние. Но не в этом ли пункте Пушкин следует за Барри Корнуоллом? Посмотрим на связь двух драматургов более пристально.

Литература о влиянии Барри Корнуола (Barry Cornwall, настоящее имя Bryan W. Procter, 1787–1874) на создание «маленьких трагедий» А. С. Пушкина обширна и противоречива. Одни авторы признают влияние Б. Корнуола определяющим при создании «маленьких трагедий» («И форму — сжатого драматического отрывка из двух-трех сцен — Пушкин нашел в драматических сценах Барри Корнуола»¹). Другие авторы отрицают всякое влияние («В корне неправильное представление о зависимости “маленьких трагедий” от драматических сцен Б. Корнуола уже получило свою справедливую оценку...»²). Не касаясь истории вопроса, попробуем рассмотреть его заново с других позиций.

«Несомненно, — пишет С. М. Бонди, — что до знакомства со “сценами” Б. Корнуола у Пушкина были уже задуманы “маленькие трагедии”. Предположение о том, что эти произведения раньше были задуманы в иной форме—в виде больших драм и затем уже под влиянием Б. Корнуола оформлены в виде маленьких сцен, крайне мало вероятно»³. Бонди не приводит доказательств, но сама идея представляется верной.

Следует учитывать, что со сценами Барри Корнуола Пушкин познакомился не раньше 1829 г.⁴ На это указывает отсутствие всяких упоминаний о Корнуоле у Пушкина до 1830 г.⁵ Следовательно, сцены Корнуола не оказали и не могли оказать решающего влияния на «маленькие трагедии» Пушкина как жанр, так как есть основания считать, что у Пушкина есть «маленькая трагедия» (вернее было бы сказать — драматический очерк), целиком написанная в 1825 г. Это сцена «Ночь, Сад. Фонтан» из «Бориса Годунова». Наблюдения по этому поводу не раз звучали в пушкиноведении

¹ Яковлев, Н. В. (1917) Последний литературный собеседник Пушкина (Барри Корнуоль) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования, вып. XXVIII. Пг. С. 6.

² Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. : АН СССР. С. 267.

³ Бонди, С. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л.: АН СССР. С. 401.

⁴ По изданию: The poetical works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall (1829). Complete in one volume. Paris : Published by A. and W. Galignani. Это издание имелось в библиотеке Пушкина.

⁵ См.: Пушкин, А. С. (1959) Полн. собр. соч. : в 16 т. Справочный том. М.—Л. : АН СССР. С. 103.

уже давно. Так, например, А. Слонимский писал: «Сцена Дмитрия с Мариной... благодаря исчерпывающему развитию темы и крепкому финалу, образующему развязку, принимает характер “маленьких трагедий”»¹. Имеются и некоторые документальные подтверждения. Упомянутый выше перечень написанных и задуманных драматических произведений на обороте стихотворения «Под небом сладостной Италии своей...», относящийся к 1826 г., включает пункт «Дмитрий и Марина». Трудно предположить, чтобы на одну и ту же тему, с теми же героям было задумано еще одно драматическое произведение. Это окажется совершенно невозможным, если учесть, что в сцене «Ночь. Сад. Фонтан» показан кульминационный момент взаимоотношений Марины и Дмитрия. При этом сцену можно считать вполне законченной.

Может возникнуть возражение: сцена «Ночь. Сад. Фонтан» — не трагедия. Но, видимо, список 1826 г. содержал названия произведений разной направленности — наряду с «маленькими трагедиями» здесь стоит «Влюбленный бес», замысел, скорее всего, комического произведения. Включенные в набросок названия можно объединить названием «драматические очерки». В пределах этого жанра возможны довольно большие колебания.

В пользу высказанной гипотезы также свидетельствует запись в дневнике М. П. Погодина: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. Борис Годунов — чудо. У него еще Самозванец, Моцарт и Сальери»², где в одном ряду оказались «Борис Годунов» и «Самозванец», т. е., видимо, «Ночь. Сад. Фонтан». Следовательно, в 1826 г. эта сцена существовала как отдельное произведение.

История возникновения замысла также подтверждает нашу мысль. «1825. Михайловское. Сентябрь. 1 (?) ...13. Пушкин записывает сцену у фонтана в «Борисе Годунове», — указывает М. А. Цявловский³, ссылаясь на М. П. Погодина и П. В. Нащекина. Это первое упоминание о польских сценах. Ни в одном из предыдущих планов, набросков, списков действующих лиц Польша и Марина Мнишек не упоминались. Очень важно письмо Пушкина Н. Н. Ра-

¹ Слонимский, А. (1959) Мастерство Пушкина. М. : Гослитиздат. С. 490.

² Цит. по кн.: Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. С. 279.

³ Цявловский, М. А. (1951) Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М. : АН СССР. С. 635.

евскому 1829 г.: «Меня прельщала мысль трагедии без любовной интриги. <...> я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер»¹. Это письмо можно рассматривать как свидетельство колебаний Пушкина в отношении внесения сцены «Ночь Сад. Фонтан» в основной текст «Бориса Годунова». В том же письме читаем о Марине: «Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней...»².

Значит: 1) кроме сцены у фонтана, нет никаких сцен, раскрывающих характер Марины (но Веневитинов сообщает о «Самозванце», а Пушкин — о замысле «Дмитрия и Марины», следовательно, это все одно и то же произведение); 2) в «Дмитрии и Марине» замышлялась не одна сцена, а несколько. Возможно, что одной из них могла стать сцена «Замок воеводы Мнишка в Санборе». Трудно объяснить ее появление в тексте «Бориса Годунова», которому не свойственны повторения. Следовательно, можно предположить, что она должна была вместе со сценой «Ночь. Сад. Фонтан» стоять под заглавием «Дмитрий Марина», упоминаемом в реестре 1826 г. Кстати, видимо, прав Анненков, считая, что «Пушкин никогда не делал перечет произведениям, еще не существующим»³. Для подтверждения нашей гипотезы можно также привести замечание Аверкиева: «...эпизод с Мариной... развит слишком обширно в ущерб целому...»⁴.

Судя по письму Н. Н. Раевскому, Пушкин по ряду причин совершенно отверг сцену с Рузей (о ней не упоминается) и, надо полагать, хотел вместо нее написать другую, чего так и не сделал. Возможно, что к 1834 г. или даже раньше у Пушкина пропал интерес к Марине. На это указывает то обстоятельство, что в книге Н. Г. Устрялова «Сказания современников о Дмитрие Самозванце», вышедшей в 5 частях (СПб., 1831–1834), которая находилась в библиотеке Пушкина и, несомненно, читалась им, не разрезаны страницы «Дневника Марины Мнишек и Послов Польских»⁵.

¹ Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 14. М.–Л. : АН СССР.

² Там же.

³ Анненков, П. В. (1873) А. С. Пушкин. Материалы для его биографии..., СПб. С. 276.

⁴ Аверкиев, Д. В. (1893) О драме. СПб., приложение. С. 42.

⁵ Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина. СПб. С. 108–109. (Дано описание указанной книги).

Другие же «польские» сцены не могут относиться «Димитрию и Марине», так как не отвечают принципам «маленьких трагедий»: присутствию только необходимых лиц, лаконичности, единству действия. При характеристике имеющихся трактовок данного вопроса наша гипотеза относительно того, что сцена «Ночь Сад. Фонтан» вместе с другими польскими сценами «Бориса Годунова» рассматривалась Пушкиным как самостоятельный драматический очерк («маленькая трагедия»), учитывается в комментариях к пушкинским драматическим произведениям в новейшем академическом Полном собрании сочинений Пушкина: «Сцены из написанной, но не допущенной в печать трагедии могли войти в список как предназначенные к отдельной публикации. Именно так интерпретировал названия “Димитрий и Марина” и “Курбский” Б. В. Томашевский <...>. Фрагментами “Бориса Годунова” считал эти замыслы и Ю. М. Лотман <...>. Отождествляя название “Димитрий и Марина” со сценой “Ночь. Сад. Фонтан”, В. и Вл. Луковы трактовали эту сцену как самостоятельный драматический очерк, как “маленькую трагедию”, целиком написанную в 1825 г., т. е. до знакомства с Барри Корнуоллом»¹.

Итак, Барри Корнуолл не мог своими сценами оказать решающего влияния на пушкинские «маленькие трагедии» Болдинской осени 1830 г., так как до знакомства с ними Пушкин уже писал в такой форме свои произведения. Но под влиянием Барри Корнуола «маленькие трагедии» потеряли ряд черт, связывавших их с «Димитрием и Мариной», первой попыткой создания «драматического очерка». В этом наиболее важное проявление влияния Барри Корнуола на пушкинские поиски нового жанра в драматургии.

Вопрос о жанровой близости «маленьких трагедий» и сцен Корнуола затрагивался только принципиально², но детального анализа еще не получил, а между тем здесь кроется окончательный ответ на вопрос о влиянии формы Корнуола на пушкинские трагедии. Анализируя сцены Корнуола, мы пришли к выводу, что главное сближение, которое проводило большинство исследователей, — ла-

¹ <Проект из десяти названий> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 996–1004. С. 1003.

² Бонди, С. Указ. соч. С. 401, 402.

коничность (ср. у Д. П. Якубовича: «У Корнуола он нашел новые попытки вернуться к изображению «страстей» в простой и лаконической форме...»¹) — неверно. Небольшие размеры картин, их малое число (от одной до трех в каждой из сцен) не говорят еще о лаконизме как о свойстве письма, а скорее отражают незначительность временного развития действия. Сцены Корнуола характеризуются, в отличие от «маленьких трагедий Пушкина, следующими алаконизмами:

- 1) наличием посторонних линий действия;
- 2) наличием лишних для развития действия лиц;
- 3) наличием элементов эвфуистической речи.

Противоположный взгляд о стилистике драматических произведений Корнуола высказывался В. Лесовой: «Сцены его характеризуются теми же внешними чертами, что и пушкинские маленькие трагедии: краткостью, простотой, отсутствием всего лишнего, ненужных лиц, ненужных слов...»². Но это мнение не находит текстовых подтверждений.

Другие сближения формы делаются с ориентацией на композицию (ср. у Гербея: чтение «Dramatic Scenes» «навело Пушкина на мысль написать свои собственные драматические сцены... форма которых очень напоминает Корнуола»³. Это мнение опять-таки неверно. Основные отличия «Scenes» и «маленьких трагедий» по композиционному признаку можно свести к следующему:

1) «Scenes» Корнуола, как правило, «вырваны» из жизни и скорее объединены временным и пространственным признаками, чем действием. Отсюда: а) действие начинается с произвольной точки, так что неясно, кто и о чем говорит; б) действие кончается переломным моментом, но не дает представления о разрешении побочных сюжетных линий. Таким образом, сцены как бы вырваны из большего текста, и к ним значительно больше, чем к «маленьким трагедиям», подходит определение «пятый акт трагедии».

¹ Якубович, Д. П. (1935) Введение к комментариям // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л. : АН СССР. С. 380.

² Лесовой, В. (сост.) (1922) Пушкин. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». Пг. : Благо. С. 80.

³ Гербель, Н. В. (сост.) (1875) Английские поэты в биографиях и образцах. СПб. С. 346.

2) У Пушкина появление всех героев, не находящихся при первом открытии занавеса на сцене, предупреждается определенной характеристикой с указанием имени или других атрибуций (исключение: монах «Каменном госте», священник и негр в «Пире во время чумы»). У Корнуола, даже при предварительной характеристике (встречающейся редко), об объекте ее догадаться трудно.

3) Для «Scenes» Корнуола характерна асимметричность композиционного построения у Корнуола. У Пушкина симметричность — одна из стилевых констант¹.

Ряд других несоответствий как формы, так и содержания приводит нас к выводу, что хотя оба автора исходили из шекспировской манеры, но конечный итог их «драматических изучений» принципиально различен. «Scenes» Корнуола дали, видимо, толчок Пушкину, приведший его к усовершенствованию и завершению уже ранее задуманной драматической системы, но не оказали значительного влияния своей формой.

В плане проблемы сценичности обращает на себя внимание, что при всей цикличности «маленьких трагедий» они не обязательно рассматривались автором как представления, которые должны быть показаны и звучать вместе, в один театральный вечер. Последующая практика рассматривать «маленькие трагедии» как «Маленькие трагедии», в том числе подыскивая связывающие их пушкинские фрагменты (что сделано, например, в фильме Швейцера «Маленькие трагедии», где такую функцию выполняет импровизатор из «Египетских ночей», блестяще исполненный С. Юрским), отходит от того, что сценичность «маленьких трагедий» может быть ориентирована и на формы дивертисмента.

К этому пути продолжения театральной истории болдинских шедевров подталкивает также и то, что в целом не вполне удавшиеся спектакли по «маленьким трагедиям» Пушкина тем не менее включали выдающиеся художественные работы (например, в спектакле Л. Вивьена 1962 г. в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, Сальери — Н. Симонов, Барон —

¹ Симметрии Пушкина исследованы Д. Д. Благим. См.: Благой, Д. Д. (1955) Мастерство Пушкина. М. : Сов. писатель. 264 с.

Н. Черкасов, в записи спектакля для телевидения в 1971 г., осуществленной Л. Пчелкиным, — И. Смоктуновский в роли Моцарта).

Вполне вероятны выдающиеся театральные работы современных мастеров российской и мировой сцены в новых постановках «маленьких трагедий», в том числе таких, которые использовали бы стилистику камерных спектаклей.

§ 2. ЗАГАДКИ «НЕЗАВЕРШЕННЫХ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ: «РУСАЛКА», «СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН»

В аспекте реконструкции пушкинского понимания задуманной театральной реформы есть все основания опираться не только на шедевры, по многом определившие своеобразие культа Пушкина как культурной константы русского тезауруса, но и на те произведения, которые принято считать незавершенными. Некоторые из них можно рассматривать как пробу пера, когда у автора нет плана закончить текст и представить его театру. Таковым, например, можно считать фрагмент «Через неделю буду в Париже», написанный не ранее 1830 г. Фрагмент сохранился в беловом автографе с поправками; в конце текста горизонтальный штрих, означающий в системе знаков Пушкина окончание работы. По замечанию комментаторов, «парадный» характер оформления автографа «позволяет думать, что данный драматический этюд имел для Пушкина самостоятельное значение (возможно — как проба жанра), и продолжения работы над этим сюжетом не предполагалось»¹. Но другие «обрывающиеся на полуслове» тексты имеют более длительную историю, несут на себе следы доработок и переработок, они могли бы быть закончены, если бы какие-либо обстоятельства не помешали этому, и среди этих обстоятельств — и ранняя смерть поэта.

В этом ключе обратимся к двум произведениям, явно предназначенных автором к завершению и театральной постановке, — «Русалке» и «Сценам из рыцарских времен».

В связи с «Русалкой» заметим первую загадку, не носящую творческого характера, а скорее имеющую символический и «нумерологический» смысл. Приведем в этой связи комментарий из 20-томного Полного собрания сочинений Пушкина: «После смерти Пушкина листы с белой рукописью пьесы были сшиты жандармами в одну тетрадь с автографом “Домика в Коломне” таким образом, что драма попала в середину рукописи поэмы. Драма при этом была вложена в нарисованную Пушкиным обложку с

¹ «Через неделю буду в Париже ... » (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 1005–1006. С. 1005.

изображением рыцаря и надписями: “Драматические сцены 1830”, “Драматические очерки”, “Драматические изучения”, “Опыты драматических изучений” (ныне — ПД 1621). До того как тетрадь была расшита, она имела шифр ЛБ 2376 А; “Домик в Коломне” занимал л. 1–5, 20–24, обложка к “Драматическим сценам” — л. 6 и 19, “(Русалка)” — л. 7–18. Драма могла быть вложена внутрь обложки как Пушкиным, так и лицами, которые занимались его бумагами после смерти поэта (либо Жуковским, либо жандармами). В любом случае велика вероятность того, что в архиве Пушкина эти листы находились поблизости друг от друга»¹. Таким образом, «Русалка» оказалась в силу неясных обстоятельств символически присоединена к болдинской драматической тетралогии.

Но эта связь вовсе не обязательно случайна. Следует обратить внимание на то, что замысел пьесы, последние работы над которой относятся к 1832 г., возник не позднее 1826 г. По воспоминанию С. П. Шевырева, Пушкин в это время поэт задумал «Русалку», драму «Ромул и Рем» и «Каменного гостя»². Иначе говоря, замысел «Русалки» с самого начала входил в круг идей, связанных с жанровыми поисками в духе последующих «маленьких трагедий».

Закрепившееся за «Русалкой» название не обозначено Пушкиным в беловом автографе и является редакторским. В 1826 г. Пушкин обозначал соответствующий свой замысел названием «Мельник», вероятно, считая его центром сюжетной линии. По мере развития замысла к 1832 г. это было уже не так, но авторская воля осталась непроясненной. Вполне вероятно, что такие метаморфозы «Русалки» связаны именно с тем, что в своем сценическом воплощении она виделась Пушкину в одном ряду с «маленькими трагедиями» и основывалась им к тому же кругу жанровых поисков. Более того, она вполне зримо присутствовала в окружении «маленьких трагедий», писавшихся в Болдино в 1830 г.

В этом отношении важно замечание комментаторов, что редакция сцены «Светлица» из «Русалки», которую Пушкин записал на

¹ <Русалка> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 897–1006. С. 898.

² См.: Шевырев, С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI // Москвитянин. Ч. 5. № 9. С. 245.

отдельном листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949), возможно, была создана в Болдине в 1830 г., поскольку именно в это время Пушкин пользовался бумагой NQ 42¹. Из этого следует, в частности, что «национальный русский» сюжет в поисках жанрового обновления драмы в духе «драматических опытов» вовсе не отрывался Пушкиным от европеизированных сюжетов болдинского цикла «маленьких трагедий».

В этом ключе следует рассматривать загадку отражения в «Русалке» шекспировской ориентации Пушкина. Обнаруживаемые в ней следы шекспиризации (т. е. непосредственных заимствований шекспировских сюжетов, образов, ситуаций или ориентации на них — произвольной или непроизвольной) вполне в этом случае показательны и не могут рассматриваться заведомо как натяжка тех или иных увлеченных исследователей, как это не раз бывало.

В свое время Ф. Ф. Зелинский предположил, что сцена прощания Антония и Клеопатры в трагедии Шекспира (д. I, сц. 3), возможно, отозвалась в пушкинской «Русалке», когда в душевных муках дочь мельника с трудом сообщает князю самое важное:

Она

Постой; тебе сказать должна я
Не помню что.

Князь

Припомни.

Она

Для тебя

Я все готова... нет, не то... Постой —
Нельзя, чтобы навеки в самом деле
Меня ты мог покинуть... Все не то...
Да! Вспомнила: сегодня у меня
Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

(VII, 193)

¹ См.: Борисова, Н. А. (2004) Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: (История создания) // «Он видит Новгород Великой ...»: Материалы VII Междунар. пушкинской конф. «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 31 мая — 4 июня 2004 г. СПб. ; Великий Новгород. С. 114–115. Указано в комментарии: <Русалка> (2009) С. 905.

Как считал Ф. Ф. Зелинский, Пушкин подсознательно припоминает здесь слова Клеопатры, обращенные к покидающему ее Антонию (д. I, сц. 3).

Для сравнения приводим шекспировский оригинал и перевод¹:

Шекспир:

Cleo. Courteous lord, one word.

Sir, you and I must part, — but that's not it:

Sir, you and I have lov'd, — but there's not it;

That you know well: something it is I would, —

O, my oblivion is a very Antony,

And I am all forgotten.

Ant. But that your royalty holds idleness your subject, I should take you for idleness itself.

Cleo. 'Tis sweating labour to bear such idleness so near the heart

As Cleopatra this.

Перевод Б. Пастернака:

Клеопатра

Два слова, мой любезный!

Мы расстаемся... Нет, совсем не то.

Мы так любили... Нет, совсем не это.

Но что ж хотела я сказать? Я так

Забывчива, затем что я забыта.

Антоний

Не будь ты мне царицею всего,

Я б мог сказать, что ты царица блажи.

Клеопатра

Нелегкий труд, однако, эту блажь

Носить у сердца так, как Клеопатра.

Эти слова вводили в недоумение комментаторов Шекспира, однако, как считал Ф. Ф. Зелинский, здесь Клеопатра намекает на свою беременность: «Чего не понял ни один из толкователей Шекспира, то сразу уловил, руководясь одним своим поэтическим

¹ Даем по изданиям: Shakespeare, W. (1863) *The Dramatic Works of Shakespeare*, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. I, 3. P. 716. Шекспир, В. (1968) *Трагедии. Сонеты / пер. с англ. Б. Пастернака, С. Маршака*. М.: Худ. лит. С. 578.

чутьем, наш Пушкин»¹. Приблизительно ту же мысль высказал позже Н. О. Лернер².

М. Загорский возражал против сравнения «гордой и властолюбивой Клеопатры и простодушной и доверчивой девочки Пушкина», считая, что между «ними нет ни тени сходства», что сходные моменты в «Русалке» и «Антонии и Клеопатре» свидетельствуют только о близости понимания Шекспиром и Пушкиным «истины страстей» и «правды диалога на сцене»³. Однако еще Н. Г. Чернышевский отмечал «шекспировский элемент» в «Русалке» Пушкина и говорил, что эта неоконченная драма возникла из «Короля Лира» и «Сна в летнюю ночь»⁴.

Такого же рода расхождение мнений относительно черт шекспиризации высказывался и по другим пушкинским произведениям. Так, А. Р. Кугель утверждал, что поэма из «Египетских ночей» Пушкина несет в себе все оттенки пьесы Шекспира «Антоний и Клеопатра»⁵. Иная точка зрения у Н. М. Нусинова, который считал, что Шекспир и Пушкин пользовались разными источниками: «Пушкин в “Египетских ночах” исходным пунктом для создания своего образа Клеопатры берет иной, весьма отличный от Шекспира исторический источник: не Плутарха, повествующего о “римской драме”, а Аврелия Виктора»⁶. Б. В. Томашевский доказал прямое обращение Пушкина к французскому переводу Летурнера трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в 1824 г., когда русский поэт задумал стихотворение о Клеопатре. По мнению исследователя, это стихотворение должно было войти в «Египетские ночи». Из анализа черновых набросков этого стихотворения Б. В. Томашевский заключил, что в описаниях царицы Египта у Пушкина скорее проявилось влияние Шекспира, чем рассказа Плутарха. Исследователь особо отмечает, что

¹ Зелинский, Ф. (1903) О трагедии «Антоний и Клеопатра» // Сочинения Шекспира. Т. IV. С. А. Венгеров (ред.). СПб. : Изд. Брокгауза–Ефрона. С. 212–226. С. 224.

² См.: Лернер, Н. О. (1935) Рассказы о Пушкине. Л. : Прибой. С. 137–140.

³ Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. Л. : Искусство. С. 182.

⁴ Лернер, Н. О. (1935) Рассказы о Пушкине. С. 139.

⁵ См.: Кугель, А. Р. (1934) Русские драматурги. Очерки театрального критика. М. С. 22.

⁶ Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. С. 320.

«стих “Блится ложе золотое” показывает на зависимость Пушкина от перевода Шекспира Летуером»¹.

Вслед за Белинским, который считал Князя из «Русалки» «русским Дон Хуаном»², М. М. Покровский отметил сходство «Русалки» с «Каменным гостем»³, при этом исследователь высказал спорное суждение, что эти драматические опыты были задуманы Пушкиным «или единовременно с “Борисом Годуновым”, или вскоре после него, т. е., следовательно, в период наиболее острого увлечения Шекспиром, в период своего рода первой любви к Шекспиру»⁴.

В этой связи совсем не случайной может показаться фактическая ошибка А. Позова, который увидел в «маленьких трагедиях» своеобразную «прелюдию» к «Борису Годунову»⁵. По мнению В. С. Непомнящего, эта обратная перспектива (инверсия) «выражает живое и точное ощущение безусловно ключевого, принципиального, методологически объемлющего значения “Бориса Годунова”: ведь он уже заключает в себе возможность “маленьких трагедий”...»⁶.

Идея *возможности* «маленьких трагедий» применительно к «Русалке», между прочим, позволяет увидеть в имеющейся финальной ее версии *законченное* (по жанровым меркам «маленьких трагедий») драматическое произведение. Мы выше показали, что характерной композиционной чертой «маленьких трагедий» у Пушкина стало соединение «очерка» и «новеллы». В этом ключе вопрос Князя «Откуда ты, прекрасное дитя?» звучит по аналогии с завершающим «Моцарт и Сальери» вопросом усомнившегося в праведности своего деяния Сальери. Содержание драмы исчерпано тем, что зритель знает о намеченной мести Русалки, финал предопределен. Он в известной степени тот же, что и в «Каменном гос-

¹ Томашевский, Б. В. (1956–1961) Пушкин. Т. 1–2. М.–Л. : Изд-во АН СССР. Кн. 1. С. 60–61.

² Белинский В. Г. (1953–1959) Полное собрание сочинений: В 13-ти т. Москва: Изд-во АН СССР, Т. I–XIII. Т. 7. С. 566.

³ Покровский М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1–20. С. 16.

⁴ Там же.

⁵ См.: Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие.

⁶ Непомнящий, В. С. (1998) Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов, А. Метафизика Пушкина. М. : Наследие. С. 310.

те»: С. М. Бонди замечал: «Пушкинская русалка для погубителя-князя и “потатчика” отца то же, что Каменный гость для Дон Гуана...»¹. Зритель сам достроит в воображении сцену «посрамления порока». С учетом этого вне правил сценичности XIX века «Русалка» сохранила в себе свойства художественной целостности и, хоть и не часто, но оказывается предметом современных режиссерских трактовок и театральных постановок.

Таков, в частности, спектакль «Русалка» в Центре драматургии и режиссуры на Беговой (Москва, 2013 г.), поставленный режиссером Вероникой Родионовой (сценограф, художник по костюмам Марина Алимова, в ролях: Дмитрий Мухамадеев, Виктория Садовская-Чилап, Мария Матто, Андрей Барило, Елена Шкурпело, Евгения Калинец и др.). Театр, известный неординарными решениями и смелыми художественными проектами, решил спектакль с упором на моральную вину не Князя, а Дочери (Русалки): «Жизнь дается не для того, чтобы ее прерывать. Даже если нет сил и желания жить, надо знать и помнить, что жизнь — это дар свыше. Жизнь — самое прекрасное, что человек мог получить. Ничего не может быть прекраснее и ценнее жизни, даже любовь. Отнимая жизнь у себя, ты обрекаешь на проклятье последующие поколения. Жизнь очень коротка и дана нам для чего-то очень важного. Пусть это важное каждый для себя определит сам», — определила концептуальную сторону своей «Русалки» В. Родионова². Финал поставлен так, что позволяет разное его толкование, что, правда, не все зрители приняли. Характерна одна из рецензий в интернете: «Не все ясно с финалом — Князя уводит за собой девочка, русалочья дочь, но означает ли это торжество мести или прощения — можно понимать по-разному, потому что, с одной стороны, это акт внешне дружественно-примирительный, с другой, неплохо бы понять точнее, конкретнее, куда именно девочка ведет провинившегося, уж не в омут ли»³.

¹ Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пушкина. О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Директ-Медиа. 930 с. С. 165.

² Русалка (Электронный ресурс). URL: http://family.ru/theatre/rusalka_1286395381.html (дата обращения: 29.07.2015).

³ «Русалка» по А. Пушкину в Центре драматургии и режиссуры, реж. Вероника Родионова (Электронный ресурс). URL: <http://teatr-live.ru/2010/10/rusalka-v-centre-dramaturgii-i-rezhissury/> (дата обращения: 29.07.2015).

Видимая незавершенность «Сцен из рыцарских времен», которая выражена гораздо в большей степени, чем в «Русалке», также в современном театре не стала препятствием для постановки, хотя бы такие события и были и остаются редкими.

Наиболее показательна постановка «Сцен из рыцарских времен» в Государственном Пушкинском театральном центре в Санкт-Петербурге, осуществленная в 2009 г. труппой под руководством известного актера и режиссера В. Э. Рецеттера. Заметим, что этот центр был основан Рецеттером в 1992 г. и с того времени он беспрерывно остается его художественным руководителем. При основании Центра в его художественный совет вошли Д. Лихачев, С. Рассадин, В. Непомнящий, П. Фоменко, О. Басилашвили, С. Юрский и др., т. е. уже в замысле культурного проекта присутствовала четкая установка опираться в театральных работах Центра на фундаментальные достижения пушкиноведения и в целом литературоведения и искусствознания, а также на опыт лучших постановок пушкинских текстов (работы П. Фоменко, С. Юрского и др.). Костяк театра «Пушкинский дом», образованного при Центре, составили выпускники набранного летом 2001 г. в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства актерского курса с углубленным изучением творчества Пушкина¹. Немаловажно, что в Пушкине В. Рецеттер видит «особую театральную школу, особую методологию сценического искусства, которой пренебрегла российская практика театрального дела», по его оценке, «Пушкин — это пропущенное звено в развитии русского театра, а, между тем, он очень много дает сцене. Но его творчеством надо заниматься системно. Этот одаренный 37-летний человек знал гораздо больше, чем мы. Надо потратить целую длинную жизнь, чтобы понять его. Мы исследуем Пушкина, создавая свою школу, методологию. При этом мы открыты к действительности, видим, что происходит вокруг. Но стараться специально отразить что-то злободневное, по моему, глупо, сегодняшний день отражается в Пушкине сам собой, это происходит органично»².

¹ См.: Гастроли театра «Пушкинская школа» начались с «Бориса Годунова» (Электронный ресурс). URL: http://www.inmsk.ru/afisha_news/20121001/352312200.html (дата обращения: 20.07.2015).

² Там же.

Работа Рецептера над постановкой «Сцен из рыцарских времен» привела его к глубокому исследованию рукописей Пушкина по опубликованному в 2009 г. уникальному изданию «Рабочих тетрадей А. С. Пушкина в 8 томах. Его наблюдения интересны, в частности, в плане доказательства того, что «Сцены из рыцарских времен», как он пишет, «завершены и лишь не переписаны набело...»¹

В рамках исследования сценичности драматургии Пушкина мы вполне можем согласиться с такой оценкой «Сцен», как и «Русалки», обнаруживая важную сторону драматургического мышления Пушкина, состоящую в том, что оно (мышление) выделяет из потока жизни определенный фрагмент, *по видимости* не законченный, но в действительности обладающий внутренней связанностью, целостностью и в этом смысле завершенностью. Т. И. Краснобородько, хранитель пушкинских рукописей в ИРЛИ (Пушкинском доме) РАН, в беседе с В. Э. Рецептером заметила о «Сценах»: «Может быть, вещь незавершенная, а может быть, — оставленная, творчески исчерпанная»². На это концептуально важное замечание режиссер ответил опять-таки концептуально значимым утверждением: «Но это и есть новая завершенность, пушкинская, особая... Исчерпал замысел, стало быть, воплотил задуманное, завершил...»³

Этот диалог представляется очень существенным в аспекте сценичности пушкинской драматургии. Можно сказать, что в своем творческом мышлении Пушкин опередил более чем на столетие эстетику итальянского неореализма в той ее части, которая из гущи событий выделяет фрагмент без начала и конца (в традиционном понимании киносценария) и предлагает всю сложность и противоречивость жизни ощутить именно в этом фрагменте. Очевидно, что ни по сюжетике, ни по героям, ни по интонации пушкинские тексты не могут быть осмыслены как неореалистические, но некоторые жанровые черты позволяют проводить означенную параллель, а именно такие черты, как очерковость, фрагментность, открытость к продолжению как жанровый принцип. В этом плане финальная реплика Франца «Однако ж я ей обязан жизнью!», как и финальный

¹ Рецептер, В. (2014) Принц Пушкин, или Драматическое хозяйство поэта. СПб. : ООО «Журнал “Звезда”». 560 с. С. 95.

² Там же. С. 108.

³ Там же. С. 109.

вопрос Князя в «Русалке» «Откуда ты, прекрасное дитя?» принципиально не отличаются *по степени «незаконченности»* от «Бориса Годунова», где призыв к народу Мосальского «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!» остается без ответа. Между тем, никто не характеризует «Бориса» как незаконченную драму.

Все же и В. Э. Рецеттер не решился, ставя «Сцены из рыцарских времен» в Государственном Пушкинском театральном центре, положиться на свое понимание их завершенности и для придания им окончательности, целостности предпринял некоторые компенсирующие действия. В частности, были введены тексты из пушкинского «Скупого рыцаря». Потребовалось также определить, в каком направлении должна была развиваться фабула «Сцен», что выстроить спектакль с опорой на сохранившиеся фрагменты и пушкинские заметки об этом произведении.

В этой связи немаловажно, что фрагменты «Сцен» дают широкий простор для трактовок и применений. Предположения о том, как будут выглядеть «Сцены» в финальной компоновке, даны Пушкиным, с одной стороны, достаточно подробно, с другой — с существенными переменами не только в представлениях о формальном строе этого произведения (вплоть до того, останется ли это произведение прозаическим или будет переписано в стихотворной форме), но и в своих идейно-художественных доминантах.

В пушкинском плане «Сцен» (черновой автограф ПД 846, л. 27) обозначена сюжетная линия, включающая, среди прочего, привлекательные для зрителя того времени театральные эффекты (взрыв замка в конце пьесы и появление книгопечатника Фауста на хвосте дьявола). Л. М. Лотман и М. Н. Виролайнен однозначно утверждают в этой связи: «Работая над “<Сценами из рыцарских времен>”, Пушкин явно мыслил их как произведение, предназначенное для театра. Припасенный для финала пьесы взрыв замка был одним из театральных номеров, неизменно вызывавших восторг публики, — необычна для той эпохи лишь символическая нагрузка, которую должно было получить в пушкинской пьесе и это яркое зрелище. Как и в “маленькие трагедии”, в “<Сцены из рыцар-

ских времен>” введены музыкальные номера: песня косарей и две песни Франца»¹.

В то же время несколько в тени остаются те стороны «Сцен», которые составляют проблему для постановщика и ныне, не говоря о пушкинских временах, когда технологические возможности театра (освещение, сценографические ухищрения и т. д.) были ограничены. Притом что с античного театра были освоены эффектные приемы демонстрации взрывов, пожаров, потопов, полетов и т. п., некоторые обозначенные в «Сценах» действия требовали бы поиска решений, которые Пушкиным как бы и не замечались. Такова сцена, начинающаяся авторской ремаркой «Вассалы, вооруженные косами и дубинами». Вот сложные для театральной реализации ремарки Пушкина, встречающиеся в этой сцене:

«Несколько рыцарей, между ними Альбер и Ротенфельд [имеется в виду, что они въезжают на сцену на лошадях, что дальше подтверждается в реплике Роттенфельда: «А вот прищпорим лошадей да потопчим их порядком»].

«Лошади раненые падают с седоками, другие бешутся».

«Сражение. Все рыцари падают один за другим».

«Вассалы (бьют их дубинами, косами)».

«Едет другая толпа рыцарей».

«Наехавшие рыцари нападают на вассалов».

Массовые сцены с конными рыцарями, где на сцене происходит бой и лошади, раненные косами, падают, и сегодня были бы сложны для театральной постановки, если не использовать светового занавеса, кинопроекций, лазерных и шумовых эффектов и т. п. Пушкин с этими трудностями театральной постановки не считается.

Можно отметить, что источник этой сцены для Пушкина — «Жакерия» П. Мериме (1820), где также есть сцена с нападением крестьян на рыцарей, где они ранят лошадей вилами. Некоторые из ремарок Мериме в этом произведении, имеющем подзаголовок «Сцены из феодальных времен», также трудны для реализации в театре его времени. Например, в сцене 19: « Вместе с Персевалем

¹ Лотман, Л. М., Виролайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 509–539. С. 538.

отъезжает множество рыцарей; сенешаль тщетно пытается удержать их. Шум. Появляется Оборотень верхом на коне, за ним бежит пеший латник»; «(Пускается вскачь.)», в сцене 21: «Появляется Флоримон верхом, со шпагой в руке, с разорванным знаменем. С ним несколько солдат»; «Битва. После долгого сопротивления отряд сенешаля разбит» и т. д.¹ Но здесь есть одна важная особенность жанровой специфики «Жакерии»: она *не писалась для сцены*, и замысел Мериме был облечен в жанровом отношении в «драму для чтения». В противоположность Мериме, «Сцены» Пушкина — «чистый театр, и притом призванный сконцентрировать в самом лаконичном выражении большое историко-социологическое обобщение»².

Обратим внимание на то, что и в «Борисе Годунове» есть близкие постановочные сложности. В частности, сцену «Граница Литовская» Князь Курбский и Самозванец проводят «оба верхами», в сцене «Лес» Лжедмитрий и Пушкин говорят, когда «В отдалении лежит конь издыхающий», к которому Самозванец подходит и — «Разнуздывает и расседлывает коня».

Можно предположить, что в подобных случаях эмоционально-образное видение сцены особым пушкинским взглядом просто не нарушается рациональными аргументами театрального постановщика, что характерно для тезаурусного строя умственной деятельности. Здесь особо заметна *киносценарная* стилистика Пушкина, опережавшая свое время и сказавшаяся как в драматических произведениях, законченных и незавершенных, так и в таких пушкинских шедеврах, как «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Медный всадник».

Л. М. Лотман и М. Н. Виролайнен делают справедливый вывод: «Три последних драматических замысла Пушкина вместе со «<Сценами из рыцарских времен>» дают картину работы Пушкина над драматургией нового рода, в которой, возможно, должен был синтезироваться опыт «Бориса Годунова» (поэтика хроники) и «маленьких трагедий» (легендарный или литературный сюжет, драма-

¹ См.: Мериме, П. (1936) Жакерия. М. 230 с.

² Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пушкина. О Пушкине: Статьи и исследования. С. 240.

тическое воплощение которого служит познанию глубинных законов истории культуры). И если задачи, связанные с его более ранними неосуществленными замыслами, так или иначе оказались решены в творчестве Грибоедова, Гоголя и Лермонтова, то направление, над которым он работал в 1834–1835 гг., осталось нереализованным в русской драматургии»¹.

В последующей театральной, кино- и телевизионной истории пушкинских постановок лишь в некоторой части и лишь в некоторых образах над этой загадочной стороной пушкинского творчества удалось поднять завесу и преодолеть миф о несценичности пушкинской драматургии и творчества в целом. Но чем дальше, тем в большей и большей мере пушкинская драматургия и выстроенные рядом с ней и всем пушкинским творчеством музыкальные и киноверсии становятся площадками для сценического проектирования и экспериментирования.

О том, как это происходит с «маленькими трагедиями», повествует в следующем параграфе ученик Вл. А. Лукова С. В. Аронин.

¹ Лотман, Л. М., Виротайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина. С. 539.

§ 3. НОВЕЙШИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» А. С. ПУШКИНА В СИНТЕТИЧЕСКИХ ВИДАХ ИСКУССТВА

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина представляют собой уникальное художественное произведение не только с точки зрения идейно-тематического содержания (сюжет, персонажи, литературные образы, социально-философская проблематика и т. п.), но и с точки зрения его морфологических признаков (жанровая условность, литературная и драматическая композиция). При этом, будучи драматическим произведением (то есть произведением, написанным для исполнения актерами на сцене), «Маленькие трагедии» поднимают вопросы сценичности и театрального языка в разные эпохи существования театра.

Рубеж XX–XXI веков актуализирует и развивает в тенденции ранее периферийные театральные формы (как формы спектакля, так и формы существования самого театра как одного из институтов культуры), объединяя их по идейно-содержательному принципу в жанровые генерализации¹, которые, в свою очередь, коррелируют если не сам текст произведения, то его понимание аудиторией.

Таким образом, можно в некотором смысле утверждать, что, с одной стороны, произведение драматического искусства стало в большей степени восприниматься зрителем, нежели чем читателем (интересно в этой связи, например, проследить, с какого момента «Гамлет» У. Шекспира стал восприниматься в неразрывной связи со спектаклем, актером и т. д. — и в этом смысле перестал быть просто книгой. Речь идет о том, насколько возможно «чистое» восприятие текста «великих пьес», которые были поставлены и сыграны великое множество раз; все эти актеры и постановки уже входят в тезаурус восприятия пьесы наряду с авторским текстом); с другой стороны, при таком восприятии концепт театра (театральности, ре-

¹ См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 329–333. С. 331–332. Понятие «Жанровые генерализации» ввел и обосновал Вл. А. Луков. См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации 2006. № 1. С. 141–148.

жиссуры и т. д.) стал доминировать над концептом литературы, и первичным стал режиссер спектакля, а не автор пьесы.

Кроме того, только в XX веке в театральной культуре (можно уточнить — в режиссерском театре XX века) режиссер спектакля зачастую берет на себя функции драматурга, если речь идет о работе над драматургией спектакля (а не просто текста), над литературной композицией «сценария» спектакля и т. д. В связи с этим диверсифицируются функциональные особенности просто режиссера, режиссера-постановщика и постановщика как человека, в наибольшей степени являющегося автором спектакля как синтетического произведения искусства. В постдраматическом театре литературный текст и линейность драматургии (что является первоосновой спектакля в драматическом театре) сознательно отвергаются режиссером, который утверждает в роли полноправного автора и художника.

В этом случае текстом становится весь арсенал каких-либо элементов театра: от звучащего слова до мигающего светового прибора, от психологического жеста актера до особенностей его грима, от музыкального звука до архитектурных параметров сцены и зрительного зала. Все теперь является равнозначным, и упорядоченное в той или иной комбинации, и становится пьесой для постдраматического театра в целом¹. В условиях таких тенденций развития современной театральной культуры можно остановиться в первую очередь на деконструкции литературной первоосновы спектакля как на заметном явлении современного режиссерского театра. И в этой связи интересно проследить взаимосвязь литературных особенностей «маленьких трагедий» и творческого концепта, именуемого в постдраматическом театре «эстетикой перформативности»².

¹ Понятие «постдраматический театр», его терминологию и отличие от театра постмодернистского вводит в культурологический обиход Х.-Т. Леман См.: Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : ABCdesign. 312 с. Жанровые генерализации современной театральной культуры, в том числе и литературно-постдраматическая генерализация выявлены автором. См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. культурологии. М. 171 с.

² Подробно о «перформативном повороте» как о социокультурном явлении и о формировании в этой связи новой перформативной эстетики см.: Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Международное театральное агентство “Play&Play” ; Канон+. 376 с.

Хочется сразу оговориться, что в данном исследовании не ставится задача разрешения этимологических и онтологических споров относительно терминологии, применяющейся в области исследования современного театра как искусства, так же как и не ведутся споры относительно легитимности перформанса как самостоятельного вида искусства. Мы исследуем театр (а в данном случае — и кино) как один из культурных институтов общества и ведем изучение различных закономерностей, тенденций, художественных и эстетических явлений, наблюдающихся в современной театральной культуре.

Объектом этого изучения помимо самого текста пушкинских «маленьких трагедий» станут кинофильм «Маленькие трагедии» (реж. Михаил Швейцер, 1979) и спектакль «Маленькие трагедии Пушкина» (реж. Виктор Анатольевич Рыжаков, Московский театр «Сатирикон» им. А. Райкина, 2011).

Прежде чем обратить внимание на перформативную эстетику в синтетическом искусстве театра и кинематографа, хотелось бы указать на некоторые «надлитературные» смыслы, выстраиваемые Пушкиным в самом тексте «маленьких трагедий».

Морфология композиции «маленьких трагедий» вызывает постоянный интерес исследователей. Наверное, это связано с тем, что в каждой новой эстетико-философской парадигме актуализируются разные аспекты понимания сюжета и метасюжета этого драматического цикла. В постмодернистской парадигме особенно важным становится концепт автора и его взаимоотношений как со своим произведением и его персонажами, так и с читателем (а в случае сценических искусств — со зрителем). Вот что говорит о контекстуальной и родовой специфике «маленьких трагедий» Ю. В. Доманский: «...это цикл и это цикл драматических произведений. То есть интересующая нас проблема наслаждения дана в “Маленьких трагедиях” с разных точек зрения <...> тем самым реализуются сразу два уровня “системы взглядов” — система взглядов в системе драмы, где каждый персонаж выступает со своей позиции, и система взглядов в системе произведений, характерная для

литературных авторских циклов»¹. Иными словами, читая «маленькие трагедии», мы попадаем в ситуацию полисемантического восприятия — мы, с одной стороны, следим за драматургией страстей, явленной в персонажах, с другой стороны, — в ходе понимания композиционной структуры и метафоры, явленной в общем сюжете, — воспринимаем весь драматический цикл как отклик на современные вопросы; но и с третьей стороны — мы все время ощущаем присутствие автора, ведущего с нами свою игру. Иными словами, в рамках разговора о постдраматическом театре и об эстетике перформативности, можно воспринять автора и его метод в рамках философии постмодернизма. Тогда «маленькие трагедии» можно расценивать «как палимпсест (а палимпсест — это текст, написанный поверх другого текста), который вбирает в себя многие черты предыдущих течений. Полустертые знаки и тексты прошлых культур проступают на прозрачной ткани современности, внося в нее коррективы»².

Вал. А. и Вл. А. Луковы, анализируя идейную композицию «Маленьких трагедий», говорят о том, что «именно в отвлеченности заключается их современность: отвлеченность характеризует произведения тех периодов, эпох, когда подвергаются сомнению, проверке все основные взгляды времени»³.

Что же происходит в момент этой «отвлеченности» с реципиентом? Автор ряда трудов по семиотике современных сценических искусств и по эстетике перформативности Э. Фишер-Лихте говорит о таком восприятии как о лиминальном состоянии. На уровне зрительского восприятия, по ее словам, существует разница между феноменами репрезентации (связанной с восприятием «больших нарративов») и присутствия (связанного с непосредственностью и аутентичностью восприятия). В случае смены фокуса восприятия речь идет об «эмерджентном феномене», когда произведение искусства из артефакта (результата) превращается в событие (про-

¹ Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. М. : Буки Веди. 53 с. С. 6.

² Хассан, И. (2002) Культура постмодернизма // Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М. : Университет. 224 с. С. 113–123. С. 121.

³ Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Луков Вл. А. Основы теории литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56–77. С. 58.

цесс). А в тот момент, когда один модус восприятия нарушается, а другой, сменяющий его, пока еще не вступил в свои права, возникает так называемое лиминальное состояние¹. В такое состояние и попадает зритель, в особенности — в момент окончания одной из пьес цикла и начале другой, когда понимает, что «каждая из “Маленьких трагедий”, по существу, анализирует определенную этическую тему, но при этом, будучи элементами единого цикла, трагедии объединены более общими философскими вопросами — о жизни и смерти, о бессмертии и пути к нему»².

Показательно, что в обоих случаях режиссерской интерпретации «Маленьких трагедий» (в фильме М. А. Швейцера и в спектакле В. А. Рыжакова), дано переосмысление композиционной структуры пушкинского цикла еще на стадии «сценария» произведения. Трехсерийный фильм М. А. Швейцера, например, открывает пушкинская «Сцена из Фауста», которая не только становится здесь если не эпиграфом и не прологом, то как минимум «сильной позицией», но и автоматически попадает в контекст драматургических «Маленьких трагедий» и даже некоторых эпических произведений (таких как «Египетские ночи», «Гробовщик» и др.)³. Кроме того, режиссер по-своему редактирует текст диалога, а позже — в финале фильма, коим является данный в конце третьей серии «Пир во время чумы», меняет местами сцену со Священником и песню Председателя. Все это особым образом меняет смысл первоисточника, а кроме того, проявляется и в экранном режиссерском эквиваленте фильма: «наступление утра в городе, пустой после пира стол <...> Но самое принципиальное отличие — очевидная экспликация любовной линии Вальсингама и Мэри у Швейцера: в завершающих кадрах эпизода они стоят в обнимку и смотрят вдаль»⁴.

«Сценарий» спектакля В. А. Рыжакова представляет собой более нелинейную структуру. Некоторые исследователи довольно критично замечают, что «в мега-супер-гала-дробном представле-

¹ Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 267–270.

² Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. С. 58.

³ Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера // Новый филологический вестник. № 4 (19). С. 141–150. С. 142.

⁴ Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. С. 30.

нии пушкинскому тексту остается функция то ли связок, то ли заставок»¹. Четыре драматические сцены «смешаны в экзотический коктейль», попытки вслушаться, доискаться смысла в каждую минуту действия отторгают от происходящего. Всему этому приписывается эпиграф из нобелевской лекции И. А. Бродского «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор», а «ощущение роковой обреченности задано с самого начала и подчеркнуто драматургически тем, что обрамлено сценами из “Пира во время чумы”, более того, кажется, что все происходит на том пиру»². Как и М. А. Швейцер в кино, так и режиссер «Маленьких трагедий» в театре добавляет в композицию спектакля пушкинскую «Сцену из Фауста», только не в начале, а в конце композиции. Решена она с помощью видеопроекции: «Огненно-рыжим пламенем трепещут на экране пушкинские строки. Перед экраном — длинный стол. Между экраном и столом стоят актеры. Внезапно вспыхивает очень яркий свет, он бьет прямо в глаза и слепит зрителей. За это время актеры исчезают, перед нами — только изысканно сервированный стол, слегка звенят потревоженные бокалы. Наверное, так будет, когда взорвется нейтронная бомба: люди погибнут, вещи останутся»³.

Это лишь некоторые примеры того, как в сценарии своего произведения оба режиссера деконструируют композиционную структуру и драматургию пушкинского цикла. Это еще раз приводит нас к тому, что режиссеры обоих произведений в рамках постдраматического театра предлагают нам драматургию размышлений, аллюзий, пониманий в качестве альтернативы драматургии поступков и реакций действующих персонажей. Они выстраивают связь не «актер — зритель», а «автор — рассказчик — актер — зритель». А зритель, авансом возвышенный создателями спектакля, должен обладать образованностью, начитанностью и способно-

¹ Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс) // Страстной бульвар, 10. № 8 (148). URL: <http://strast10.ru/node/2273> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

² Седых, М. (2011) Вкус и привкус (Электронный ресурс) // Итоги. № 45 (804). 7 ноября. URL: <http://itogi.ru/arts-teatr/2011/45/171606.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

³ Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс) // Радио «Свобода». 7 июня. URL: <http://svoboda.org/content/transcript/24607537.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

стью к пониманию в большей степени, чем готовностью к развлечению. Он уже не наблюдает наполненную страстями жизнь, а ассоциирует и сам сочиняет ее в своем сознании¹.

Исследуя «новые формы» современного сценического искусства, автор термина «постдраматический театр» Х.-Т. Леман так говорит о классической драме: «...драма основана на способности к абстрагированию, которая позволяет создать набросок идеального мира, где полнота с очевидностью заложена не в действительности вообще, но в человеческом поведении, пребывающем в состоянии эксперимента»².

Обратим внимание на поведение персонажей «Маленьких трагедий» во всех формах зрительского восприятия (литература, кинематограф, театр). Особенно показательными с этой точки зрения кажутся персонажи Моцарта и Сальери. Условно можно выделить несколько «слоев» их восприятия зрителем:

1. Восприятие реальных исторических личностей, чья жизнь и творчество наряду с мифологическими структурами, возведенными вокруг них другими творцами (в том числе и А. С. Пушкиным) в большой степени присвоены нашим тезаурусом. «Тезаурус» в понятийной системе гуманитарных наук строится на характеристиках полноты знания, освоенного субъектом (полнота здесь является качественной характеристикой) и существенностью знания с точки зрения ценностных ориентаций субъекта. «Систематизация данных в тезаурусе строится не от *общего* к *частному*, а от *своего* к *чужому*»³. Таким образом, видя Моцарта и Сальери на сцене, на экране или же на страницах книги, мы уже понимаем, о чем и о ком будет идти речь, так как имеем дело с частью своего тезауруса.

2. Восприятие персонажей драматургии, живущих своими страстями, в качестве трагических персонажей, в частности — как персонажей «трагедии зависти»⁴. При этом Ю. В. Доманский пока-

¹ См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков. С. 97–111.

² Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 65.

³ Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с. С. 63–64.

⁴ Бонди, С. М. (1978) О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Худож. лит-ра. 477 с. С. 258.

зывает, что понимание «Моцарта и Сальери» как трагедии зависти во многом основывается «на начальном монологе Сальери, когда персонаж на сцене находится один. И слова “зависть”, “завистник”, “завидовать” из всех “Маленьких трагедий” встречаются только в этом монологе, в его финальной части перед самым появлением Моцарта, на сравнительно небольшом пространстве текста...»¹.

3. Оба эти модуса восприятия ведут нас к понятию автореферентности перформативного акта, чья эстетика сильно отличается от эстетики драматического искусства. Понятие перформативного связывают с глаголом ‘perform’ (представлять, осуществлять, исполнять), указывающим на то, что произнесение высказывания и означает совершение действия. Заявление Сальери о том, что он завидует характерно для перформативных высказываний, которые «с одной стороны, автореферентны, поскольку их значение и действие совпадают, а с другой стороны — они формируют действительность, ибо они создают социальную действительность, о которой говорят»². Таким же автореферентным является и появление самих персонажей Моцарта и Сальери (будь то книга, экран или сцена), поскольку они нам «уже знакомы», — так возникает обратное соотношение актера и роли, что рассматривается Э. Фишер-Лихте в перформативном искусстве, в частности, на примере соотношения «быть телом» и «иметь тело»³.

4. Восприятие персонажей драматургии в качестве ретрансляторов авторской мысли, формирующейся в контексте всей идейной композиции «Маленьких трагедий». Чем неотвратимей смерть, тем легче победить ее (Барон умирает сам, Моцарта убивает Сальери, Дон Гуана — потусторонняя сила, в «Пире во время чумы» главный герой не умирает); — если таков смысл всего цикла, то тогда в «Моцарте и Сальери» дана первая ступень в победе над смертью: гениальное искусство — вот путь в бессмертие⁴.

5. Наконец, восприятие актеров, исполняющих роли персонажей в чувственной форме коммуникативного акта со зрителями. Здесь, кроме вышеупомянутых модусов восприятия, особое значе-

¹ Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. С. 17.

² Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 41.

³ Там же. С. 147–152.

⁴ Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. С. 66–76.

ние приобретает индивидуальность и личность исполнителя. В картине М. А. Швейцера роли Моцарта и Сальери исполнили соответственно В. С. Золотухин и И. М. Смоктуновский, в спектакле В. А. Рыжакова — соответственно К. А. Райкин и О. Байрон. В статье «Маленькие трагедии: памятник молодости и гениальности» С. Любимов пишет: «Золотухин в роли Моцарта едва ли не торит дорогу сверхуспешному фильму Милоша Формана “Амадей”. Сальери и Скупого Рыцаря гениально сыграл великий Смоктуновский — это вершины его мастерства, что-то сверхчеловеческое, от чего стынет кровь»¹. Этот отзыв (как и факт исполнения одним актером сразу нескольких ролей в фильме) может еще раз утвердить автореферентность актерской игры, ее преобладание над литературным первоисточником в рамках коммуникативного акта со зрителем.

В спектакле В. А. Рыжакова роли распределены на хор и солиста. «Вначале на авансцену выходят Константин Райкин в строгом костюме с бабочкой и группа артистов в серых робах и начинают чисто и звонко петь на латыни. <...> Собственно весь спектакль построен как концерт для солиста с оркестром»². Далее легкомысленного «гуляку праздного» играет именно К. А. Райкин (играет его чуть ли не простоватой деревенщиной — когда он является на подиум в камзоле и парике, то кажется фриком, не к месту устроившим маскарад), а умудренного опытом завистника Сальери — его бывший студент (лишь на эту роль отделившийся от «хора») — молодой актер О. Байрон. И именно он — Сальери — становится «настоящим дирижером, объединяющим хор», «коснется палочкой кого-то, сидящего за квадратом составленными столами, тот как вскачет и, заученным уроком, произнесет реплику из знаменитого монолога “Все говорят: нет правды на земле...”»³.

¹ Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс) // Смоленская газета. 16 июня. URL: <http://smolgazeta.ru/peoplenews/3888-malenkie-tragedii-pamyatnik-molodosti-i.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

² Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе» (Электронный ресурс) // OpenSpace.ru. 24 октября. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/31291/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

³ Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс) // Частный корреспондент. 25 января. URL: http://chaskor.ru/article/gibnut_vse_26475 [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

Эти два модуса восприятия подчеркивают наступающее у зрителя лиминальное состояние, появляющееся в связи с переключением внимания с истории на смысл, с персонажей на актеров, с одной условности на другую. Именно об этом идет речь в постдраматическом театре и в эстетике перформативности — о событийном качестве присутствия участников действия, о собственной семиотике тел, о жестах и движениях актеров, о композиционных и формальных структурах речи, об образных качествах визуального материала, о разворачивании музыкально-ритмических элементов в их собственной темпоральности и т. д. — как об отдельных и самостоятельных смыслообразующих элементах произведения искусства, предназначенного для одновременного и полиперспективного восприятия его зрителем¹.

Если же говорить о профессии режиссера в рамках перформативного искусства, то здесь все большую важность обретает культурный феномен «производства присутствия», который по самой своей сути не должен пониматься по типу мимезиса или «представления»².

М. А. Швейцер и В. А. Рыжаков работали соответственно над фильмом (телесериалом) и над спектаклем в разное время. Картина была снята к 150-летию юбилею Болдинской осени, а спектакль был поставлен скорее к выпуску В. А. Рыжаковым своих учеников из Школы-студии МХАТ во времена, когда культурная политика взяла вроде бы курс на модернизацию, т. е. на следование западным образцам театрального искусства (именно в это время, кстати, была наконец, спустя тринадцать лет после своего появления в Германии, переведена на русский язык и опубликована программная работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр»); в фильме и спектакле разные сценарии, актеры, режиссерский почерк, пространство, форма подачи и т. п. Но, тем не менее, хотелось бы указать на проявления новой — перформативной — эстетики, которые можно обнаружить в обоих произведениях. Показательно, что в обоих случаях эти проявления связаны не столько с художественными элементами, сколько с тем, что в «контексте эстетики пер-

¹ Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 27–57.

² Там же. С. 231.

формативности едва ли возможно четко разграничить сферу искусства, общественную жизнь и политику»¹.

Так, например, и фильм, и спектакль во многом становятся «вещью-в-себе» и выставляют это качество особым образом напоказ, превращая его в часть своей поэтики. Многие театроведы, говоря о спектакле В. А. Рыжакова, отмечают, что «Маленькие трагедии» поставлены «как класс-концерт, в котором молодым актерам “Сатирикона” предоставлена возможность показать, как слаженно они умеют двигаться, как громко умеют произносить текст и как красиво умеют носить костюмы»². М. Тимашева же, высоко оценивая степень актерского мастерства исполнителей, указывает на то, что одной из доминант зрительского понимания спектакля становится следующее его восприятие: «...спектакль время от времени превращается в путеводитель по дисциплинам, становится похожим на открытый урок для желающих поступать на актерский факультет»³. Примеров подобной тенденции в спектакле немало, в частности, в одном из эпизодов «Каменного гостя» сразу «десяток Дон Гуанов, устроив для начала показательную бойню с лужами крови на экране, по очереди исполняют монолог “Все к лучшему: нечаянно убив / Дон Карлоса...”, взбираясь на помост то змеей, то коршуном, то механическим роботом»⁴. Квинтэссенцией категории актерства в художественной системе спектакля становится последняя сцена «Пира во время чумы», когда «выходит Райкин-монах и начинает отчитывать гуляющую молодежь, кажется, что испепеляющая укоризна в его взгляде относится в первую очередь к артистам, черт знает что здесь вытворяющим»⁵.

Таким образом, если говорить о драматическом искусстве, то оно требует от исполнителя «умерщвления плоти», когда актеру следует превратить свое чувственное, «феноменальное» тело в семиотическое с той целью, чтобы последнее обрело способность

¹ Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 91.

² Должанский, Р. (2011) Капустник во время чумы (Электронный ресурс) // Коммерсантъ. 24 октября. URL: <http://kommersant.ru/doc/1801906> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

³ Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс)

⁴ Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе» (Электронный ресурс)

⁵ Там же.

служить материальным знаком, т. е. носителем смыслов¹. Здесь же мы сталкиваемся с обратным явлением, свойственным именно перформеру — в котором задачей актера не является изображение персонажа. Его цель скорее состоит в том, чтобы выявить индивидуальность своей телесности и в буквальном смысле слова показать в правильном свете свое созданное подобным образом «эстетическое тело»².

В меньшей степени, чем концепт актерской профессии в спектакле, но при этом все равно в одной из доминирующих позиций в акте зрительского восприятия становится в фильме М. А. Швейцера именно категория экранного искусства, выстраивая автопоэзис визуального. В рассуждении о событийности пушкинской «Сцены из Фауста» Ю. В. Доманский, ссылаясь на Ю. М. Лотмана и Н. Д. Тamarченко, находит деконструкцию понятия «события» в экранной культуре, где даже «разговор о событиях» можно считать событием, «если в процессе этого разговора происходит “значимое отклонение³ от нормы” или же персонаж в процессе этого разговора перемещается “через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени” для осуществления “его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее”»⁴. В частности рассматривая фильм М. А. Швейцера, исследователь заключает, что помимо сугубо вербального уровня телевизионная интерпретация предлагает уровень визуальный, многие моменты которого именно и могут пониматься как события, исполненные событийности⁵. Вообще, именно ориентированностью на восприятие телезрителя, спецификой его потребностей во многом и определяется и сценарная композиция фильма, и его поэтика, и режиссерское решение отдельных сцен. Так, например, вместо финальной ремарки пушкинского текста «Сцены из Фауста» — «Исчезает» — в телефильме реализуется довольно длинный визуальный ряд, который ведет к тому, что

¹ См.: Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 143.

² Там же. С. 155.

³ У Ю. М. Лотмана — «значимое уклонение от нормы». Прим. ред.

⁴ Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 143. См.: Лотман, Ю. М. (1970) Структура художественного текста. М. : Искусство. 384 с. С. 283; Тamarченко, Н. Д. (2002) Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т. 467 с. С. 171.

⁵ Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 146.

пушкинский текст становится в полном смысле слова событийным именно на экране: «Мефистофель отпивает из бокала, встает и бросает камушек в море, тот летит по поверхности “блинчиками” по направлению к белому паруснику. В цветном исполнении корабль взрывается, несколько напоминая то, как это было в популярном в конце 1970-х — начале 1980-х игровом автомате “Морской бой”. Черно-белые Фауст и Мефистофель стоят, заткнув уши, смотрят на цветной взрыв: то они, то взрыв сменяют друг друга в кадре. <...> Далее <...> раздается хлопок, и с заднего плана выплывает над водой посмертная маска Пушкина: она делается все крупнее <...> уступает место сменяющим друг друга титрам на весь экран: 1) Я ЦАРЬ, 2) Я РАБ, 3) Я ЧЕРВЬ, 4) Я БОГ»¹.

Таким образом оппозиция между эстетическими феноменами «представления» (жизнь персонажей) и «общественного события» (явления Пушкина и его цитат титрами) превращает драматургическую эстетику в перформативную и выстраивает взаимоотношения исполнителей (куда, кроме актеров, можно включить и сценариста, режиссера, художника, продюсера и т. д.) и зрителей с точки зрения «присутствия» и «соприсутствия».

Вторым важным аспектом элементов перформативной эстетики в обеих постановках является их художественная взаимосвязь с реалиями социально-политического контекста (в том числе с пространственно-временным континуумом, в котором они были реализованы). Так, Г. Демин говорит о том, что режиссер спектакля В. Н. Рыжаков «ставит диагноз современному обществу, которому не дотянуться до поэта»². А. Банасюкевич возводит эту мысль в абсолют, говоря, что «приметы времени, культурные ассоциации, рожденные музыкой, в которой грузинские мотивы могут быть затушеваны блюзом и утонуть в цыганочке в испанском стиле — все в этом спектакле очень условно, приблизительно-размыто, как и наше сознание, корнями уходящее в эпоху, когда полузапрещенное увлечение блюзом и джазом соседствовало с ритмами зарубежной и отече-

¹ Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 147. См. также: Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М. : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 176, [15] с. С. 23–25.

² Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс).

ственной эстрады»¹. Затем критик подытоживает мысль о возможностях диалектики трагедии: «Спектакль, в котором слова теряют свою персональную окраску, а монологи отделены от персонажей, стал своеобразным реквиемом двадцатому веку, веку, лишившему трагедию индивидуального, героического начала»².

Похожие мысли находим и в статьях о постановке М. А. Швейцера. Так, например, о песне председателя оргии в честь зимы говорится как о яркой картине гробового сладострастия и даже вдохновения несчастья: «Этот вот мотив порыва сильной натуры богоборческого типа, отбрасывающей моральные нормы во имя свободы, окажется ведущим в советский период»³. В другом отзыве автор говорит о том, что «падает занавес над семидесятыми, и Вальсингам провозглашает чуму, которая по-настоящему накроет нас значительно позже, и все еще длится наш пир»⁴. Но, как и в анализе спектакля, здесь тоже не обходится без художественных обобщений: победа отдается «бесстрашному человеку, бросающему вызов высшим силам, действующему наперекор грозящему уделу»⁵, а весь фильм превращается в одну из лучших экранизаций произведений Пушкина — в ней есть атмосфера, есть дыхание гения. «Мы сталкиваемся с поэзией в чистом виде (торжество монолога!), и она берет нас за горло»⁶.

Подобные наблюдения опять-таки коррелируются с понятиями перформативности и постдраматизма. Они очерчивают феномен синестезии, при котором зрители реагируют не только на действия актеров, но и на поведение других зрителей, а предметом эстетического переживания является не артефакт произведения искусства, а сам процесс интеракции между исполнителями и зрителями⁷. В результате этого феномена синестезии, участниками интеракции могут становиться и другие участники культурного ко-

¹ Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс).

² Там же.

³ Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы») // Белый А. А. «Я понять тебя хочу». М. : Индрик. 189 с. С. 159–187. С. 159.

⁴ Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс)

⁵ Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. С. 171.

⁶ Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс).

⁷ Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 64.

да. Постдраматическое действие может замещать драматическое действие церемонией, в которой постепенно исчезает принцип нарративного сюжетного отражения мира средствами мимезиса, и наступает серия последовательных стадий саморефлексии и деконструкции¹. Так, в фильме М. А. Швейцера «пушкинский Председатель превращается в какое-то подобие Каина или Манфреда — байронического героя»², а в спектакле В. Н. Рыжакова с беспримечной убедительностью демонстрируется не столько стилистическое единство пушкинских текстов, сколько их универсальная открытость любому стилю. А этот факт утверждает самого А. С. Пушкина в торжестве главного «перформера».

Данный тезаурусный анализ двух интерпретаций «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в разных синтетических видах искусства не имел своей целью произвести комплексное исследование художественных аспектов вышеобозначенных произведений. Основной задачей было продемонстрировать проявления новой перформативной эстетики, возникающей на постдраматической стадии развития искусства и обуславливающей принципиально иную условность зрительского восприятия. Эта новая перформативная эстетика подразумевает, с одной стороны, жест, эпатаж, провокационность (что проявлено в социально-политической актуализации если не творческой репрезентации, то зрительского восприятия произведения), а с другой — первичность и самодостаточность творческого акта как такового (что проявляется в творческой и художественной идентичности произведения)³. Проявления эстетики перформативности были обнаружены на всех этапах процесса интеракции (автор — исполнитель — зритель) и лишней раз утвердили гений великого поэта в его способности реализовываться и актуализироваться не только в разных исторических и политических эпохах, но и в разных философских и эстетических парадигмах.

¹ Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 111.

² Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы»). С. 159.

³ Лидерман, Ю. Г. (2010) Почему концепция перформативного искусства не популярна в современной России? // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. № 3. С. 37–45. С. 37.

§ 4. АНГЛО-АМЕРИКАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ О СЦЕНИЧНОСТИ ПУШКИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Сценичность (stageability) — проблема, которая не относится к числу ключевых в западном литературоведении. Даже самый поверхностный анализ корпуса англоязычных текстов¹ показывает, что последний пик употребления этого термина относится к началу 1980-х, а в целом три волны интереса к проблемам сценичности (1920-е-30-е, 1940-е-60-е и рубеж 1970-х-80-х), вероятно, можно объяснить влиянием идей британских и особенно американских «новых критиков».

Но и в таком случае сценичность выступает не как самостоятельная исследовательская категория, а скорее как производное от дихотомии «традиции» и «новаторства», как конструкция, объясняющая трансформацию жанров и самой фигуры автора. С одной стороны, «сценичность» — категория искусственная: любая пьеса может быть поставлена на сцене, способна найти свою аудиторию. В этом смысле сценические проблемы драматургии Пушкина, как мы увидим ниже, можно объяснить только извне — отсутствием в российском театре до начала XX века масштабной борьбы режиссерских школ. С другой стороны, «несценичность» «Бориса Годунова» или «Маленьких трагедий» — плод обдуманного творческого эксперимента, который Пушкин ставит, полностью сознавая, что для современного ему российского театра невозможна никакая иная реакция на созданный им текст, кроме отторжения и непонимания.

Эти две стороны проблемы «сценичности» — условно «внешняя» и «внутренняя» — дают возможность подходить к ее анализу как с точки зрения «саморепрезентации» и других аналитических конструкций «нового историзма», так и с позиций традиционной жанровой истории. При этом, конечно, возможно и создание собственных концепций, объясняющих, что происходит с

¹ См., например: URL:
https://books.google.com/ngrams/graph?content=stageability%2Cstageable&year_start=1800&year_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cstageability%3B%2Cco%3B.t1%3B%2Cstageable%3B%2Cco

драматургией Пушкина при попытке перенести ее на театральные подмостки.

Само по себе осмысление наследия Пушкина англоязычными исследователями важно и плодотворно. Это тот взгляд со стороны, знания которого не хватает современной отечественной русистике. Выросши в российской научной среде, ученые часто склонны двигаться в русле традиционных подходов к литературному тексту. Знакомство с тем, что о русских классических текстах пишут западные ученые, полезно прежде всего не в фактографическом отношении, а именно как меч Александра Македонского, разрубающий гордые узлы традиционных бинарных конструкций, как совершенно иной взгляд, не смущающийся тем, что о Пушкине или другом авторе писали признанные авторитеты.

К сожалению, современная гуманитарная наука сталкивается с новой опасностью, когда специализацию ученых определяет их культурный бэкграунд. Не лучшие десятилетия переживает, к примеру, российская англистика, и все чаще как должное принимается то, что англистикой должны заниматься прежде всего англоязычные ученые. На примере российского литературоведения можно видеть неудобство работы в режиме железного занавеса «односторонней проницаемости»: лучшие работы, написанные в СССР, быстро находили отклик в Европе и Америке, в то время как путь западных литературоведов — особенно русистов — к российскому читателю был часто очень долгим.

Преодоление инерции «чужого» и частичное превращение его в «свое» требует концептуализации — механизма, с помощью которого можно описать и осмыслить экзотический опыт литератора имперской России первой трети XIX века. Так, Нэнси Андерсон начинает свое предисловие к одному из новейших изданий «Маленьких трагедий» на английском¹ в том числе с проблемы сценичности: «The degree to which Pushkin left such a vital production feature undelineated raises the question: did the author envision the plays being staged, and if so, how?». На этот вопрос Андерсон дает однозначный ответ: «...as an avid theatergoer who had

¹ Introduction (2000) // Pushkin, Aleksandr Sergeevich, and Nancy K. Anderson. The little tragedies. Yale University Press.

had many occasions to observe audience behavior, Pushkin cannot have regarded the “little tragedies” as stageable in a conventional commercial theater»¹.

На всех уровнях анализа Андерсон видит следы сознательного отношения автора к собственному замыслу: Пушкин ставит ключевые строки в самое начало монологов («Все говорят: нет правды на земле...» Сальери), не оставляет времени на постепенное развитие действия, на отдых глазам и ушам зрителей. В результате «несценичность» оказывается неотъемлемой частью пьесы как целого: «...What makes the “little tragedies” unstageable in a conventional theater is not just one or another specific problem, but the very nature of the plays. Because they are stripped so completely to their essentials, not only every word but every breath, every facial expression, acquires a relative importance far greater than in a conventional play»². Такой сознательный отказ от создания пьесы для современной ему сцены следовало бы определить как «потенциальную сценичность».

Сознательность замысла открывает истинный смысл пушкинского эксперимента в восприятии Андерсон — придать драматическому стиху интенсивность и эмоциональность, которую обычно ему дает только сцена.

Здесь важно отметить, что речь, действительно, не просто о переносе «правил» одного рода творчества в другой, и не о создании «кроссоверных», гибридных жанров. Отталкиваясь от мысли Андерсон и ряда других авторов, что «Маленькие трагедии» написаны для еще не существовавших в то время камерного театра («The “little tragedies” thus must have been intended for a small audience in an intimate setting»)³ или кино (последнюю мысль высказывали и отечественные литературоведы), можно предположить, что Пушкина интересуют разрывы между собственно текстуальным и его функцией, создание эффекта эквивалентности.

¹ Introduction (2000) // Pushkin, Aleksandr Sergeevich, and Nancy K. Anderson. The little tragedies. Yale University Press. P. 7.

² Ibid. P. 8.

³ Ibid. P. 8.

Для Андерсон Пушкин экспериментирует с театром, оглядываясь на опыт камерного концерта, но здесь очевидна и текстуальная отсылка к «Египетским ночам»¹: импровизатор помещен в контекст прозаического текста с большой поэтической вставкой, а в ходе развития сюжета оказывается на условной «сцене». Для того чтобы опосредовать этот опыт, на происходящее мы глядим глазами Чарского.

Результирующий опыт напоминает споры об экфразисе в античной и ренессансной культурах (учитывая его новый виток в эпоху дискуссий вокруг лессинговского «Лаокоона» — эпоху, которая не так далеко отстоит от пушкинской). Оказывается, что можно создать драматический эффект без сцены, лирический — силами прозаического сюжета и драматической декламации, тем самым предвосхитив некоторые формы искусства будущего.

Сходную концепцию, но по отношению к «Борису Годунову», развивает Дж. Дуглас Клейтон². В недавней статье он определил драматическое искусство Пушкина в «Борисе Годунове» как «эпический театр» (*epic theatre*), т. е. перед нами еще один вариант рекомбинации текста и функции, свойственной другому жанру или роду литературы. Клейтон начинает статью (как и более раннюю книгу) с утверждения странной роли, сыгранной «Борисом Годуновым» в истории России: это пьеса о том, как россияне видят свою историю, но передано это весьма иносказательно³ («As such Pushkin's text can be said to have played a muffled role in how Russia sees its history... It can thus be argued that the fate of the play rested not in its intrinsic qualities, but in the shortcomings of Russian theatre»)⁴.

Хотя Клейтон несколько увлекается идеей «Бориса Годунова» как метадрамы-комментария на события театральной и всей российской истории пушкинского времени (такая уверенность отчасти основана на спорном переводе фразы подзаголовка о

¹ Интересно в этой связи вспомнить, что в экранизации «Маленьких трагедий» М. Швейцер делает именно «Египетские ночи» ключевым, связывающим сюжетным элементом фильма.

² См.: Clayton, J. D. (2015). Alexander Pushkin's Boris Godunov as Epic Theatre. In *History, Memory, Performance* (pp. 98–115). Palgrave Macmillan UK. См. также: Clayton, J. Douglas (2004). *Dimitry's Shade: A Reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov*. Northwestern University Press.

³ И здесь интересна современная аналогия — на этот раз с киноадаптацией Владимира Мирзоева.

⁴ Alexander Pushkin's Boris Godunov... P. 98.

«настоящей беде московскому государству» как «the Present Calamity of the Muscovite State»), важен его вывод о том, что Пушкин нащупывает формы театра, которые в дальнейшем получают более полное развитие в театре Бертольда Брехта («Pushkin's polemic against classical and romantic drama and theatre, as it was written and practiced, bears a striking resemblance to Bertolt Brecht's concept of epic theatre»)¹.

Продолжая общеевропейский спор «классицистов» и «романтиков», Пушкин восстает против обоих, смешивая их в «пестром слог» (в этом отношении уместно было бы вспомнить труд В. В. Виноградова «Стиль Пушкина»²).

Столь же текуча и потому «эпична» у Клейтона позиция автора по отношению к «народу» — традиционному коньку российских исследователей «Бориса Годунова». Вслед за Кэрил Эмерсон и большинством западных литературоведов Клейтон считает, что отношение к народу в эпическом театре возможно только отстраненно-«пименовское» — как к непредсказуемой силе («The narod is an elemental force, fickle, unpredictable. Indeed, Grishka Otrep'yev, who has emerged from the people to declare himself the heir to the throne of Russia, is symbolic of this unpredictability»)³. Анализируя изменение позиции народа в разных редакциях концовки пьесы, Клейтон полагает, что Пушкин не столько грозит узурпаторам новой волной насилия, сколько резко вводит в текст еще один взгляд на события, грозность которого, вероятно, в первую очередь в его невыраженности.

Эта «множественность точек зрения» (a multiplicity of standpoints), которых Клейтон насчитывает несколько, ранжируя их по социальным стратам: царь, король Польши, придворные, духовенство и народ, может, разумеется, разрастаться почти до бесконечности, пока у нас не получится некий эквивалент «полифонического романа» Достоевского по Бахтину. Но не стоит абсолютизировать «множественность точек зрения» до той степени, когда ее можно будет найти в любом тексте. Имманентно она, разумеется, присутствует в любом тексте, но в «Борисе

¹ Alexander Pushkin's Boris Godunov... P. 98.

² См.: Виноградов, В. В. (1941) Стиль Пушкина. М. : ОГИЗ : Гос. изд-во худож. лит. 620 с.

³ Alexander Pushkin's Boris Godunov... P. 102.

Годунове», как отмечает и сам Клейтон, точки зрения групп, влияющих на сюжет, пересекаются с позициями фигур, которые выступают прежде всего как наблюдатели-комментаторы. В отличие от абсолютно равновесного «полифонического романа» и нарочито антикатарсического театра Брехта, Пушкин не то чтобы встает на сторону поэта и монаха-летописца, но «вставляет» связанный с ними «субъективный слой» внутрь своей объективной исторической картины: «Thus, the play, like true epic theatre, does not project a single perspective, but displays from that of the common people, to those of the courtiers, the clergy, the tsar, and the Polish king. What is curious about the play, however, is that alongside this 'objective' treatment of history, it has a subjective layer in the fragmented projections of the author in the text»¹. Клейтон видит в тексте четыре таких «субъективных слоя», связанных с тремя фрагментами «субъективного», противостоящего «объективному», — это «слои» юродивого Николки, Пимена, поэта в сцене с Самозванцем и наконец самого Самозванца, который не только верует «в пророчества пиитов», но и сам «пиит», пытающийся творить историю, как будто перед ним поэтический материал.

В целом для англоязычных исследователей характерно такое внимание к этим литературным фигурам в «Борисе Годунове». Нельзя не отметить контраст с отечественной традицией, где из них в центре внимания только Пимен, но не как субъективный голос «из кельи», в одиночку противостоящий политической игре, а напротив, как выразитель многовековой моральной позиции (отчасти это верно и в отношении Николки Железного Колпака). Клейтон объясняет само противопоставление «субъективного» и «объективного» так: все три персонажа разъясняют свое видение другим, а не прямо действуют как носители остальных «точек зрения»: «On a deeper level, we can see the subjective projection of the writer in different roles: as the Holy Fool who speaks the truth to a tyrant, as the holy man, Pimen, who writes history for future generations (a genuflection to Karamzin, perhaps, but also an adumbration of Pushkin's future role as historian), as the

¹ Alexander Pushkin's Boris Godunov... P. 103.

poetaster trying to explain what poetry is, and ultimately as the Latin-verse writing, political and military leader, the Pretender himself»¹.

Такое «странное сближение» четырех разных позиций неким парадоксальным образом помогает соединить фрагментарные эпизоды «Бориса» в единый «монтаж». Этот монтаж, как и открытый конец драмы, полагает Клейтон, еще теснее сближает пушкинскую драму с Брехтом и отрывает ее от сценической конвенции современного ему театра. Клейтон превращает Пушкина в рационального экспериментатора, который даже в совет читать Карамзина в дружеском письме вкладывает подсказку: эта драма рассчитана не на эмоциональную, катарсическую реакцию, в ней читается призыв к рефлексии и рациональному взгляду на историю и личность: «The admonition to read Karamzin as a metatext before reading the play is astonishing and underscores Pushkin's desire to evoke thought and reflection rather than empathy and catharsis in the audience»².

Похожее замечание о связи образа Самозванца с самим замыслом пьесы делала и К. Эмерсон: «Pushkin's plot, like the Boris tale at its base, is itself a samozvanets, a that invites and engenders response without identifying any source pretender of authority within itself»³. Каждый из четырех голосов появляется неожиданно, его пространство действия (или слова) ничем потенциально не ограничено. Кевин Мосс добавляет к концепции «сюжета-самозванца» идею «значимой лжи», в которой персонаж уходит от объективности к аберрации взгляда, действуя в собственных интересах⁴.

Такая пространственная и временная структура драмы, периодически оживляемая субъективными голосами в мире тех, кто считает, что рассуждает объективно, завершает Клейтон, пугающе напоминает российскому зрителю, что интерпретация его реальности остается той же самой: в центре один человек, сосредоточивший в

¹ Alexander Pushkin's Boris Godunov...

² Ibid. P. 105.

³ Emerson, Caryl (1986) Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana Univ. Press. P. 103.

⁴ Moss, Kevin (1988) The last word in fiction: On significant lies in Boris Ggodunov // Slavic and east european journal. Vol. 32, No. 2. P. 187–197.

своих руках полноту власти, вокруг него интриги и безмолвие народа. Сила этой конструкции — в недетализированности этого указания, в отсутствии монологов и диалогов, показывающих или объясняющих каждую деталь.

Именно за это Клейтон критикует экранизацию «Бориса», снятую С. Ф. Бондарчуком: «Bondarchuk not only kept every scene, but filled in the ellipses, since realism abhors gaps. For example, the mention of Boris's attempt to suppress rumours is expanded into scenes of torture chambers and bodies being carried to their graves, and we actually see Feodor and Mariya being murdered, whereas Pushkin had them murdered offstage»¹. Пьеса, в которой не показаны все циклы очередного движения колеса российской истории, тем не менее остается очень точным ее описанием («Always correct and always relevant»).

Попытку проникнуть в мир «потенциальной сценичности» «Бориса Годунова», основываясь на его постановках середины и конца XIX века сделал и Пол Дебресени в небольшой заметке, посвященной виденному им на первых репетициях любимовскому «Борису» на Таганке². Особое внимание он уделяет попытке Любимова внести в постановку балаганские элементы «народной театральности», которая одновременно отсылает к античной драме («The key to making it a popular show was to introduce a chorus-inspired both by old Russian popular theater and by the ancient Greek drama»)³, создавая некоторую альтернативную театральную традицию, которая обходит стороной современный Пушкину российский театр.

Кевин Мосс видит эту альтернативную традицию в споре различных позиций и нарративов, их соперничестве за право считаться истиной: «The plot is less a drama of action than a dialogue among versions, a struggle between stories, each vying for the status of truth»⁴. В духе модных в конце 1970-х годов семиотических теорий Мосс изображает «Бориса» «драмой языка», в которой происходит

¹ Alexander Pushkin's Boris Godunov... P. 108.

² Debreczeny, Paul (1984) Boris Godunov at the Taganka: A Note on a Non-Performance // The Slavic and East European Journal. Vol. 28, No. 1 (Spring). P. 99–101.

³ Moss, Kevin. Op. cit. P. 187.

⁴ Ibid.

борьба за нарратив: «The point is that whoever controls the written account of history controls the judgment of men». В такой семиотической структуре самому Пушкину остается только роль Бога-Творца, которую он частично делегирует Пимену: «Pushkin himself has the last word insofar as he... acts as God. Both he and Pimen, therefore, have control over the account the audience receives because they are authors, creators of fiction». Мосс, как до него Эрвин Броди, проводит аналогию между Пушкиным в Михайловском и Пименом в келье, где оба размышляют о несправедных монархах. При всей примитивности такого взгляда на Михайловскую ссылку важно, что ученый воспринимает роли хрониста и писателя как две стороны одной медали, семиотически связанные с говорением/молчанием. Фактором сценичности это становится в последней сцене «Бориса Годунова», когда молчание народа, как полагает Мосс, становится единственным ответом на подрыв семиотического процесса: народ выражает реакцию «побега от означения».

В отличие от ученых, интерпретирующих Пушкина с помощью теорий и аналогий с реалиями XX–XXI веков и западных культур, Кэрил Эмерсон была и остается сторонницей исторического подхода на основе анализа источников, современных автору. Тем не менее она приходит к тому же выводу о «гибридности» жанра «Бориса» и «Маленьких трагедий», причем речь идет о межвидовом гибриде, в состав которого входят «драма, нарративная поэзия и проза». Критические оценки «Бориса» после его публикации в 1831 г. Эмерсон относит скорее не на счет сознательного и провокационного экспериментирования. Причиной их стала невозможность передать замысел Пушкина с помощью инструментария как классического, так и романтического театра.

Эмерсон также находит неожиданные параллели между творческой историей драмы и ее сюжетом, только эти параллели проходят не через образ отстраненных от действия критических наблюдателей, а через образ Бориса. Она вспоминает, что Белинский первым указал на гибридность жанрового определения «Бориса Годунова» («эпическая поэма в разговорной форме») и связал историческое поражение царя Бориса с сюжетной нестабильностью

драмы и с «поражением» Пушкина как автора. И тем не менее это поражение, напоминает Эмерсон, Белинский правильно приписывал тому, что еще не возникла новая форма «драматизма» («Dramatism» requires personalities and ideas in conflict»)¹.

Здесь нельзя не добавить, что Белинский развивает эту концепцию и дальше, объясняя, что для истинно драматического не подходит сам характер Бориса — «*таланта*, который берется за роль *гения*». Сравнивая его с Петром, русский критик показывает нехватку цельности в политике и реформах Бориса, «страх» перед открытым действием и т. д., но стоит помнить, что этот кажущийся объективно-историческим (по крайней мере, в рамках психологического историописания XIX века) подход основан на недовольствии критика гибридной жанра пушкинской драмы.

В этом отличии критиков XIX века от ученых XX–XXI веков — весь парадокс «несценичности» драматургии Пушкина: то, что некогда казалось если не стигмой, то поводом для оправдания автора, теперь представляется его исключительной заслугой, блестяще удавшимся экспериментом. Белинский с точки зрения истории, исторической поэтики и даже истории идей объясняет, почему даже гению Пушкина не удалось сделать драму из материала «квиетической» русской истории («этот недостаток не вина поэта: его причина — в русской истории, из которой поэт заимствовал содержание своей драмы»). Эмерсон, анализируя пушкинскую рефлексю о жанре своей драмы в письмах друзьям, показывает, что «истинный романтизм», о котором он писал Бестужеву (что, вероятно, можно точнее определить как «шекспировскую» традицию) не вытекает напрямую из характеров, сюжета или истории. Пушкин говорит о погружении в историю, без которого невозможно написать «романтическую трагедию», но фактически это означает несогласие с прогрессистским взглядом на историю, который не исследует историческое, а постоянно дает ему новое определение.

Связь пушкинской исторической драмы с шекспировской Эмерсон удаётся перенести и на уровень сценического анализа: она высказывает предположение, что на сцене без занавеса,

¹ Emerson, C. Op. cit. P. 258.

выдвинутой глубоко внутрь двора-партера, пьеса без деления на акты могла бы иметь успех — т. е. «Бориса Годунова» могли бы поставить в английском театре раннего Нового времени («On a purely technical plane, the tri-partite stage of Elizabethan drama (which could accommodate alternating, almost simultaneous action on rear and front stages without the formalities of acts, scenes, or curtains) might indeed have integrated Pushkin's fast-paced scenes into a more playable whole. But such a stage was not to be found in the neoclassical theaters of the Russian capitals, and other Shakespearean parallels, more strictly textual, did not reassure Pushkin's readers»)¹.

Говоря о сценичности в связи с временем и пространством, Эмерсон подчеркивает важную роль фактора «слухов»: «What links events is not confrontation or causality but rumor. The two heroes, Boris and the Pretender, appear late, exit early, and never meet. Time is indeed concentrated, but the action of the play as a whole becomes not tighter, but more diffuse.. Temporal discontinuity brings changes with each scene, and the scenes are so short that sustained action, or interaction, cannot develop»². Слух — косвенная форма нарратива, скрепляющая «Бориса Годунова» и позволяющая зрителям и читателям без потерь смысла переходить от сцены к сцене. Интересно и замечание о том, что несостыкованность пространства и времени делает действие драмы более диффузным (а не компактным, как полагают многие исследователи).

Наконец, Эмерсон также связывает образы Самозванца и поэта, следуя в этом концепции И. З. Сермана: Самозванец подходит к истории как поэт, но и Пимен — не классический летописец, а поэтическая фантазия о нем.

Сравнивая трактовку Бориса и Самозванца у Пушкина и более поздних драматургов (например, А. К. Толстого), Эмерсон вводит категорию «играбельности» (playability), которой герои Толстого отличаются от пушкинских. Вопреки традиционным театральным конвенциям пушкинский Борис по мере развития действия «замолкает и становится меньше» (had become smaller and quieter),

¹ Emerson, C. Op. cit. P. 259–260.

² Ibid. P. 262.

тогда как Борис А. К. Толстого становится все более «оперным», т. е. словесно эксплицированным.

Наконец, обращаясь к вопросу о популярности «Бориса Годунова» у российских читателей, несмотря на его экспериментальную «потенциальную сценичность», Эмерсон — одна из немногих ученых, которые значительно выходят за пределы, увы, популярного у англоязычных авторов штампа о «репрессивном» русском театре, отказывающемся ставить пьесы, неудобные для «господствующего» метода.

Эмерсон указывает на исторически сложившиеся «высокие ожидания» от искусства, истории и воздействия российского общества на политику («In Russia... high expectations of art, of history, and of the public's power to make art politically meaningful... there would always be a reason for retelling that story just now. The audience inevitably reads the plot to some other text-and, remembering through that text, recasts it in the light of contemporary needs»)¹. «Борис Годунов» как архетипическая история конфликта между ожиданиями и реальностью (неудавшееся правление Федора Борисовича, смерть жениха Ксении, предвещаемая молчанием народа катастрофа Самозванца, измена Басманова и т. д.) легко может быть перенесена на события любой последующей эпохи, разыграна на сцене воображения, скорее чем на театральной сцене.

Анализируя концепции Кэрил Эмерсон и других современных англоязычных исследователей, можно сделать вывод, что «альтернативную сценичность» пушкинской драмы именно и создает потенциально легко воспроизводимая в воображении серия драматических конфликтов, лишенная жестко привязанного к театральной практике своей эпохи сценического выражения. Ее положение между эпосом, поэзией и драмой обеспечивает легкость такого воспроизводства в воображении читателя.

Аналогии с будущими видами и жанрами искусства (кино, брехтовский театр и т. д.) неоднозначны — они подчеркивают экспериментальную «авангардность» пушкинского текста, но, выражаясь метафорически, заземляют Ариэля «потенциальной

¹ Emerson, C. Op. cit. P. 278.

сценичности» в расщепленной сосне конкретного творческого метода.

На заседании международного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (2015 г.), рассуждая о причинах того, почему режиссеры нередко сокращают шекспировский текст, А. Н. Баранов определил сценичность как способность зрителя не замечать условность театральной речи, воспринимать ее как искреннюю. В этом смысле «Борис Годунов», как и другие драмы Пушкина, одновременно и провоцирует на правку (изъять одну-две сцены нетрудно, учитывая необходимость для зрителя полагаться на «слухи» внутри самой пьесы), и сопротивляется этой правке — пушкинский текст отнюдь не стремится устаревать.

Опыт англоязычных ученых, взгляд «извне» на творческую и сценическую истории драматургии Пушкина заслуживает более подробного изучения. Он помогает понять множественность возможных подходов к пушкинскому тексту, неоднозначность самого термина «сценичность», а также процесс восприятия наследия величайшего русского поэта новыми поколениями зрителей и читателей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тезаурусный парадокс сценичности в отношении драматических произведений Пушкина понимается нами как сосуществование двух прямо противоположных представлений по этому вопросу (сценичны/несценичны) на фоне общепринятого отношения к автору как наиболее полному воплощению русской культуры. Независимо от того, как решается этот вопрос, Пушкин сохраняет облик не только выдающегося поэта и прозаика, но и выдающегося драматурга.

Формирование корпуса драматических произведений Пушкина принадлежит не автору, а последующим издателям, исследователям, комментаторам. Пушкин не был связан самоидентификацией драматурга. Задумывая театральную реформу в период работы над «Борисом Годуновым», он шел к этой реформе от широкого понимания театра и культурной жизни социальных кругов, к которым он принадлежал. Это посмертное и длившееся многие десятилетия установление за Пушкиным славы драматурга шло как два параллельных и лишь частично сближающихся процесса. Первый определялся закреплением Пушкина в русском культурном тезаурусе и российском, затем советском государственном символическом пространстве в качестве центральной фигуры, с которой в стране и мире идентифицируется русский народ и вершины его культурного развития. Второй отражал специфику развития отечественных версий гуманитарных наук начиная с XIX века, когда в литературоведении, истории культуры, позже стилистике, психологии творчества, культурологии, театроведении и других областях гуманитарного знания пушкинская тема находила множество энтузиастов-исследователей, притягивала к себе выдающиеся умы и таланты. Многие литературоведы со студенческих лет пробовали свои силы, выбирая для анализа пушкинское творчество. Даже если впоследствии они отходили от этого юношеского приоритета, их тезаурусы продолжали нести в себе ориентиры на Пушкина, на его драматургическое видение мира и его описание через диалог, разговор, ре-

чевое противостояние. Драматизация в этом аспекте обнаруживается у Пушкина повсеместно.

В поэтике «недраматических» произведений Пушкина есть свои драматургические эффекты: драматизация повествования, драматический надлом (фрагменты, построенные как диалоги), сюжетные перипетии, гиперболизация страстей. Например, в «Повестях Белкина» повествование сопровождается значительными по объему диалогами героев. Подобным образом развивается повествование в «Капитанской дочке». В «Евгении Онегине» объем диалогов составляет около 15%. Эти произведения свободно перелгаются в других формах искусства, таких как кинематограф, опера и балет, что позволяет говорить об их потенциальной сценичности.

Оценки сценичности драматургии Пушкина в силу параллельного развития означенных процессов уже оторвались от первоначальных тезаурусных оснований, которыми руководствовались сам автор и его современники. В нынешних условиях ориентиры здесь определяются культом Пушкина, сохраняющего величественный образ в менталитете русского народа в соответствии с произнесенными более полутора веков назад писателем, литературным и театральным критиком А. А. Григорьевым крылатыми словами «Пушкин — наше всё».

* * *

Сценичность как характеристика драматургии Пушкина остается непроясненной до тех пор, пока она рассматривается в узком контексте театральности как таковой. Уже обращение к экранизациям пушкинских творений показывает, что здесь имеется немалый ресурс для развития данной темы. Разумеется, экранизаций Шекспира много больше: не претендуя на полноту, англоязычная Википедия представляет подборку сведений о более чем 1000 экранизаций, адаптаций сюжетов, использований мотивов, художественных образов и персонажей Шекспира. «Сценичность» экранизаций Шекспира и Пушкина требует особого разговора, но кинематографическая судьба их произведений имеет общее и нечто большее, чем просто «странное сближение». И в этом можно увидеть

влияние британского драматурга на всю русскую культуру в целом и сценичность драматургии в частности.

Конечно, у Пушкина-драматурга не было того колоссального театрального опыта, как у Шекспира. Однако, будучи гениальным учеником гениальных учителей, русский поэт легко воспринимал уроки своих предшественников и довольно легко приспособлял их своим творческим задачам. В этом смысле задачи драматургической интерпретации его произведений требуют выразительных средств и технических возможностей, которых нет в полной мере в современном театре. Драматургия и инсценировки Пушкина требуют создания нового театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1974) : в 2 т. / вступ. ст. В. Э. Вацуро ; сост. и примеч. В. Э. Вацуро и др. Л. : Худож. лит. Т. 1. 542 с.; Т. 2. 552 с.
2. Аверкиев, Д. В. (1893) О драме: Критическое рассуждение : С приложением статьи `Три письма о Пушкине. СПб. : Тип. Братьев Пантелеевых. 388 с.
3. Азаренко, С. А. (1998) Миф // Современный философский словарь. М. : Панпринт. С. 496–504.
4. Александр Сергеевич Пушкин — самый издаваемый в России писатель за последние 100 лет. Почему? (2013) (Электронный ресурс) // Живой Журнал : Вселенная: Александр Сергеевич Пушкин. URL: <http://pushkinskij-dom.livejournal.com/122965.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).
5. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука. 616 с.
6. Алексеев, М. П. (1987) Пушкин и мировая литература. Л. : Наука. 616 с.
7. Алехина, Л. А. (1990) Архивные материалы М. Н. Муравьева в фондах отдела рукописей // Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Зап. отд. рукописей. М. Вып. 49. № 128.
8. Аникст, А. А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. : Наука. 642 с.
9. Анненков, П. В. (1855) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб. 487 с.
10. Анненков, П. В. (1873) А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб. : Изд-во Т-ва «Общая польза». 482 с.
11. Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М. : ТЕРРА-Кн. клуб. 448 с.
12. Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. Кн. 2. С. 532–537.

13. Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб. С. 293–300.
14. Анненков, П. В. (1998) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск. С. 205–210.
15. Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с.
16. Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. культурологии. М. 171 с.
17. Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 329–333.
18. Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. М. : Высш. шк.
19. Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина» // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Изд-во АН СССР. Т. II. С. 185–195.
20. Ахматова, А. А. (1990) «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. Соч. : в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скатова ; сост. и подг. текста М. М. Кралина. М. : Правда. Т. 2. 432 с. С. 111–126.
21. Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс) // Частный корреспондент. 25 января. URL: http://chaskor.ru/article/gibnut_vse_26475 [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).
22. Батюшков, Ф. Д. (1900) Пушкин и Расин: («Борис Годунов» и «Athalie»). СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. 34 с.
23. Беленький, И. В. (2004) Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия : в 3 кн. / отв. ред. Вл. А. Луков. 3-е изд. М. : ГИТР. Кн. 1. 182 с.
24. Белинский, В. Г. (1836) Русская литературная старина // Телескоп. Ч. 29. № 17/20. (Подпись: анонимно).
25. Белинский, В. Г. (1953–1959) Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР.
26. Белый, А. (1996) «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие.

27. Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы») // Белый А. А. «Я понять тебя хочу». М. : Индрик. 189 с. С. 159–187.
28. Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л. С. 73–96.
29. Берков, П. Н. (1948) «Хроника русского театра» Ив. Носова (Страница из истории русского театроведения) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы. Л. С. 57–69.
30. Благой, Д. Д. (1955) Мастерство Пушкина. М. : Сов. писатель. 264 с.
31. Благой, Д. Д. (1975) Пушкин в развитии мировой литературы. Статья 3 // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. Т. 34. № 2. С. 99–114.
32. Боброва, М. Н. (1939) К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. № 2. С. 69–80.
33. Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. науч.-исслед. работ. М.–Л. : Изд-во АН СССР. 607 с. С. 365–436.
34. Бонди, С. М. (1978) О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Художественная литература. 477 с.
35. Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пушкина. О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Директ-Медиа. 930 с.
36. Бонди, С. М. (1983) О Пушкине: Статьи и исследования. 2–е изд. М. : Художественная литература. 476 с.
37. Борисова, Н. А. (2004) Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: (История создания) // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы VII Междунар. пушкинской конф. «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 31 мая — 4 июня 2004 г. СПб. ; Великий Новгород. С. 114–115.
38. Бретон, Э. (2007) «Шекспир — русский» // Вопросы литературы. № 4. С. 214–223.

39. Бэлза, И. Ф. (1962) Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.–Л. : Изд-во АН СССР. С. 237–266.
40. Вайнштейн, О. Л. (1979) Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX–XX вв. / под ред. В. И. Рутенбурга. Л. : Наука. Ленингр. отд. 270 с.
41. Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа // Русская речь. № 3. С. 31–42.
42. Вересаев, В. В. (1985) Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 2. 543 с.
43. Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.–Л. : Изд-во АН СССР. С. 187–226.
44. Виноградов, В. В. (1941) Стиль Пушкина. М. : ОГИЗ : Гос. изд-во худож. лит. 620 с.
45. Винокур, Г. О. (1935) Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Л. 724 с. С. 385–505.
46. Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. : Лабиринт, Брандес. 416 с.
47. Волькенштейн, В. (1960) Драматургия / изд. испр. и доп. М. : Сов. писатель. 338 с.
48. Вольперт, Л. (1983) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький. С. 56–66.
49. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.–Л. : Наука. С. 200–223.
50. Гаврильченко, О. В. (2009) «Борис Годунов» А. С. Пушкина: родовая и жанровая специфика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 19 с.
51. Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 с.
52. Гайдин, Б. Н. (2012) Идея констант культуры // Инновации в корпусе гуманитарных идей : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных

исследований МосГУ 16–17 февраля 2012 г. Ч. 2 : сб. науч. трудов / под ред. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. С. 15–32.

53. Гастроли театра «Пушкинская школа» начались с «Бориса Годунова» (Электронный ресурс). URL: http://www.inmsk.ru/afisha_news/20121001/352312200.html (дата обращения: 20.07.2015).

54. Гачев, Д. И. (1961) Эстетические взгляды Дидро. М. : Гослитиздат. 191 с.

55. Гербель, Н. В. (сост.) (1875) Английские поэты в биографиях и образцах. СПб.

56. Гозенпуд, А. А. (1967) О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 5. Пушкин и русская культура. 395 с. С. 339–356.

57. Горбунов, А. Н. (2006) Шекспировские контексты. М. : МедиаМир. 364 с.

58. Горницкая, Н. С. (1967) Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние. Т. 5. Пушкин и русская культура. 393 с. С. 278–304.

59. Городецкий, Б. П. (1936) «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под общ. ред. К. Н. Державина. Л. С. 20–26.

60. Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М.–Л. : Изд-во АН СССР. 359 с.

61. Городецкий, Б. П. (1969) Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л. : Просвещение. Ленингр. отд. 186 с.

62. Григорьев, А. (1855) Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. № 13–14.

63. Гроссман, Л. (1958) Пушкин. М. : Мол. гвардия. 528 с.

64. Грюнберг, П. Н. Пушкин и познание истории (Электронный ресурс) // pravmisl.ru: Учебные материалы. URL:

http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=354 (дата обращения 10.05.2015).

65. Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке (2006) / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 680 с.

66. Гюго, В. (1956) Собр. соч. : в 15 т. М. : Худож. лит-ра. Т. 14. 766 с.

67. Давыдов, С. (1992–1993) Пушкин и христианство // Transactions of the Association of Russian–American Scholars in U. S. A., vol. 25. N. Y.

68. Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс) // Страстной бульвар, 10. № 8 (148). URL: <http://strast10.ru/node/2273> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

69. Денисенко, С. В. (2010) Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб. : Нестор-История. 532 с.

70. Денисенко, С. В. (2008) А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь : Марина. 124 с.

71. Дидро, Д. (1951) Избранные произведения М. ; Л. : Гослитиздат. 410 с.

72. Длугач, Т. В. (1975) Дени Дидро. М. : Мысль. 192 с.

73. Должанский, Р. (2011) Капустник во время чумы (Электронный ресурс) // Коммерсантъ. 24 октября. URL: <http://kommersant.ru/doc/1801906> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

74. Долинин, А. А. (1992) Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана / отв. ред. А. Мальц. Тарту : ТГУ. С. 183–189.

75. Долинин, А. А. (2001) Пушкин и Англия // Всемирное Слово: Международный журнал. № 14. С. 44–51.

76. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера // Новый филологический вестник. № 4 (19). С. 141–150.

77. Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. М. : Буки Веди. 53 с.
78. Драматический словарь. (1787). М.
79. Дружинин А. В. (1867) Собрание сочинений. С примеч. автора. Т. VII. / Н. В. Гербель (ред.) Критика и библиография. 1850–1860. СПб.
80. Дружников, Ю. И. (2003) Глава тринадцатая. Посмертный обыск / Узник России. Хроника третья — Смерть изгоя (Электронный ресурс) // Юрий Дружников. URL: <http://www.druzhnikov.com/text/rass/usnik/13.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).
81. Дурылин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. 288 с.
82. Евнина, Е. М. (1976) Виктор Гюго. М. : Наука. 216 с.
83. Екатерина II (1786) «Виндзорские кумушки» — Вот како-во иметь корзину и белье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5 действиях. СПб.
84. Жирмунский, В. М. (1937) Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.–Л. С. 66–103.
85. Жирмунский, В. М. (1978) Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы : Избр. тр. Л. : Наука. 423 с.
86. Житель Сивцева Вражка (1834) Письмо к издателю // Молва. № 24. С. 370–375.
87. Заборов, П. Р. (1974) Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII : Пушкин и мировая литература. Л. С. 86–99.
88. Заборов, П. Р. (1978) Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л.
89. Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. М.–Л. : Искусство. 336 с.
90. Захаров, Н. В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyvaskyla : Jyvaskyla University Printing House. 283 с.
91. Захаров, Н. В. (2004) Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 18–27.

92. Захаров, Н. В. (2005) Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 153–155.
93. Захаров, Н. В. (2005) Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 180–188.
94. Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148–155.
95. Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131–140.
96. Захаров, Н. В. (2007) Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 53–58.
97. Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 320 с.
98. Захаров, Н. В. (2009) Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв.: пример М. Н. Муравьева // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 130–139.
99. Захаров, Н. В. (2009) У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин : монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии, XIII). 95 с.
100. Захаров, Н. В. (2014) Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235–249.
101. Захаров, Н. В. (2015) Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 359–384.
102. Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 183–186.
103. Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Проблема сценичности драматургии А. С. Пушкина // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 84–85.
104. Захаров, Н. В., Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2012) Шекспирозфера (Электронный ресурс) // Электронное периодическое издание «Вестник Международной академии наук. Русская секция». № 2. URL:

http://www.heraldrsias.ru/download/articles/11_Lukov.pdf (дата обращения: 12.03.2014).

105. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011) Русский шекспиризм // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2. Ч. 3. С. 661–666.

106. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.

107. Захарова, О. А. (2009) Шекспир и музыка (К 445-летию со дня рождения У. Шекспира). М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 64 с. (Шекспировские штудии XV).

108. Зелинский, Ф. (1903) О трагедии «Антоний и Клеопатра» // Сочинения Шекспира. Т. IV. С. А. Венгеров (ред.). СПб. : Изд. Брокгауза–Ефрона. С. 212–226.

109. Иванов, М. М. (1899) Пушкин в музыке. Историко-критический очерк. СПб, тип. А. С. Суворина. 136 с.

110. Ильин, И. А. (1990) Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга. С. 328–355.

111. Ильинский, И. М. (2006) Между Будущим и Прошлым : Социальная философия Происходящего. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 664 с.

112. Ищук-Фадеева, Н. (1992) «Сцены» как особый драматический жанр. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С 84–97.

113. Карабанов, П. (1786) Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамлета) / пер. Л... [П. Карабанов] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. №17. С. 195–199.

114. Карабанов, П. (1812) Стихотворения Петра Карабанова нравственные, лирические, любовные, шуточные и смешанные, оригинальные и в переводе : Ч. 1–2. М. : В Унив. типогр. Ч. 1. [2], X, 314 с.; Ч. 2. [8], 110, 22 с.

115. Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179–225.

116. Косталевская, М. (1996) Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 50–62.
117. Костина, А. В. (2008) Тезаурусный подход как новая парадигма гуманитарного знания // Обсерватория культуры. № 5. С. 102–109.
118. Костина, А. В. (2013) Новый вектор исследования картины мира в области культурологического знания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 304–309.
119. Кошелев, В. А. (1997) Первая книга Пушкина. Томск : Водолей. 224 с.
120. Кугель, А. Р. (1934) Русские драматурги. Очерки театрального критика. М. : Мир. 423 с.
121. Кузнецова, Т. Ф. (2006) Социальная философия Происходящего // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 227–228.
122. Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М. : ГИТР. 250 с.
123. Кузнецова, Т. Ф. (2015) Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Мировая культура в русском тезаурусе : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. С. 40–47.
124. Кузнецова, Т. Ф., Луков, В. А., Луков Вл. А. (1975) К критике интерпретативной теории литературы В. Кайзера // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания. М. : МГПИ. 231 с. С. 118–138.
125. Купреянова, Е. Н. (1981) А. С. Пушкин // История русской литературы : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализм. С. 235–323.
126. Лазареску, О. Г. (1996) Болдинские драмы А. С. Пушкина: Проблемы поэтики жанра : дис. ... канд. филол. наук Новосибирск. 250 с.
127. Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999) «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравьева // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб. : Наука. С. 303–317.

128. Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведения // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 38–45.
129. Ламажаа, Ч. К., Луков, Вл. А. (2013) Конференция «Новый Энциклопедизм» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 324–327.
130. Левин, Ю. Д. (1966) «Волшебные ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи. Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.–Л. : Наука. С. 83–92.
131. Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXVII. Вып. 3. М. : Наука. С. 255–258.
132. Левин, Ю. Д. (1969) Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. № 3. С. 17–20.
133. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.–Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 59–85.
134. Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука. 327 с.
135. Леец, Г. А. (1980) Абрам Петрович Ганнибал. Биограф. исслед. Таллин : Ээсти раамат. 192 с.
136. Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : ABCdesign. 312 с.
137. Леманн-Карли, Г. (1996) Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; пер. Н. Ю. Алексеевой. СПб. : Наука. С. 144–156.
138. Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. Л. : Прибой. 224 с.
139. Лесовой, В. (сост.) (1922) Пушкин. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». Пг. : Благо. 95 с.
140. Лидерман, Ю. Г. (2010) Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. № 3. С. 37–45.
141. Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно-исследовательский проект «Виртуальная шекспиросфера: транс-

формации шекспировского мифа в современной культуре» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 264–282.

142. Литвиненко, Н. Г. (1969) Формирование воззрений Пушкина на драму и театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 23 с.

143. Лотман, Л. М. (1996) Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия / предисл., подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб. : Гуманит. агентство «Акад. проект». 543 с.

144. Лотман, Л. М., Виролайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 509–539.

145. Лотман, Ю. М. (1960) П. А. Вяземский и движение декабристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту. С. 24–142.

146. Лотман, Ю. М. (1970) Структура художественного текста. М. : Искусство. 384 с.

147. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство–СПБ. 848 с.

148. Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство–СПБ. 845 с.

149. Луков, А. В. (2006) Следствия «теоремы Томаса» в условиях становления информационной цивилизации // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 220–222.

150. Луков, В. А. (2014) Драматургия Пушкина: тезаурусный парадокс сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 116–136.

151. Луков, В. А. (2014) Тезаурусный анализ в гуманитарном знании: итоги проекта // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 125–136.

152. Луков, В. А. (2015) Шекспирсфера как социокультурный конструкт: факт & воображение // Воображение и факт в конструировании художественных и виртуальных миров шекспировской Англии : сб. науч. статей / сост. и общ. ред. И. И. Лисович. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 176 с. С. 4–11.

153. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с.
154. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93–100.
155. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.
156. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Новый Энциклопедизм (тезаурусный анализ) // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 79–85.
157. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Пушкин: сцена истории и мифа (Электронный ресурс) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Lukovs_Pushkin-Stage-History-Myth/ (дата обращения: 12.07.2015).
158. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурус как ориентационный комплекс // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 107–110.
159. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.
160. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18–35.
161. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Луков, Вл. А. Основы теории литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56–77.
162. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Отношение Пушкина к историческому мифу (на материале поэзии, прозы, драматургии) // Текст, контекст, интертекст : сб. науч. статей по материалам Международной науч. конференции «XIII Виноградовские чтения» (г. Москва, 15–17 октября 2013 г.). Т. III. Ч. 2. / отв. ред. И. А. Бирич, М. Н. Николаева. М. : МГПУ. С. 16–27.
163. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Шекспирсфера и культурные константы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 200–208.

164. Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивидуального межкультурного пространства // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2012. С. 10–21.

165. Луков, Вл. А. (1969) Об идейной композиции «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Вопросы русской литературы. Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 315. М. : МГПИ. С. 43–58.

166. Луков, Вл. А. (1984) Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М. : МГПИ. 110 с.

167. Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара. Т. 2. С. 388–403.

168. Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований. М. С. 3–20.

169. Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 141–148.

170. Луков, Вл. А. (2006) Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 172–177.

171. Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 110 с.

172. Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука. 683 с.

173. Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 103 с.

174. Луков, Вл. А. (2007) Всемирность Пушкина: диалог русской культуры с Шекспиром // Шекспировские штудии V. Шекспир во взаимоотражении литератур : сб. науч. трудов. Материалы научного семинара 6 июня 2007 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. С. 24–30.

175. Луков, Вл. А. (2007) Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. № 3. С. 44–49.

176. Луков, Вл. А. (2007) Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 58–73.
177. Луков, Вл. А. (2008) Культурология объектная и субъектная // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 72–79.
178. Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18–23.
179. Луков, Вл. А. (2008) Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 19–31.
180. Луков, Вл. А. (2009) История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней : учебн. пособие для студентов высш. учеб. заведений. 6-е изд., стер. М. : Издат. центр «Академия». 512 с.
181. Луков, Вл. А. (2010) Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 96–103.
182. Луков, Вл. А. (2011) Харизма ученого как фактор концептуализации гуманитарного знания // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 3(2). С. 8–13.
183. Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37–44.
184. Луков, Вл. А. (2013) Вольтер в тезаурусах Пушкина и Лермонтова (Электронный ресурс) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Lukov_Voltaire-Pushkin-Lermontov/ (дата обращения: 25.07.2015).
185. Луков, Вл. А. (2013) Дидро и истоки новой европейской сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 121–129.
186. Луков, Вл. А. (2013) Театр в первой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 111–115.

187. Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 307–326.
188. Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2008) Понятие «константа культуры» в философско-культурологическом дискурсе // Гуманитарные константы: Материалы конференции Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета 16 февраля 2008 года: Сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 27–35.
189. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестн. Междунар. академии наук (Русская секция). № 1. С. 65–68.
190. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 60–63.
191. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 253–256.
192. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2011) Ключ к русской всемирности: Пушкин и Шекспир // Северо-Восточный научный журнал. № 1 (7). С. 4–8.
193. Луков, Вл. А., Луков, М. В. (1999) К теории мифа // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки / отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Прометей. С. 122–125.
194. Луков, Вл. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48–52.
195. Луков, М. В. (2012) Социокультурное конструирование Происходящего (тезаурусный анализ феномена телевидения): науч. моногр. М.: ГИТР. 128 с.
196. Луначарский, А. В. (1965) Скриб и скрибизм // Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература. Т. 6. 635 с. С. 407–411.
197. Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс) // Смоленская газета. 16 июня. URL: <http://smolgazeta.ru/peoplenews/3888-malenkie->

tragedii-pamyatnik-molodosti-i.html [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

198. Ляцкий, Евг. (2002) Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа-изд-во «Адепт».

199. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833–1836. Л. : Худож. лит. 462 с.

200. Малый театр. Репертуар с 1824 г. (Электронный ресурс). URL: <http://www.maly.ru/pages?name=repertuar> (дата обращения: 29.07.2015).

201. Мандельштам, О. Э. (1990) Художественный театр и слово // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подг. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. Л. : Худож. лит. 464 с. С. 302–304.

202. Мейерхольд, В. Э. (1936) Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. № 9. С. 205–211.

203. Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. М. : Современник. 367 с.

204. Мериме, П. (1936) Жакерия. М. 230 с.

205. Мерсье, Л.-С. (1957) Неимушие // Французский театр эпохи Просвещения. М. : Искусство. Т. 2. С. 5–62.

206. Мировая культура в русском тезаурусе (2015) : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова и др. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с.

207. Митина, Л. (1989) Трагедии Пушкина. Жанровый аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 16 с.

208. Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX–X. СПб.

209. Молва (1834). № 22. С. 340–341.

210. Молва (1834). Ч. VIII, (I). № 38. С. 173–176.

211. Муравьев, М. Н. (1819) Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб.

212. Набоков, В. В. (1998) Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. : Искусство-СПБ. 928 с.

213. Надоумко, Н. (1831) «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев // Телескоп. Ч. 1. № 4. С. 546–574.

214. Наставник, или всеобщая система воспитания... (1789) Ч. I. СПб. : Тип. Горного училища.

215. Небольсин, С. А. (1999) Пушкин и европейская традиция. М. : Наследие. 336 с.

216. Немировский, И. В. (1991) Идейная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л. : Наука. Ленингр. отд. С. 195–204.

217. Непомнящий, В. (1962) Симфония жизни (тетралогия Пушкина) // Вопросы литературы. № 2. С. 113–131.

218. Непомнящий, В. С. (1998) Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов, А. Метафизика Пушкина. М. : Наследие.

219. Новый Энциклопедизм (2013) : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета 15 февраля 2013 года : сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков, Ч. К. Ламажаа ; Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т фундамент. и приклад. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 80 с.

220. Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. 397 с.

221. Нусинов, И. М. (1959) Избранные работы по русской и западной литературе. М. : Сов. писатель. 408 с.

222. Осповат, Л. С. (1995) «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 15. СПб. : Наука. С. 25–59.

223. Отечественные записки (1846). Т. XLVIII, № 10, отд. V. Критика. С. 41–68.

224. Ощепков, А. Р., Луков, Вл. А. (2006) Межкультурная рецепция: русский Пруст // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 172–180.

225. Перевод LXI разговора из I части Спектатора (1731) // Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в «Ведомостях». СПб. Ч. XXVIII. С. 318.

226. Петров, А. А. (1863) Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. Вып. 5/6.

227. Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. Л. : Наука. 335 с.

228. Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия).

229. Плетнев, П. А. (1885) Сочинения и переписка : в 3 т. Т. 3. СПб. : Императ. акад. наук. 757 с.

230. Плещеев, М. И. (1775) Иль жить, или не жить, теперь решиться должно / перев. [М. И. Плещеева] // Опыт трудов Вольного Российского собрания. М. Ч. 2. С. 260–261.

231. Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие. 313 с.

232. Покровский М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1–20.

233. Полевой, Кс. А. (1888) Записки. СПб. 250 с.

234. Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина (1936) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.–Л. : Изд-во АН СССР. [Вып.] 1. 423 с. С. 361–362.

235. Потеня, А. А. (1914) Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков : Изд. М. В. Потеня. 162 с.

236. Программа научно-образовательного информационного поля: концепция Нового Энциклопедизма (2012) / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, Ч. К. Ламажаа, С. В. Луков, В. А. Гневашева (Электронный ресурс) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь – декабрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Lukovs_et-al_New-Encyclopaedism/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 14.09.2015).

237. Пушкин и театр (1953) : Драматические произведения, статьи, заметки, дневники, письма. М. : Искусство. 516 с.

238. Пушкин, А. С. (1826) Стихотворения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 192 с.
239. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 224 с.
240. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 176 с.
241. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения.
242. Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 208 с.
243. Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения.
244. Пушкин, А. С. (1835) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Воен. тип. 232 с.
245. Пушкин, А. С. (1835) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Воен. тип. 222 с.
246. Пушкин, А. С. (1835) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 4. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 191 с.
247. Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. 440 с.
248. Пушкин, А. С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Т. 9. СПб. : Тип. И. Глазунова и К^о. 480 с.
249. Пушкин, А. С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Т. 10. СПб. : Тип. И. Глазунова и К^о. 308 с.
250. Пушкин, А. С. (1855) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 4. СПб. : Тип. Главного Штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям. 467 с.
251. Пушкин, А. С. (1855) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 5. СПб. : Тип. Э. Праца. 638 с.
252. Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями, объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820–1833). 673 с.

253. Пушкин, А. С. (1935) Полн. собр. соч. / гл. ред.: М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. [Л.] : Изд-во АН СССР. Т. 7. Драматические произведения. 728 с.

254. Пушкин, А. С. (1937–1949) Полн. собр. соч. 1837–1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР.

255. Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837–1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди и др. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815–1827. 651 с.

256. Пушкин, А. С. (1959) Полн. собр. соч. : в 16 т. Справочный том. М.–Л. : АН СССР.

257. Пушкин, А. С. (1956–1958) Полн. собр. соч. : в 10 т. М.

258. Пушкин, А. С. (1957) Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 5–213.

259. Пушкин, А. С. (1969) Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. Драматические произведения. М. : Худ. лит-ра. 287 с.

260. Пушкин, А. С. (1996) Рабочие тетради: в 8 т. / рук. проекта Э. Холл, С. А. Фомичев. Т. 4. СПб. ; Лондон : Пушкинский Дом. 430 с.

261. Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скотов. Т. 7. Драматические произведения. М. : Наука. 1069 с.

262. Пушкин, А. С. (1977–1979) Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4–е. Л. : Наука.

263. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 290–291.

264. Рак, В. Д. (2003) О кризисе академического пушкиноведения и подметках великих пушкинистов (Электронный ресурс) // Журнальный зал [Нева. № 1]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2003/1/pak.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).

265. Рассадин, А. П. (2001) Симбирский фон поэмы А. Пушкина «Анджело» // Карамзинский сборник. Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск. С. 216–222.

266. Рассадин, Ст. (1977) Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М. : Искусство. 359 с.

267. Резник, Р. А. (1948) О мировоззрении и эстетических взглядах Виктора Гюго // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та, т. XX, вып. филолог. Саратов. С. 186–243.

268. Реизов, Б. Г. (1964) Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.–Л. С. 157–197.

269. Розанов, М. Н. (1901) Поэт периода «буйных стремлений»: Якоб Ленц, его жизнь и произведения. 703 с.

270. Розанов, М. Н. (1930) Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. II. / под ред. Н. К. Пиксанова. М.–Л. : ГИЗ. 230 с. С. 111–142.

271. Розанов, М. Н. (1934) Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л. : Изд. АН СССР. С. 377–389.

272. Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М. : ИЦ–Грант. 160 с.

273. Рубина, Д. (2014) «Все тот же сон!..» // Рубина, Д. Когда же пойдет снег? М. : Эксмо. 288 с. С. 173–207.

274. Русалка (Электронный ресурс). URL: http://family.ru/theatre/rusalka_1286395381.html (дата обращения: 29.07.2015).

275. Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М. : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 176, [15] с.

276. С небывалой широтой (2010) (Электронный ресурс) // Фонд «Русский мир»: Информационный портал. 11 февраля. URL: <http://ruskiymir.ru/publications/85373/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).

277. Сакулин, П. Н. (1929) Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская ли-

тература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук. С. 325–326, 461–464, 545.

278. Сандомирская, В. Б. (1966) Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.–Л. : Наука. С. 354–406.

279. Сахаров, В. И. (1979) Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследования и материалы. Т. IX. М.–Л. : Наука. С. 294–231.

280. Седых, М. (2011) Вкус и привкус (Электронный ресурс) // Итоги. № 45 (804). 7 ноября. URL: <http://itogi.ru/arts-teatr/2011/45/171606.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

281. Сидяков, Л. С. (1979) «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. [1978]. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во. С. 4–15.

282. Слонимский, А. (1959) Мастерство Пушкина. М. : Гослитиздат. 528 с.

283. Соловьева, О. С. (1964) Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г.: Краткое описание. М.–Л. : Наука. 112 с.

284. Спасский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук. № 2–3. С. 413–430.

285. Сталь, Ж. де (1989) О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М. : Искусство. 476 с.

286. Степанов, Л. (1992) «Каменный гость»: от комедии к трагедии // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С. 98–109.

287. Степанов, Ю. С. (2004) Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М. : Академический проект. 992 с.

288. Стерн, Л. (1968) Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. : Худож. лит-ра. 715 с.

289. Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 223–227.

290. Сумароков, А. (1782) Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 10. М. : Унив. тип. у Новикова. 301 с.

291. Сумароков, А. П. (1748) Гамлет. Трагедия (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : Им. Акад. наук. 69 с.
292. Сумароков, А. П. (1972) Эпистола II (о стихотворстве) // Русская поэзия XVIII век. М. : Худож. лит. С. 663.
293. Сушкова, М. (1772) Монолог Ромео из дейст. V, сц. 3 // Вечера. Ч. I, вечер 2-й. С. 14–16.
294. Тамарченко, Н. Д. (2002) Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т. 467 с.
295. Телетова, Н. К. (1981) Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л. : Наука. 175 с.
296. Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс) // Радио «Свобода». 7 июня. URL: <http://svoboda.org/content/transcript/24607537.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).
297. Тимофеев, С. (1886) Шекспир и Пушкин // Дело. № 5. С. 231–252.
298. Тимофеев, С. (1887) Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М. : изд. Карцева. VII, 149 с.
299. Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785–1788) // Соч. М. Т. 3: Ч. 1. С. 258–275.
300. Толстой, Л. Н. (1983) О Шекспире // Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит-ра. Т. 15. С. 258–314.
301. Томашевский, Б. В. (1925) Пушкин: современные проблемы историко-литературного изучения. Л. : Образование. 135 с.
302. Томашевский, Б. В. (1936) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 1. М.–Л. С. 115–133.
303. Томашевский, Б. В. (1956–1961) Пушкин. Т. 1–2. М.–Л. : Изд-во АН СССР.
304. Томашевский, Б. В. (1957) Примечания // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6.
305. Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. : Сов. писатель. 500 с.

306. Трескунов, М. С. (1956) Статьи, очерки и письма Виктора Гюго // Гюго, В. Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. С. 653–654.
307. Трескунов, М. С. (1961) Виктор Гюго. Очерк творчества. 2-е изд. М. : Гослитиздат. 475 с.
308. Трубачев, С. С. (1889) Пушкин в русской критике 1820–1880. СПб. : Изд. А. С. Суворина. XI, 404 с.
309. Трыков, В. П. (2008) Французский Пушкин // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 183–190.
310. Тургенев, И. С. (1961–1968) Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Письма в 13 т. М.–Л. : Изд-во АН СССР.
311. Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л. : Наука. С. 174–191.
312. Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир (1830-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 17 с.
313. Урнов, М. В., Урнов, Д. М. (1968) Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир // Шекспир. Движение во времени. М. : Наука. С. 116–148.
314. Учитель, или Всеобщая система воспитания. (1789) М. : Унив. тип. у Н. Новикова. Ч. 1. 482 с.
315. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. агент. “Play&Play” ; Канон+. 376 с.
316. Фомичев, С. А. (2001) Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб. : Академ. проект. 256 с.
317. Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Творческая эволюция / под ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука. 304 с.
318. Фридлиндер, Г. М. (1984) Первая биография Пушкина // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М. : Современник. 474 с. С. 5–81.
319. Хассан, И. (2002) Культура постмодернизма // Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М. : Университет. 224 с. С. 113–123.
320. Храпченко, М. (1935) Пушкин // Литературная энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия. Т. 9. Стлбц 398.
321. Хроника русского театра, Носова (1882) : С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Бар-

сова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 2. С. 1–420.

322. Цявловский, М. А. (1913) Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII–XX. СПб. С. 48–73.

323. Цявловский, М. А. (1951) Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина : [в 3 т.]. М. : АН СССР.

324. Черкасский, С. Д. (2002) Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб. : Академический проект. С. 80–104.

325. Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков. 646 с.

326. Чуйко, В. (1881) Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб. С. 194–233.

327. Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Современная драматургия. № 3. Июль – сент. С. 200–206.

328. Шевырев, С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI // Москвитянин. Ч. 5. № 9.

329. Шекспир и русская культура (1965) / под ред. М. П. Алексеева. М.–Л. : Наука. 831 с.

330. Шекспир, В. (1968) Трагедии. Сонеты / пер. с англ. Б. Пастернака, С. Маршака. М. : Худ. лит. 816 с.

331. Шекспир, У. (1957–1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М. : Искусство.

332. Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры (2009) : сб. научных трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований: Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. 88 с.

333. Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе» (Электронный ресурс) // OpenSpace.ru. 24 октября. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/31291/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

334. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные

строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М. : Языки славянской культуры. 456 с.

335. Эммет, О. (1999) «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М. С. 247–257.

336. Юдин, Б. Г., Луков, В. А. (2006) Гуманитарная экспертиза: К обоснованию исследовательского проекта. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 38 с.

337. Яковлев, Н. В. (1917) Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования, вып. XXVIII. Пг. С. 5–28.

338. Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 113–137.

339. Якубович, Д. П. (1928) Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Т. 10. Л. С. 111–112.

340. Якубович, Д. П. (1935) Введение к комментариям // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л. : АН СССР. С. 367–384.

341. <Проект из десяти названий> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 996–1004. С. 1003.

342. <Русалка> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 897–1006.

343. «Русалка» по А. Пушкину в Центре драматургии и режиссуры, реж. Вероника Родионова (Электронный ресурс). URL: <http://teatr-live.ru/2010/10/rusalka-v-centre-dramaturgii-i-rezhissury/> (дата обращения: 29.07.2015).

344. «Через неделю буду в Париже ... » (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 1005–1006.

345. Anderegg, M. A. (2004) Finding the Playwright on Film // Anderegg M. A. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD, Rowman & Littlefield. 248 p. P. 27–53.

346. Anderson, Nancy K. (2000) Introduction // Pushkin, Aleksandr Sergeevich, and Nancy K. Anderson. The little tragedies. Yale University Press.

347. Baker, G. P. (1913) *Dramatic Technique in Marlowe // Essays and Studies by Members of the English Association*. Vol. 4. P. 172–182.
348. Bate, J. (2009) *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*. New York, Random House. XIX, 471 p.
349. Bayley, J. (1971) *Pushkin: a Comparative Commentary*. Cambridge University Press, Cambridge. 382 p.
350. Bethea, D. M. (2001) *Pushkin: From Byron to Shakespeare // The Routledge Companion to Russian Literature*. Ed. N. Cornwell. London : Routledge. P. 74–88.
351. Blom, E. (1957) *Mozart's Death // Music and Letters*. October, Vol. 38, № 4. P. 315–326.
352. Briggs, A. D. P. (1983) *Alexander Pushkin. A Critical Study*. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p.
353. Brody, E. C. (1977) *Pushkin's «Boris Godunov»: The First Modern Russian Historical Drama // The Modern Language Review*. Vol. 72. № 4. P. 857–875.
354. Clayton, J. D. (2015). *Alexander Pushkin's Boris Godunov as Epic Theatre // History, Memory, Performance*. Palgrave Macmillan UK. P. 98–115.
355. Clayton, J. Douglas (2004). *Dimitry's Shade: A Reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov*. Northwestern University Press. 216 p.
356. Cross, A. G. (1971) *N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career 1783–1803*. London & Amsterdam. xiv, 306p.
357. Debreczeny, Paul (1984) *Boris Godunov at the Taganka: A Note on a Non-Performance // The Slavic and East European Journal*. Vol. 28, No. 1 (Spring). P. 99–101.
358. Diderot. (1771) *Oeuvres de théâtre : avec un Discours sur le poèsie dramatique : T. 1–2*. Paris.
359. Emerson, Caryl (1986) *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington : Indiana Univ. Press. 282 p.
360. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751–1780) : 35 vols*. Paris.
361. Gibian, G. (1950) *Pushkin's Parody on the Rape of Lucrece // Shakespeare Quarterly*. T. 1. № 4. P. 264–266.
362. Gibian, G. (1951) *Measure for Measure and Pushkin's Angelo*

// Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 66, № 4. P. 426–431.

363. Gifford, H. (1947) Shakespearean elements in «Boris Godunov» // Slavonic and East European review. Vol. XXVI. № 66. P. 152–160.

364. Granville, A. B. (1828) St. Petersburg: A Journal of travels to and from that Capital: Through Flanders, the Rhenish Provinces, Prussia, Russia, Poland, Silesia, Saxony, the Federated States of Germany and France. London: Henry Colburn, 1828. Vols. I, II. 582, 743 p.

365. Greenblatt, S. (2004) Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York, W. W. Norton. 430 p.

366. Greenleaf, M. (1994) Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA : Stanford University Press. 428 p.

367. Hattaway, M. (1982) Elizabethan Popular Theatre. London: Routledge. 220 p.

368. Henslowe's Diary (2002) Ed. by R. A. Foakes. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press. 368 p.

369. Herford, C. H. (1925) A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library. Vol. IX, № 2. P. 453–480.

370. Hezlitt, W. (1825) Table-talk: or original essays. Paris. 2 vols.

371. Highet, G. (1949) The classical tradition. Oxford. 802 p.

372. Honan, P. (1999) Shakespeare: A Life. Oxford : Oxford University Press. xvi, 479 p.

373. Hopkins, L. (2008) Christopher Marlowe: Renaissance Dramatist / ed. by S. McEvoy. Edinburgh University Press. 192 p.

374. Karlinsky, S. (1985) Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin. : University of California Press. 357 p.

375. Keller, M. (2000) Verfehlte Wahlheimat: Lenz in Ruland // Russen und Ruland aus deutscher Sicht : in 5 Bdn. München. Bd. 2. S. 522–523.

376. Kreft, B. (1952) Puškin in Shakespeare. Ljubljana. 111 s.

377. Lavrin, J. (1947) Puskin and Russian Literature. L. 226 p.

378. Lecourt, D. (2013) Diderot. Passions, sexe, raison. Paris : Presses universitaires de France. 99 p.

379. Leggatt, A. (1980) Shakespeare and the Theory of Comedy // Shakespeare Quarterly. Vol. 31. # 3. P. 449–452.
380. Lenz, J. M. R. (1891) Gedichte. Berlin. 328 S.
381. Lenz, J. M. R. (1965–1966) Anmerkungen bei Theater // Lenz, J. M. R. Werke und Schriften. Band 1. Stuttgart.
382. Lirondelle, A. (1912) Shakespeare en Russie. 1748–1840. (tude de lit trature compare). Paris. 262 p.
383. Maloff, N. (1975) Pushkin's dramas in Russian music. : University of Pittsburgh. 534 p.
384. Marston, J. (1964). The Malcontent. Ed. by M. L. Wine. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebraska. 88 p.
385. Merton, R. K. (1995) The Thomas Theorem and the Matthew Effect // Social Forces. 74(2). P. 379–424.
386. Milza, P. (2007) Voltaire. Paris.
387. Mirsky, D. S. (1926) Pushkin. New York : Haskell House Pub. Ltd.
388. Moss, Kevin (1988) The last word in fiction: On significant lies in Boris Ggodunov // Slavic and east european journal. Vol. 32, No. 2. P. 187–197.
389. Murphy, A. (2011) “She troubles me like a passion”: Shakespearean Echoes in Pushkin's Marina Mniszek // Pushkin Review. Vol. 14. N^o 1. P. 119–145.
390. Nungezer, E. (1929) A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England Before 1642. Ithaca ; N. Y. : Cornell University Press ; L. : H. Milford ; Oxford University Press. 438 p.
391. O'Neil, C. (2003) With Shakespeare's Eyes: Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare. Newark, Del. : University of Delaware Press. 198 p.
392. Oeuvres complètes de Voltaire : T. 1–70. [Kehl], 1784–[1790].
393. Paillard, Ch. (2010) Voltaire en son château de Ferney. Paris.
394. Pokrowskij, M. (1907) Puschkin und Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII. S. 169–209.
395. Rauch, H. (1892) Lenz und Shakespeare: Ein Beitrag zur Shakespearemanie der Sturm und Drang-Periode. Berlin. 431 S.

396. Rothe, H. (1968) N. M. Karamzins europische Reise. Der Beginn des russischen Romans. Berlin–Zürich.
397. Schlegel, A. W. (1814) Cours de littérature dramatique. 3 vols. P.; Genève.
398. Schwarz, H.-G. (1985) Dasein und Realist. Theorie und Praxis des Realismus bei J. M. R. Lenz // Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik / Hrsg. von A. Arnold und A. M. Haas. Bd. 116. Bonn. S. 46.
399. Shakespeare on Film (1998) / ed. by R. Shaughnessy. Basingstoke ; N. Y. : Palgrave. xi, 206 p.
400. Shakespeare, W. (1776–1782) Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. P. V. 1–20.
401. Shakespeare, W. (1824) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Leipzig. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.).
402. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge : L.
403. Shaw, J. T (1993) Romeo and Juliet and «Mniszek's sonnet» // Shaw J. T. Pushkin's Poetics of the Unexpected: The nonrhymed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhymed poetry. Columbus (Oh.). P. 191–219.
404. Shaw, J. T. (1994) Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc. 369 p.
405. Shervinsky, S. V. (1972) Stage Directions in Pushkin's Boris Godunov // Russian Studies in Literature. Vol. 8. № 2. C. 141–158.
406. Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge (1835). London.
407. Staël, G. de. (1880) De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales. Paris. 306 p.
408. Staël, G. de. (1904) Dix années d'exil / Ed. nouv. P.
409. Stenger, G. (2013) Diderot. Le combattant de la liberté. Paris : Perrin. 790 p.

410. The Foreign Quarterly Review. 1827. Vol. 1, № 2. P. 624–625.
411. The poetical works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall (1829). Complete in one volume. Paris : Published by A. and W. Galignani. 723 p.
412. Thomas, W. I., Thomas, D. S. (1928) The Child in America: Behavior Problems and Programs. New York : A. A. Knopf. 584 p.
413. Tomlinson, T. B. (1964) A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy. Cambridge : Cambridge University Press. 308 p.
414. Vickery, W. (1974) Pushkin's Andzhelo: a Problem Piece // Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev. Fink Verlag, Munich. P. 325–339.
415. Wain, J. (1978) The Living World of Shakespeare. London, Macmillan. XII, 238 p.
416. Wiggins, K. C. (2011) The Drama in Disguise: Dramatic Modes of Narration and Textual Structure in the Mid-Nineteenth-Century Russian Novel : diss. ... Doctor of Philosophy. Berkeley, CA : University of California.
417. Wolff, T. (1952) A Shakespeare's influence on Pushkin's dramatic work // Shakespeare survey. Vol. V. P. 93–105.

А. С. ПУШКИН В МУЗЫКЕ

(О. А. Захарова, Н. В. Захаров)

Музыкальная пушкиниана сравнима лишь с музыкальной шекспирианой, насчитывает сотни названий. Это оперы, балеты, сценическая музыка к спектаклям, музыкальные циклы, романсы и песни. При этом многие произведения на пушкинские сюжеты и поэтические тексты, созданные в XIX веке являются утраченными.

В 1804 г. в России вышло в свет первое издание «Сборника Кирши Данилова», в котором было опубликовано несколько десятков русских эпических песен-былин и исторических песен. Вновь этот сборник был переиздан в 1818 г. под редакцией К. Ф. Калайдовича, в нем были опубликованы эпические напевы. Пушкинисты отмечают влияние этого сборника на Пушкина, что отразилось в его «Руслане и Людмиле».

А. С. Пушкин любил, понимал и ценил русские песни, проявляя интерес к фольклору как словесник, исследователь и собиратель. В 1826 г. вместе с С. А. Соболевским поэт хотел издать сборник собранных им русских песен, но передал подготовленные материалы фольклористу, собирателю П. В. Киреевскому. Суждения великого поэта о народной песне видимо было очень ценно для фольклористов, так известный украинский этнограф М. А. Максимович, собравший несколько сборников песен, обсуждал с Пушкиным проблемы подготовки первого своего сборника, вышедшего в 1827 г. Отношение к фольклору сложилось у поэта под влиянием декабристов, при этом Пушкин любил не только старинные, но и новые песни, не только героические эпические жанры.

Иногда поэт посещал собрания «песельников» на музыкальных вечерах композитора, фольклориста, собирателя народных песен И. А. Рупина, издавшего в 1831–1833 гг. сборник народных песен. Эти собрания любили посещать Дельвиг, Ф. Н. Глинка, Н. А. Полевой и Ф. А. Кони. Рупин вместе с фольклористом — собирателем Д. Н. Кашиным впервые опубликовали уникальную песню вре-

мен пугачевского восстания «Не шуми, мати зеленая дубравушка», которую Пушкин цитирует в своей «Капитанской дочке». Возможно, Пушкин слышал эту историческую песню от Рупина, который жил в Петербурге в 1830-е годы. Величественный напев песни по-разному интерпретируют Кашин и Рупин. Кашин сделал гармони-зацию жесткой, у Рупина более удачно выполнена гармонизация.

Для народной песни близок мотив несчастной любви, семей-ной неудачи, мотив загубленной молодости. Эти мотивы обнаружи-ваются в лирических протяжных песнях и в быстрых плясовых, за-дорных. Эти песни были собраны в сборники XIX века Рупина и Кашина. Сборник Рупина содержит 23 песни, Кашина — 116 песен.

Пушкин знал эти сборники и хорошо знал народную песню. Он делает важное наблюдение в своем «Путешествии из Москвы в Петербург» 1833–1835 гг.: «Вообще несчастье жизни семействен-ной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы краса-вицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа по-стылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похорон-ный»¹.

Сборник бывшего крепостного помещика Г. И. Бибикова Да-нилы Никитича Кашина более полный, его можно назвать антоло-гией фольклора пушкинской эпохи. Многие песни сборника были востребованы русскими композиторами того времени — Алябьева, Варламова, Глинки. В опере «Русалка» Даргомыжского в сцене ги-бели Наташи с пронзительностью воплощена народная песня, обо-значенная Кашиным «полупротяжной». Текст песни близок драме Пушкина и опере Даргомыжского.

«Ах, девица, красавица!
Любил тебя! Я счастлив был;
Любить не стал: несчастлив стал!
Ахти, горе великое!
Тоска-печаль несносная!»

¹ Пушкин, А. С. (1978) Путешествие из Москвы в Петербург / Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М. С. 197.

Кашин еще в 1806–1809 гг. издавал «Журнал отечественной музыки», сочинял фортепианные вариации на темы народных песен, вокальные сочинения. Среди них «русская песня» на стихи А. С. Пушкина «Девицы, красавицы» (ср.: хор девушек в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского).

У Пушкина был всегда живой интерес к театру, музыкальному театру, к сценическим жанрам. Самая популярная опера XVIII века Аблесимова и Соколовского «Мельник-колдун, обманщик и сват» с 1779 г. два столетия не сходила со сцены московского, петербургского и других российских театров. Был интерес к ней и у Пушкина. Поэт описывает общественную и музыкальную жизнь Москвы в своем «Путешествии из Москвы в Петербург»¹.

В 1820-е годы на сцене русских театров ставили театрализованные представления стихов Жуковского и Пушкина. Так, в Петербурге в 1822 г. была осуществлена сценическая постановка «Светланы» — «феерия с хорами, полетами и превращениями» — («Московские ведомости», 1823, 5 мая), с музыкой Кателя. В 1824 г. в Москве П. А. Булахов исполнял на сценическую версию «Черной шали» Пушкина на музыку В. Верстовского в костюмах и декорациях. В. Одоевский воодушевленно приветствовал идеи синтеза искусств, заложенные в романтической эстетике: «Пускай теснее соединяются поэзия с музыкой и живописью»².

В «Евгении Онегине» Пушкин воплотил свои впечатления о посещении итальянской оперы в Одессе. Пушкин сравнивает Джоккино Россини с мифическим греческим певцом, называет его «итальянским Орфеем». Поэт бывал на спектаклях итальянской оперы в 1821 г., где ставили оперы Россини, он восторженно писал о них в своем «Евгении Онегине».

Был Пушкин и балетоманом, балет стал ведущим жанром на русской сцене в первой четверти XIX века, это чудесным образом совпадает с расцветом русской поэзии в лице Жуковского и Пушкина. О «русской Терпсихоре» восторженно пишут Пушкин и Грибоедов. Важную роль в развитии и расцвете русского балета сыграл

¹ Пушкин, А. С. (1978) Путешествие из Москвы в Петербург / Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М. С. 35.

² Одоевский, В. Ф. (1956) Музыкально-эстетическое наследие. М. С. 86.

известный хореограф Ш. Дидло, 25 лет работавший на петербургской сцене. Молодой поэт выразил впечатления от балетных спектаклей Дидло в своих стихах, в поэме «Руслан и Людмила». Л. П. Гроссман отметил, что «сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина — балетомана...»¹

Уже в 1821 г. ученик Дидло А. П. Глушковский поставил в Москве в театре Пашкова балетную версию «Руслана и Людмилы» Пушкина на музыку Ф. Е. Шольца. В 1823 г. сам Дидло обращается к поэме Пушкина и ставит в Петербурге балет «Кавказский пленник». Балет «Кавказский пленник или Тень невесты» — древний национально-пантомимный балет на музыку К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского был поставлен в Санкт-Петербурге, в Большом театре.

Глушковский создал героико-волшебный балет на музыку Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора», премьера состоялась в Москве 16 декабря 1821 г., балет ставился до 1825 г. Дидло в 1824 г. создал свою версию балета и поставил в Санкт-Петербурге 8 декабря 1824 г. Глушковский в балете еще не достигает эстетического уровня пушкинской поэмы, не раскрывает ее философского и национального смысла. Создатели балета сделали акцент на волшебных-героических и лирических мотивах сказки. Они противопоставляют добрые и злые силы: Руслана и Людмилу, волшебницу Добраду Черномору, волшебнице Злораде и их свите. Большая роль отведена в балете пантомиме. Шольц проявил новаторство, написав интересную музыку в романтическом стиле. По наблюдению А. М. Соколовой, М. Глинка слышал музыку, знал партитуру балета, на это указывают некоторые переключки его оперы с балетом — сцена оцепенения, маршевый ритм музыки Черномора, ритмическое родство тем Руслана в балете и опере. Как считают исследователи, сцена обольщения Руслана в 4 действии балета предвосхищает танцы 3 действия оперы Глинки. Темы нимф предвосхищают тематизм волшебных дев Глинки, для характеристики Людмилы Шольц использует тембр скрипки, также поступает и Глинка.

Лирическая сфера в балете создается широкой, свободно льющейся музыкой, богатой изящными украшениями в романти-

¹ Гроссман, Л. П. (1926) Пушкин в театральных креслах. Л. С. 125.

ческом стиле, воплощающем мир народных сказок и яркой фантастики. Глушковскому и Шольцу удалось явить сценический образец русского сказочного балета, где в синтезе проявились музыка и хореография.

Во второй половине 1810-х годов композиторы обращают внимание на поэзию лицеиста Пушкина. Это были первые попытки выразить в музыке поэзию юного поэта, романсы Н. А. Корсакова, М. Я. Яковлева, В. Ф. Одоевского, Мих. Ю. Вильегорского, И. И. Геништы и А. Н. Верстовского. Но только М. Глинке удалось подняться на эстетический уровень Пушкина. В начале 1820-х годов поэт становится «властителем дум» русского дворянства. «Никто из писателей (наших) русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты», — писал ему Дельвиг в 1824 г.¹

В первой половине XIX века в России существовали различные типы романса — баллада, элегия, русская песня, монолог, фантазия, при этом баллада имела несколько разновидностей — баллада-песня, баллада-фантазия, баллада-элегия, баллада-легенда. В моде романсы на стихи учителя и ученика, Жуковского и Пушкина. К Пушкину обращаются лицеисты — Яковлев, в будущем один из друзей М. И. Глинки, сочинявший застольные песни, романс «Слеза»; Корсаков, автор романсов «К живописцу» (1816 г.) и «К Делии».

К нему обращается поэт в следующих строках:

Приблизься, милый наш поэт,
Любимый Аполлоном!
Воспой властителя сердец
Гитары тихим звоном.

Высокую оценку дал поэт романсу-элегии Геништы «Погасло дневное светило», 1826 г. Знал Пушкин и элегию Алябьева «Пробуждение», 1830 г. на свой текст и балладу «Черная шаль» Верстовского, также на пушкинский текст. «Черная шаль» покорила слу-

¹ Дельвиг, А. А. (1959) Полн. СОБР. соч. 2-е изд. / под ред. Б. В. Томашевского. Л. С. 110.

шателей вдохновенными стихами и театрально-драматическим характером музыки с народно-песенными мотивами.

Лицейский друг Дельвиг любил жанр «русской песни». При первых публикациях стихов Пушкина они вызвали интерес музыкантов и любителей музыкального искусства. Их всех привлекала удивительная музыкальность стихов Пушкина.

Воплотив поэзию Жуковского и Пушкина, русская вокальная музыка поднялась на небывалый уровень. Как считает исследователь русской вокальной лирики В. А. Васина-Гроссман, в поэзии Пушкина русских композиторов раньше всего привлекли стихи песенного склада: «Черная шаль», «Не пой, красавица при мне», «Под вечер осенью ненастной», «Цыганская песня», «Испанский романс»¹. В литературе отмечается, что причина здесь не только в особенностях ритмики и метрики стихов, выбранных для музыкального воплощения. «В песенных стихотворениях Пушкина с небывалой правдивостью, жизненностью и полнотой отобразилось *чувство локального колорита*, понимаемого романтиками как выражение духа нации, как отзвук народной души»².

Композиторы прежде всего откликнулись на пушкинскую поэзию, отражающую фольклорные особенности разных народов: молдавского, цыганского и восточных народов. В кишиневской ссылке Пушкин услышал молдавскую песню от цыганских певцов (Ардэ ма, фридэ ма — режь меня, жги меня), так появилась знаменитая «Песнь Земфиры». В 1825 г. поэт отправил напев этой песни, неточно записанной кем-то из его знакомых, Верстовскому. Композитор гармонизовал ее, подтекстовал пушкинскими стихами и поместил в журнале «Московский телеграф» (1825 г., ч. 6, № 21). Другой вариант песни выполнил Мих. Виельгорский в 1824 г. Несколько лет спустя Верстовский написал свою, получившую популярность «Цыганскую песню», воплотив в ней характерные черты московского цыганского фольклора.

Пушкин любил цыганское пение, есть много этому доказательств. Пение цыган расцвело в Москве в пушкинскую эпоху. Здесь певец и гитарист Илья Соколов создал хор, который стал знамени-

¹ См.: Васина-Гроссман, В. А. (1956) Русский классический романс XIX в. М. С. 28.

² История русской музыки (1986). Т. 4. М. С. 231.

тым. Есть свидетельство, что поэт слушал хор и замечательное пение цыганки Тани Демьяновой. Здесь выступала Стеша, поражая своим мастерством поэта.

Восточные образы, созданные Пушкиным, оказали мощное воздействие на читателей и музыкантов. Через ранние поэмы «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» читатели России открыли для себя причудливый мир Востока. Включенные в тексты поэмы стихи «Черкесская песня» и «Татарская песня» заинтересовали известных музыкантов той эпохи — А. А. Алябьева, И. И. Геништу, Н. С. Титова, В. Ф. Одоевского. Например, Одоевский сочинил «Татарскую песню» из «Бахчисарайского фонтана» в 1823 г. Алябьев и Геништа откликнулись на «Черкесскую песню». Это были первые интерпретации образов Востока в русской музыке, открытые Пушкиным. Впереди будут Глинка с «Грузинской песней» и кавказские песни Алябьева.

Пушкинская поэзия увела русских композиторов в далекие страны — Италию и Испанию. «Испанская песня» Пушкина («Ночной зефир») 1824 г. нашла воплощение от Верстовского, Есаулова, Титова до Глинки и Даргомыжского. «Пушкинский дар “всемирной отзывчивости” был очень рано унаследован русской музыкой и вскоре стал одним из драгоценнейших ее достижений»¹.

Глубина пушкинской поэзии привлекла к себе русский лирический романс, он выходит за рамки мягкой чувствительности, формируя музыкальный жанр элегии, знакового жанра пушкинской эпохи. Типичными чертами элегии стали распевность и декламационность. Ритм ямба Пушкинских стихов и его современников способствовал «распетой декламации», развертывающейся в медленном темпе. Изумительная пластичность и гибкость этих стихов во многом определялась ритмическими (и вместе с тем смысловыми) нюансами: заменой тяжелых стоп легкими, внутренними цезурами, смещением акцентов, намеренно нарушающих метрическую схему стиха².

¹ История русской музыки (1986). Т. 4. М. С. 233.

² Левашова, О. Е. (1986) Вокальная камерная музыка // История русской музыки. Т. 4. С. 233.

Примеров обращения к Пушкину много. Прекрасен романс Н. А. Титова «К Морфею» с гибкой изысканной мелодией, которая соответствует изяществу стиха Пушкина. Или «Певец» Алябьева, 1821 г., в котором пятистопный ямб стиха Пушкина приобретает особую выразительность в музыке с использованием внутренних пауз-цезур. Выдающийся образец вокальной лирики и скрытый драматизм пушкинского текста находим в романсе «Два ворона» Алябьева по Пушкину.

На стихи поэта создано много романсов-идиллий на античные мотивы. Их отличает гармония, возвышенность музыкального строя. Это «Где наша роза» Глинки, «Юноша и дева» Даргомыжского, «Царскосельская статуя» Кюи. Античные мотивы близки были и другу Пушкина Дельвигу. Пушкин тонко подметил стремление Дельвига к классицизму:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

Еще в 1814 г. М. Л. Яковлев сочинил идиллию «К Диону» на его стихи. Классицистский подход к поэзии Дельвиг сохранил и в создании «русских песен», стремился к природной чистоте стиха.

Знаменитые музыкальные и литературные вечера Дельвига посещал молодой Глинка, стремясь к строгости и чистоте стиля в воплощении своих «русских мелодий». Стихи, написанные для вокального исполнения, Дельвиг называл «мелодиями» («Что, красотка молодая», «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Не осенний частый дождичек»). Получившая всемирное признание песня «Соловей» Алябьева была написана на стихи Дельвига.

Музыка имела большое значение в кругах русской интеллигенции, вот почему так много музыкальных впечатлений мы находим в русской литературе. Существовали литературно-музыкальные салоны в домах знати, писателей, художников и музыкантов. Так, в Петербурге было несколько крупных салонов — президента Академии Художеств А. Н. Оленина, Г. Р. Державина, графа А. С. Хвостова, директора Певческой капеллы Ф. П. Львова.

Музыкальные «субботы» В. А. Жуковского посещали Пушкин, Вяземский, Одоевский, Плещеев.

В Москве главным салоном был салон графов Виельгорских, его частым гостем был Одоевский. Любимым местом был салон З. А. Волконской в 1824–1829 гг., где проходили концерты, литературные чтения, исполнялись итальянские оперы. Лучшие поэты России посещали эти вечера — Пушкин, Дельвиг, Веневитинов, Баратынский, Языков, Козлов, бывал и Мицкевич. «Дом ее был как волшебный замок музыкальной феи», — писал П. А. Вяземский. Зинаида Волконская — певица с прекрасным контральто, обладала музыкальным даром, сочиняла музыку. Это ей посвятил И. И. Геништа романсы и сольную кантату на слова Пушкина «Погасло дневное светило», в присутствии Пушкина ею исполненную.

Другим ярким явлением культурной жизни был литературный кружок А. Дельвига. «Это был свободный союз литераторов и музыкантов — одно из тех замечательных литературно-музыкальных содружеств, которое в эпоху декабризма жило и двигало вперед русское искусство. Это была та среда, где созревало и развивалось дарование молодого Глинки и где так много музыкальных впечатлений, в непосредственном общении с музыкантами, впитал Пушкин. Приоритет поэзии, литературы над музыкой в кружке Дельвига, конечно бесспорен»¹.

В Петербурге прославились «субботы» Одоевского в 1830-е годы, а после его переезда — в Москве. Музыкальные вечера Одоевского собирали многих писателей, музыкантов, ученых, фольклористов. У него в разные годы бывали все известные композиторы от Глинки до молодого Чайковского. «В его знаменитом и любопытном кабинете, в котором все русские писатели от Пушкина до графа Толстого так часто беседовали, где Глинка и Берлиоз, и все музыканты, и в самом деле замечательные люди России, все были равны и совершенно дома»².

В. Ф. Одоевский был поклонником и покровителем музыки Глинки, на его вечере еще до премьеры оперы «Руслан и Людмила»

¹ Левашева, О. Е. (1956) Музыка в кружке А. А. Дельвига // Вопросы музыковедения. Вып. 2. М. С. 333.

² Скайлер, Е. (1890) Воспоминания // Русская старина. Т. 47. С. 632.

Франц Лист в 1842 г. играл по рукописи некоторые отрывки из этого произведения. В доме Одоевского Глинка впервые презентовал свои симфонические увертюры «Арагонская хота» и «Камаринская». Именно Одоевский предложил композитору назвать хоту «Испанской увертюрой» и увертюру на две темы «Камаринской».

В своем очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин отмечал, что Петербург теряет свою столичную роль, Москва же повышает свой культурный и интеллектуальный потенциал, в этом большое значение имеет Московский университет, рост образования. Пушкин горячо стремился в Москву 1830-х годов, где жили Белинский, Герцен, Огарев, потом Одоевский. В театрах царили Мочалов, Щепкин.

Два русских композитора, современника поэта воплотили пушкинскую поэзию в различных музыкальных жанрах. Это А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский, их привлекали пушкинские стихи скрытым драматизмом и высоким строем мыслей и чувств. Алябьеву удалось создать выдающиеся произведения, например в 1820-е годы композитор сочиняет музыкально-сценическую интерпретацию поэмы Пушкина «Кавказский пленник», написанную как мелодрама. Это произведение отразило свою эпоху в драматургии и интонационно. Мелодрама состоит из 23 номеров, которые или очень кратки или, наоборот, представляют собой крупные музыкальные сцены. Это пьеса для двух героев, в которой автор использует все виды художественного творчества — пантомиму с инструментальной музыкой, поэтическую декламацию и оркестровые фрагменты, речитатив, арию, закулисную хоровую песню, ариозо и саму мелодекламацию. Интонационный строй мелодрамы близок строю русского романса, музыкальная драматургия находится в традиции русских драм композиторов XVIII — начала XIX века, с широким использованием мелодекламации. Это была романтическая мелодрама, которая отличалась от театральности классицистской мелодрамы, была мелодрамой концертного плана. Она была по сути камерным спектаклем-концертом.

Другим произведением для сцены стала музыка А. А. Алябьева к спектаклю «Русалка» по Пушкину (московская премьера в 1838 г. в Малом театре). Это была первая постановка пушкинского произ-

ведения после его гибели. Вскоре «Русалка» была с успехом исполнена в Санкт-Петербурге. По стилю это была оркестрово-хоровая музыка, которая сохранилась не полностью. Центральный номер партитуры — песня «По камушкам, по желтому песочку» очень поэтична. К сожалению, не были изданы, остались в рукописи увертюра, танцы, свадебный хор «Сватушка» и два хора русалок. Некоторые из них сегодня утрачены (увертюра и танцы).

Алябьев явился создателем чудесных романсов на пушкинские тексты. Еще в 1820-е годы композитор написал гусарский романс в форме диалога двух гусаров «Слеза» на стихи поэта. Композитор сам был гусаром и сражался в войне 1812 г. рядом со знаменитым Денисом Давыдовым. Другим в эти годы был романс-элегия «Певец», удивительным образом предвосхитивший этот романс в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Был написан незавершенный романс-элегия «Погасло дневное светило» для баса с оркестром, вокально-оркестровое произведение декламационного склада в партии солиста.

В годы изгнания в ссылку явно прослеживаются мотивы одиночества, изгнания, воспоминаний, трагичности судьбы — все эти мотивы в трех романсах по Пушкину «Погасло дневное светило», «Пробуждение» и «Я помню чудное мгновение», первое обращение к этому шедевру Пушкина, как бы предвосхитившее явление глинкаевского совершенства.

Прекрасный образец вокальной лирики — песня-баллада в русском стиле «Два ворона», 1830 г. Образцом психологического пейзажа явился романс «Зимняя дорога» 1831 г. на стихи Пушкина. В ироническом ключе написан романс на пушкинский текст «Саша, Саша, я страдаю», 1832 г. Романс 1833 г. «Увы! Зачем она блистает» на пушкинские стихи является парафразой на популярный вальс австрийского композитора В. Р. Галленберга, создает музыкальный портрет. Тонко и поэтично претворен пушкинский текст в прекрасном романсе «Я вас любил», 1834 г. В 1840-е годы на текст Пушкина Алябьев создает цыганскую песню «Старый муж, грозный муж», яркое, проникнутое драматизмом произведение, созданное под влиянием цыганской манеры исполнения.

В эти же годы А. Н. Верстовский также пишет музыку на пушкинские тексты. В 1820-е годы композитор создает сценическую вокально-оркестровую композицию «Черная шаль» на стихи Пушкина, который первоначально называл ее «Молдавской песней». Впервые произведение было исполнено на сцене Большого театра в Москве П. А. Булаховым с декорациями в костюмах. Это романтическая баллада, хотя композитор считал кантатой. Проникнувшись скрытым драматизмом текста Пушкина, композитор интерпретировал его как балладу. Сочинение стало образцом жанра, Верстовский создал развернутое произведение с сильными контрастами, суровой трагичной музыкой, следующей за текстом. Скорбное *andante doloroso* контрастирует с эпизодами веселой пирушки и ярости героя. В кульминации баллады — убийство изменницы.

Выше уже мы представили судьбу услышанной в 1821–1822 гг. А. С. Пушкиным цыганской песни «Ардэ ма, фридэ ма», одну из обработок которой выполнил Верстовский. В начале 1832 г. композитор сочинил музыку к спектаклю Пушкина «Цыганы», поставленный в Малом театре. Партию Алеко исполнял замечательный артист Мочалов. Восхищения публики вызвала также песня «Режь меня, жги меня» в исполнении Н. В. Репиной, в которой проявились черты плясовых цыганского хора Ильи Соколова. Песня была очень популярна в XIX веке благодаря ее темпераменту и эмоциональному характеру.

Пушкин и Верстовский общались, поэт высоко оценивал творчество композитора. В 1836 г. в Москве вышел сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников», где опубликованы 8 произведений Верстовского. Пушкин попросил Верстовского написать песню «Казак» «Кто при звездах и при луне» — эти несколько строк взяты из поэмы «Полтава», из 1-й песни. На этот факт указывает Верстовский в письме к С. П. Шевыреву¹.

Не всегда пушкинским текстам у Верстовского сопутствовала удача. К примеру, романс «Певец» имеет черты салонности, и по выразительности это романс среднего уровня. Проигрывают романсы Верстовского в сравнении с романсами Глинки на те же тексты. К примеру, «Песня девы» Верстовского («Ложится в поле мрак

¹ См.: Музыкальная старина. Вып. 6. СПб., 1911.

ночной») ведет к ассоциации с прекрасным поэтичным хором Глинки из 3 действия оперы «Руслан и Людмила». Интересен романс «Муза» — «большая певческая пьеса с фортепианами», как называл ее Верстовский. Развитие в нем строится на контрастном сопоставлении плавной темы с речитативными эпизодами, характеризующими поэтические образы, — «И гимны важные, внушенные богами». Фортепианное сопровождение носит пасторальный характер в эпизоде «И песни мирные фригийских пастухов».

Пушкин и Глинка. М. И. Глинка, как А. С. Пушкин, испытал влияние классицизма (поэт — французского, Глинка — австро-немецкого, венской композиторской школы), предромантизма и романтизма (Пушкин — байронического, Глинка — итальянского, беллиниевского). При этом главное для обоих было писать по-русски. «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке»¹.

При этом у них было много различий. Глинка не был так универсален, как Пушкин, с его всеобщностью гения, глубочайшим психологизмом, вольнолюбием. Но оба были национально определенными творцами и почвенниками. Как указывает О. Е. Левашева, «Эта общность определялась...неразрывной связью двух гениев России с национальной художественной традицией, со всем трудным процессом самоутверждения русского искусства»².

Эстетические взгляды композитора сформировались под влиянием событий Отечественной войны 1812 г. и эпохи декабристов. Идеи народности, национальной самобытности рождались в кругах, близких декабристским, они воплотились в творчестве А. С. Пушкина в формулу: «Искусство народа принадлежит поэту». У Глинки воспитателем был лицейский друг Пушкина В. Кюхельбекер, безусловно, общение с ним формировало взгляды будущего компози-

¹ Стасов, В. В. (1952) Искусство XIX века // Стасов, В. В. Избранные сочинения : в 3 т. М. Т. 3. С. 720.

² История русской музыки (1988). Т. 5. М. С. 187.

тора. Новые открытия в литературе, истории России, эпической сущности народного искусства усвоил Глинка в молодом возрасте.

Издание в 1800 г. «Слова о полке Игоревом» и в 1804 г. «Древних российских стихотворений» активизировали творчество А. Н. Радищева, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. Х. Востокова. Например, Жуковский перевел весь текст «Слова» стилизованной ритмической прозой, Востоков в 1812 г. издал труд о народном стихе «Опыт о русском стихосложении». Идею народности искусства продвигали В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, братья И. В. и П. В. Киреевские, И. Д. Мельгунов, Я. М. Неверов. Одоевский, Неверов и Мельгунов называли Глинку отцом русской музыки, были первыми критиками «Ивана Сусанина».

Все это стало культурным контекстом творчества Глинки, но важнее была любовь к русской народной музыке, к русской песне. «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем», — заявил Глинка А. Н. Серову¹.

Творческому наследию и стилю Глинки посвящено огромное число работ в российском музыкознании. Первым, кто вынес оценку музыке композитора, был друг Пушкина поэт, критик, общественный деятель В. Ф. Одоевский. Глинка чутко отзывался на романтическое направление в европейском искусстве 1830–1840-х годов, ему было близко пушкинское понимание народного искусства. Как и Пушкин, он был наделен редкой способностью синтетического мышления.

В основе творческого метода Глинки лежит гармония чувства и формы, чувства и разума: «Чувство и форма — это душа и тело»². Чувство и разум неразрывны, эстетика Глинки озарена пушкинским «солнцем разума». Искусство Глинки подобно Пушкину не укладывается в рамки ни классицизма, ни романтизма. Как и великий поэт, Глинка выбирал свой путь, достигнув совершенства в единстве реалистичного и прекрасного, воплощая образы окружающей действительности в неповторимо изящной, стройной и совершенной художественной форме.

¹ Серов, А. Н. (1950) Музыка южно-русских песен. Критические статьи // Серов, А. Н. Избр. статьи. М.–Л. Т. 1. С. 111.

² Глинка, М. И. (1977) Письма // Глинка, М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М. : Музыка. С. 148.

В творчестве Глинки русская музыка поднялась на новый, классический уровень развития, все жанры, в которых он творил, стали классическими. Глинка — создатель национального музыкального стиля и языка, которые явили основу будущего русской музыки. Искусство Глинки впитало гуманистические идеалы русской словесности, о духовном родстве двух творцов высказался А. А. Блок, отмечая, что два имени — Пушкин и Глинка положили начало «тому единому мощному потоку, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»¹.

Критик Г. А. Ларош писал «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке»².

Премьера первой оперы Глинки «Иван Сусанин» «Жизнь за царя» 27 ноября 1836 г. стала днем рождения русской оперы. Вторая сказочно-эпическая опера «Руслан и Людмила» по юношеской поэме Пушкина явила высшее проявление гения Глинки, это вершина его творчества.

Композитор работал над оперой, когда в России был повышен интерес к древнейшим основам фольклора, к трудам Киреевского. В 1836–1837 гг. вышел труд И. П. Сахарова «Сказания русского народа», в котором впервые появился термин «былина». Эпос как выражение народного сознания изучается наукой.

Замысел оперы композитор обсуждал с Пушкиным в конце 1836 г. — первые дни 1837 г. на одном из вечеров у В. Жуковского. Гениальный поэт поддержал идею Глинки и обещал написать либретто оперы. «Записки» Глинки содержат слова поэта, что Пушкин бы многое переделал в «Руслане»³.

В этой связи существенна проблема, как соотносится пушкинский текст и либретто оперы. Как изменяется сюжет и композиция оригинального текста в либретто? Музыка оперы автор написал

¹ Блок, А. А. (1962) «Без божества, без вдохновенья» // Блок, А. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. С. 175.

² Ларош, Г. А. (1974) Глинка и его значение в истории музыки // Ларош, Г. А. Избранные статьи. Вып. 1. Л. С. 67.

³ Глинка, М. И. (1973) Записки // Глинка, М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М. С. 282.

быстро, но не было сценария и плана оперы, не стало Пушкина. Наконец был найден поэт-любитель В. Ф. Ширков, который работал под контролем композитора. Музыка была написана раньше, чем появились либретто и текст (об этом есть свидетельство Н. А. Полевого).

Глинка по-своему осваивал текст Пушкина. Взяв за основу слова поэта, он многое переделал в пушкинском сюжете. Композитор углубил народное начало, усилил эпичность сюжета, снял многие подробности коллизий и приключений героя, в частности снял сюжетную линию о третьем сопернике Руслана Рогдае. Композитор создал новый образ, Гориславу, возлюбленную Ратмира, о которой едва упоминается в поэме. Нет в опере картины боя киевлян с печенегами из последней песни поэмы. Большое внимание в опере отведено образам Востока, которые лишь намечены в поэме. Глинка создал грандиозные сцены древнего Киева, древней Руси. Образы, созданные юным поэтом, были развиты и воплощены в сложную драматургию эпической оперы. Все было подчинено законам повествовательного жанра.

Весной 1842 г. оперу приняли в Большом театре, начались всевозможные интриги, оперу сокращали, выкидывали лучшие номера, артистам казались трудными партии, завидовал даже друг Глинки М. Вильегорский, интриговал за кулисами Ф. Булгарин. Премьера оперы состоялась 27 ноября 1842 г. ровно через 6 лет после «Жизни за царя», опера была сильно урезана, управлял оркестром К. Ф. Альбрехт. Руслана пел О. А. Петров, Финна — Л. И. Леонов, остальные партии были бесцветны. Гениальная опера имела нелегкую сценическую судьбу и вызвала горячие споры среди российских критиков и в русском обществе. «Мученицей нашего времени», 1859 г. назвал В. В. Стасов в одноименной статье оперу, всегда горячо отстаивая ее сценическую жизнь, поддерживая М. А. Балакирева, который восстановил глинкинскую партитуру, исполненную в Праге в 1867 г. в полной версии.

Существует спорное суждение Стасова «Только оставив далеко в стороне Пушкина, почти позабыв о нем, мог Глинка совершить те чудеса искусства, которые осуществились в «Руслане и Людми-

ле»...»¹. Многих исследователей мучает вопрос, почему Глинка выбрал для своей оперы юношескую поэму Пушкина?

Глинке близки и созвучны полнота жизнеощущения, оптимизм восприятия жизни, непосредственность чувств, светлый культ солнца и разума раннего Пушкина. Глинка вообще был открыт творчеству поэта. Кроме того, юношеская поэма Пушкина обладала жанровым многообразием, что позволило Глинке внести черты сказки, былины и лирической поэмы. «Взяв за основу зачин и концовку пушкинской поэмы “Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой”, Глинка со всей ясностью установил и весь эпический строй своей оперы, близкой народному сказу»². Оперой «Руслан и Людмила» Глинка проложил и узаконил эпическую линию во всех жанрах всей последующей русской музыки.

Существует рукопись М. И. Глинки, названная Стасовым «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». Рукопись явилась ценнейшим памятником русской музыкальной культуры. В этой пожелтевшей тетради из 40 листов, подаренной другом композитора драматургом Нестором Кукольниковом, воплощены замысел, идеи, мотивы, темы, ставшие потом музыкальной феерией «Руслана». «Первоначальный план» открывает уникальную возможность для изучения истории создания второй русской классической оперы, сыгравшей столь важную роль в судьбах отечественной музыки. Идя по следам мысли Глинки, его поисков, его внезапных озарений, мы можем наблюдать, как постепенно расширялся и совершенствовался замысел композитора, как «из первоначального намерения создать волшебный спектакль рождалась музыкальная и этико-философская концепция *эпической* по своему духу оперы»³.

Сначала Глинка хотел записывать лишь рекомендации либреттисту Ширкову, но стал контролировать свою работу над оперой, Первоначальный план стал драматургическим проектом оперы. Особую важность этой тетради Глинки понял еще В. В. Стасов, из-

¹ Стасов, В. В. (1974) Мученица нашего времени // Стасов, В. В. Статьи о музыке : в 5 вып. Вып. 1. М. : Музыка. С. 389–398. С. 396.

² История русской музыки (1988). Т. 5. С. 232.

³ Арановский, М. Г. (2004) Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила». М. С. 11.

дав сокращенную публикацию тетради в третьем томе журнала «Русская старина» за 1871 г. Были еще несколько публикаций рукописи, но полную версию предпринял к 200-летию Глинки М. Г. Арановский в 2004 г. Он издал факсимиле оригинала «Первоначального плана», его расшифровку и исследование рукописи.

Опера открывается увертюрой, которая разворачивается на одном дыхании и начинается знаменитыми могучими аккордами — «Начинается и оканчивается кулаком», говорил композитор. Увертюра содержит все основные музыкальные темы оперы. Героическая богатырская тема главной партии и певучая лирическая тема любви Руслана, зловещая фантастическая тема Черномора, построенная на «аккордах оцепенения» и «гамме Черномора».

Специально для создания фантастического образа Черномора Глинка сочинил гамму — нисходящую последовательность целых тонов, образующую увеличенный лад. Увертюра моделирует все ключевые моменты развития 5 актов грандиозной оперы. В разработке увертюры героическая тема приобретает оттенок таинственной фантастики, а певучая тема любви Руслана обрастает цепенящими аккордами «злых чар». В репризе увертюры светлые силы торжествуют, и звучат, ликуя, мажорные темы. В целом, стремительная и сверкающая увертюра звучит как квинтэссенция «богатырской симфонии», предвосхищая благополучную развязку.

Тематизм увертюры прослеживается во всей ткани оперы, русская попевка главного мотива увертюры, так называемый глинкинский гексахорд, слышится в богатырских образах оперы, в гимническом запеве эпического певца Баяна, в арии Руслана.

Фантастические темы Черномора претерпевают меньше изменений, повторяясь в неизменном виде в кульминационных моментах оперы в 1 и 4 действиях, в сценах похищения Людмилы и поединка Руслана с Черномором. Узнается зловещая фантастика в коде арии Руслана и особенно в марше Черномора. Фантастическое 3 действие являет контраст Образам Древнего Киева.

Народные сцены оперы создают эпическую образность, мир русской старины. Глинка первым воплотил в опере старинный обряд, древний эпический распев былины в речитативах Баяна. Глинка гениально передал древние глубинные традиции в интро-

дукции «Руслана», как справедливо отмечал академик Б. В. Асафьев, в интродукции «неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева-града великого могущественной страны»¹.

Главной темой интродукции является напев Баяна «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», далее он развивается у хора и солистов, в эпизодах звучат две песни Баяна. Это живой отголосок седой старины, поэтично названный Асафьевым «славянской литургией».

Две песни Баяна звучат под звуки гуслей, они исполнены арфой и фортепиано. Первая песня Баяна звучит как былинный сказ, повествуя о грозных событиях, схватках Руслана с фантастическими силами зла. Вторая песня — это музыкальный памятник А. С. Пушкину, посвящение его памяти, лирико-философское раздумье.

Величественным светлым образам в опере создают контраст темные фантастические образы: в сцене похищения Людмилы звучит «гамма Черномора» и «канон оцепенения» для четырех низких голосов «Какое чудное мгновенье!», сковывающий колдовскими чарами все вокруг.

Романтическая тема странствий героя за невестой, его искушений колдовской фантастикой стала в опере центральной. Все главные персонажи наделены индивидуальными характерами, крупными ариями-сценами, Глинка блестяще передает различные психологические состояния героев. Иной представляется завершающая второе действие ария Руслана, героическая по своей образности, — «О, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?». Она «становится... синтезом всей философской и этической концепции оперы. Опираясь на гениальный пушкинский текст, композитор создает выразительный образ “витязя на распутье” с его думой о человеческой судьбе»².

Важную роль в опере играет баллада Финна, основанная на народном напеве, записанном Глинкой от финна-ямщика. Баллада

¹ Асафьев, Б. В. (1952) Глинка // Асафьев, Б. В. Избранные труды. М. : Изд-во АН СССР. Т. 1. С. 169.

² История русской музыки (1988). Т. 5. С. 236.

носит повествовательный характер, но это рассказ о любви мудрого волшебника.

В опере представлены прекрасные женские образы Людмилы и Гориславы, особенно в арию Гориславы Глинка вложил всю душу, называя ее «Моя тоска».

Пушкинские мотивы востока повлияли на образы Глинки, усилив романтическое начало в опере в воплощении сцен Востока, лирики и фантастики — в пленительном хоре волшебных дев Наины, Персидском хоре. Мелодию этого хора Глинка записал в 1829 г. от секретаря персидского посланника Хосров Мирзы (так пишет Глинка в своих «Записках»). Мотив очарования является тематической основой, его академик Б. В. Асафьев назвал «зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения».

Тематической основой Лезгинки и арии Ратмира из третьего действия стали темы, записанные композитором от известного живописца И. К. Айвазовского, которые им обозначены как крымско-татарские. Музыкальный восток Глинки нашел продолжение в творчестве всех последующих русских классиков. Стремительная Лезгинка стала кульминацией картин Востока в опере «лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный» (Серов). Асафьев говорит о Лезгинке: «Смятение в предчувствии близкой гибели... картина разлада в рабском, обманчиво сильном царстве»¹. Этот танец предвосхищает кульминацию оперы — поединок Руслана и Черномора.

В заключительном пятом действии композитор явил «грядущую славу России», так Глинка описывал программу этого акта Н. В. Кукольникову. Просветление в этом акте происходит неторопливо, сначала звучат два хора причитаний над спящей Людмилой. Второй хор «Не проснется птичка утром» звучит в ритме баркаролы и предвещает пробуждение Людмилы. С появлением Руслана музыка светлеет, звенят «золотые струны» арфы и фортепиано, напоминая слова легендарного Баяна. Затем звучит заключительный дуэт Людмилы и Руслана «Радость, счастье ясное и восторг любви».

В финале оперы звучит блестящая тема увертюры, раздаются ликующие возгласы хора. Глинка использует здесь полный состав

¹ Асафьев, Б. В. (1952) Глинка. С. 172.

симфонического оркестра и подводит итог эпическому сказанию. Славянские темы Глинка сочетает с темами Востока, объединяя Русь и Восток.

В 1879 г. критик Ларош писал в статье по поводу вышедшей в свет оркестровой партитуры «Руслана и Людмилы»: «Глинка — наш музыкальный Пушкин... Оба они — и Глинка и Пушкин — в своей ясной, безупречной, мирной, мраморной красоте составляют разительный контраст с тем духом бурного и смутного треволения, который объял сферу тех искусств, в которых они царствовали»¹.

Романсы Глинки. Богато и плодотворно вокальное творчество 1820-х годов, воплотившее русскую поэзию Пушкина, Жуковского, Баратынского и др. поэтов-современников. И это не только образы, мотивы и темы романса, контекст поэзии повлиял на структуру русского романса. Как считает О. А. Левашова, «Под влиянием строфики, метрики и ритмики русского стихосложения выстраивалась такая же четкая, кристаллически-ясная музыкальная форма романса. Музыка пушкинского стиха подсказывала композитору пластичность и гибкость мелодии, а поэтическая интонация — богатство мелодических типов, интонационно-ритмических структур»².

В творчестве Глинки все жанры русского романса первой трети XIX века стали образцами жанра, поднялись на самый высокий уровень. «Грузинская песня» стала первым романсом композитора на пушкинский текст и первым обращением Глинки к восточным мотивам. Мелодию романса, подлинную грузинскую песню «Не пой, красавица при мне» композитору показал А. Грибоедов. Молодой Глинка обращался к текстам Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Дельвига, это была элегия, высокая поэзия, например «Не искушай» на стихи Е. Баратынского.

В петербургский период творчества, обращаясь к Пушкину, композитор создает образец эпикурейской любовной лирики в изящном романсе «Скажи, зачем». Далее Глинка получает новые впечатления, эмоции, посещая Италию. Романтическое ощущение красоты передает его романс на пушкинский текст «Венецианская ночь». Это баркарола, музыка на воде, воплотившая восхищение

¹ Ларош, Г. А. (1974) Михаил Иванович Глинка // Ларош, Г. А. Избр. статьи. Л. С. 202.

² История русской музыки. Т. 5. С. 263.

русского композитора прекрасной Италией, ее природной красотой, вызывающая ассоциации с итальянской живописью С. Щедрина и К. Брюллова. Сам композитор назвал романс «фантазией», мелодия которого легко и плавно скользит на фоне живописного покачивания, всплеска волн в аккомпанементе.

Доказано, что романсы 1830–1840-х годов по Пушкину явились вершиной творчества Глинки. Влияние поэта, его эстетики подняли творчество композитора до классических образцов.

Романс «Где наша роза», 1838 г., написан на раннее лицейское стихотворение Пушкина, это замечательная миниатюра Глинки, которая являет вечное пушкинское обновление жизни — «красою вечною сиять». Музыка романса создает этот поэтический образ.

Романс «Внутренняя музыка» на пушкинский текст — чередование 4-х и 5-сложных стихов Глинка воплотил в гибком ритме мелодии. Романс имеет классическую, античную стройность.

Романс «Я помню чудное мгновенье» стал кульминацией романсового творчества, посвящен дочери А. П. Керн, Екатерине Керн. Ранее к этому тексту обращались Алябьев, Рупин и Титов. Их воплощение пушкинского текста было сентиментальной лирикой. Именно Глинке удалось передать тонкий психологизм пушкинской поэзии. Три части романса раскрывают три мотива развития лирического сюжета — встреча, разлука и возрождение любви. Композиция романса воплощает поэтическую форму стиха. Романс являет классический образец лирики Глинки.

Основной тематический мотив интонационно развивается. В первом разделе в мелодии — изящная кантилена, средний контрастный раздел строится на выразительной чеканной декламации, в третьем разделе звучит взволнованная тема возрождения любви. Глинка тонко и чутко выявляет смысловую выразительность поэтического текста в ритмических акцентах и множественных кульминациях. В этом произведении Глинка поднялся на один эстетический уровень с поэтом, его интерпретация конгениальна поэтическому тексту Пушкина.

Такое же высокое значение имеют романсы «Я здесь, Инезилья» (1834 г.) и «Ночной зефир» (1838 г.). Один написан в жанре испанской серенады, страстное ариозо, другой — любовная серена-

да на фоне испанского пейзажа, где чередуется пейзаж и серенада, рефрен и монолог на фоне рокота волн и наигрышей гитары в фортепианной партии. Гимн любви романс «В крови горит огонь желанья» является глинкинским шедевром, в нем торжествует восторг любви, упоение красотой. Романс построен на контрасте динамики и исполнительных приемов forte и piano, *passionate* и *dolcissimo*. В романсе явлен «полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинки», как указывал академик Б. В. Асафьев¹.

Каждый из этих четырех романсов уникален. У Пушкина Глинка выбирал раннюю поэзию, находя в ней чувство красоты жизни, солнечный свет, радостное ощущение жизни и светлую гармонию. В конце 1840-х годов Глинка создает романсы на тексты Пушкина «Заздравный кубок», «Мери» и «Адель» (1848–1849). Изящный романс «Адель» — портрет, словно выполненный акварелью. Пушкинский двухстопный ямб укладывает в танцевальный ритм польки. Жанр польки у русских композиторов имеет семантику младости, неискренности. Фортепиано создает образ женственности, грациозности. Свободный перевод Пушкина стихотворения английского поэта Барри Корнуолла «Мери» — заздравная песня. Глинке, как и поэту, удалось сохранить английский дух застольной песни, рыцарский гимн красоте. Музыкаке придается энергичный ритм английского танца контрданса с волевой восходящей вокальной мелодией. Песни «Мери» и «Заздравный кубок» созданы в одно время, это последнее обращение Глинки к жизнеутверждающей анакреонтической поэзии Пушкина.

Глинка заложил основы всех классических жанров — оперы, романса, русского симфонизма. Как и Пушкин, Глинка обладал способностью всемирной отзывчивости, воплотив подлинные образы Востока, Испании, Италии в своей музыке. Как существуют поэты пушкинской поры, так и композиторы глинкинской поры — Алябьев, Верстовский, Гурилев, Варламов.

Александр Сергеевич Даргомыжский. Любовь к поэзии Пушкина стала основополагающей для творчества композитора А. С. Даргомыжского, одного из основателей русской классической

¹ Асафьев, Б. В. (1927) Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л. С. 13.

музыкальной школы. По пушкинским текстам им созданы две оперы, опера-балет «Торжество Вакха», более 20 вокальных произведений и хоров.

Свое обращение к Пушкину Даргомыжский начал с романсов. Ранний романс 1837–1838 гг. «Владыко дней моих» написан на заключительные строки пушкинского стихотворения «Отцы пустыньники и девы непорочны». Это перевод или свободное поэтическое переложение молитвы Ефрема Сирина. У Даргомыжского музыка романса имеет монотонный характер и еще не адекватна глубине пушкинского текста. «Мы еще не найдем подлинно индивидуального проникновения в смысл пушкинских слов. Романс написан в духе традиционной *Preghiera* с широкой чувствительной мелодией на убаюкивающем арфообразном аккомпанементе»¹. Постигание и понимание пушкинских текстов к композитору приходит позднее. Сначала он выбирает те тексты, которые использовал Глинка в своем вокальном творчестве. В романсе «В крови горит огонь желанья» мелодические акценты точно соответствуют речевым акцентам, но в данном случае это нивелирует восторг любви, яркость страсти, присущие романсу Глинки.

Лучшим романсом по Пушкину у Даргомыжского стал романс «Ночной зефир струит эфир». Маленькое стихотворение композитор превращает в яркую картину, ночь Даргомыжского окрашена в мрачных тонах. Героев-любowników композитор характеризует изящной серенадой, болеро и менуэтом. Композитор повторяет отдельные стихотворные строки, создавая живые портреты.

Еще один пушкинский романс «Рыцари» создан как дуэт в жанре блестящего болеро. В нем композитор не выходит за рамки традиционного воплощения испанской темы.

Выразителен романс «Вертоград» по Пушкину из «Песни песней», тонкое, зачаровывающее воплощение поэтических строк. Через несколько лет композитор дает ему подзаголовок «Восточный романс», хотя исследователи творчества Даргомыжского не находят в нем восточного колорита. Мелодии придан характер мягкой декламационности, аккомпанемент как бы создает журчание вод,

¹ Пекелис, М. С. (1966) А. С. Даргомыжский и его окружение : в 3 т. Т.1. М. С. 270.

благодаря движению ровными триолями. Это соответствует пушкинским строкам:

У меня бегут, шумят,
Воды чистые, живые!

Композитор создает драматическую сцену в гусарском романсе «Слеза» по Пушкину. Характерная декламационность музыкального языка обнаруживает новаторство в подходе к тексту, ничего этого не было в романсе М. Л. Яковлева на этот же текст. Далее следуют маленькие шедевры, романсы-миниатюры «Ты и вы», «Юноша и дева» и «Я вас любил». Они вызывают высокое эстетическое чувство по изысканности, тонкости музыкальных средств при точном, бережном следовании поэтическому тексту.

Ко второй половине 1840-х и начала 1850-х годов относятся замечательные романсы на тексты Пушкина «Мельник» и «Восточный романс». В основе текста «Мельника» — неоконченная пьеса Пушкина «Сцены из рыцарских времен». Контрастные речевые интонации характеризуют плута и пьяницу мельника и его злую скаредную жену. Даргомыжский создает яркую драматическую сценку средствами вокала, следуя пушкинскому замыслу. Это уже новый тип романса, далее будет «Червяк», «Титулярный советник» и романсы Мусоргского.

Интересен и тонок по воплощению «Восточный романс». Для него композитор использует 9 строк из пушкинского стихотворения «Гречанке», посвященные подруге Байрона Калипсо Полихрони. Строки, посвященные Байрону, Даргомыжский не взял в романс. Этот романс впервые предвосхитил стиль оперы «Каменный гость», так отточен его музыкальный язык и тонко детализировано музыкальное письмо. Это музыкальный портрет, который создается плавной музыкальной декламацией в вокальной партии, выражая речь и томный характер гречанки. Восточный колорит усиливается хроматизмами в мелодии и аккомпанементе.

Даргомыжский внес вклад и в гражданскую лирику Пушкина. Романс «Бог помочь вам!» посвящен у Пушкина сосланным декабристам. Романс навеян процессом петрашевцев, среди которых у

Даргомыжского были друзья. Вокальной партии придан характер скорбной патетики, суровые тяжелые аккорды создают образ тяжелого труда. По глубине и драматизму образов это мужественная и сильная музыка.

«Торжество Вакха». Опера-балет «Торжество Вакха» основана на анакреонтическом стихотворении молодого Пушкина. Сначала композитор написал кантату для 3-х певцов-солистов, хора и оркестра. Премьера состоялась 22 марта 1846 г. в Петербурге. После этого Даргомыжский решил воплотить это произведение на сцене, превратив кантату в оперу-балет, он сочинил несколько хореографических картин. Сама сценическая постановка «Торжества Вакха» была осуществлена через два десятилетия и не имела успеха. На сценическое решение «Торжества Вакха» несомненно повлияли балетные сцены «Руслана и Людмилы», это захватило композитора. Для оперы — балета композитор вслед за глинкинским «Маршем Черномора» создает «Марш Бахуса» с целотоновыми гармониями. К сожалению, музыка оперы-балета статична и несколько однообразна. Поэтому «Торжеству Вакха» не суждено было занять значительное место в творчестве Даргомыжского. Премьера состоялась в Москве 11 января 1867 г. в Большом театре.

«Русалка». В конце 1840-х — начале 1850-х годов Даргомыжский интересуется народной песней, народными обычаями, изучает музыкальный фольклор и литературные источники. В творческом наследии композитора найдена его тетрадь с записями русских и разных народных песен. Особо композитора интересует крестьянский фольклор, близкий городской песенной традиции.

Даргомыжский долго работал над оперой «Русалка» по Пушкину. Премьера прошла на сцене петербургского «Театра-цирка» 4 мая 1856 г. Опера хоть и уступала шедеврам Глинки по воплощению творческого замысла, драматургической стройности, но в развитии русского музыкального театра это было «как достойное продолжение того же стиля, той же школы»¹.

В своей пьесе Пушкин углубил тему брошенной крестьянской девушки, ввел фантастический элемент: жертва станет мститель-

¹ Серов, А. Н. (1986) «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского // Серов, А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М. С. 136.

ницей. Образ обезумевшего отца утонувшей Наташи по-шекспировски глубокий и мощный. Пушкин придал своим образам глубокие страсти, создавалась пьеса в то время, когда поэт испытывал большой интерес к фольклору, народным обрядам и обычаям. Исследователи творчества Пушкина находят в тексте «Русалки» цитирования из народных песен.

Даргомыжский строго следовал пушкинскому оригиналу, сохранив общий план драматургии, последовательность сцен и пушкинский текст в значительном объеме. Оперные формы «Русалки» композитор подчинил музыкальной драматургии, сценическому решению, иногда меняя поэтический текст. У Пушкина пьеса не окончена. Композитор создал концовку: русалка Наташа увлекает князя за собой на дно Днепра, осуществляя месть за его измену. Финал оперы у Даргомыжского приобрел мощное напряжение и драматизм, столкнув в нем всех героев, композитор имел возможность ввести большой драматический ансамбль, при этом образ главной героини развился из скромной девушки в грозную хозяйку Днепра.

Образы пьесы, эпизодически раскрытые у Пушкина, композитор развивает. Так, образ Княгини, показанный в 1 картине пьесы «Светлица. Княгиня и Мамка», в опере приобретает драматизм, напряжение. Во втором Свадебном действии Княгиня прощается с подружками, звучит печальная песня «По камушкам, по желтому песочку», в финальном ансамбле она поет: «Не к добру на нашей свадьбе песня грусти раздалась». В конце оперы Княгиня поет ариозо «Много лет в страданьях тяжких», предвосхищая заключительный ансамбль. Все эти дополнения пушкинского текста дали возможность сквозному развитию в опере, где противопоставлены две женские линии, два образа. Далее это будет традицией в русской опере, к примеру, в музыкальной драматургии Н. А. Римского-Корсакова.

Сценичность в опере. Пушкинская драма отличалась лаконизмом, сжатостью, композитор расширил текст в первом действии, в сцене Князя с безумным Мельником в третьем действии. Для сценической постановки оперы Даргомыжский переставляет слова текста для удобства пения, меняет стихотворный размер.

Некоторые литераторы XIX века считали «Русалку» Пушкина оперным либретто. Спорил Белинский, говоря, что пятистопный ямб в основе текста пьесы труден в вокальном исполнении.

Первая картина драмы — это первое действие оперы, куда композитор вводит народно-хоровую сцену, в которой три песни — протяжная, хороводная и плясовая. Эта сцена важна в драматургии, она оттягивает момент сценической развязки драмы — объяснение Князя о женитьбе, горе, отчаяние и самоубийство Наташи. Во втором действии композитор включает свадебный хор и танцы, пушкинский текст сцены «Княжеский терем» почти полностью используется в финале второго действия.

Драматургия «Русалки» сочетает глинкавские национальные традиции с чертами французской оперы. Картина свадебного пира Князя и Княгини напоминает монументальную интродукцию из «Руслана и Людмилы», ария Княгини из третьего действия интонационно близка интонациям Гориславы. Эту связь первым заметил М. И. Глинка. Песенная сюита из первого действия напоминает русскую оперную традицию XVIII века.

Но уже в этой опере намечаются новаторские черты, присущие Даргомыжскому. Особенностью драматургии оперы является создание больших действенных ансамблей и сцен. Образы героев оперы развиваются путем создания ситуаций, в которых происходит столкновение страстей. Драматизм в первом действии создают ансамбли — два дуэта, терцет и финал с хором. Только выходная ария Мельника точно написана по пушкинскому тексту. Центральный образ оперы, Наташа, не имеет сольного номера в первом действии. Во втором действии песня Наташи «По камушкам» не воспринимается как характеристика ее образа. Как указывает академик Б. В. Асафьев, она «звучит как голос совести»¹.

Песня вызывает тревогу у всех на свадьбе, особенно у Княгини, Князь испытывает раскаяние. Интонационно меняется ария Наташи из последнего действия, это уже ария неземной женщины.

По ходу оперы образ Мельника меняется, из хитрого проныры превращается в трагическую фигуру шекспировского размаха, кульминация развития образа в третьем действии в сцене с Князем.

¹ Асафьев, Б. В. (1967) «Русалка». Критические статьи, очерки и рецензии. Л. С. 96.

Важную роль в драматургии «Русалки» играют дуэты Наташи и Князя из первого действия и Мельника и Князя из третьего действия. Они создают напряжение в сцене и развивают действие. Партиям Князя и Княгини композитор придает менее активный характер, лирический. Каватина князя «Невольню к этим берегам меня влечет неведомая сила» является важной в характере Князя. В ансамблях его партия носит подчиненную роль, звуча на втором плане.

Княгиню представляет песенное ариозо с хором «Подруги детства», интонации романсового типа звучат в арии «Дни минувших наслаждений». Композитор превращает ансамбли в целые драматические сцены, в которых соединяются песенные и речитативно-декламационные элементы. Драматическую сцену являет дуэт Князя и Наташи из первого действия, звучащий в момент объяснения Князя и Наташи. В дуэте три эпизода: нежное *Moderato D-dur* Наташи «Бывало, издали уже спешешь», страстное *Allegro g-moll* с интонациями мольбы «Разве я за тобою вслед...» и *Moderato assai C-dur* Князя с успокаивающими интонациями «Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать». В среднем разделе звучат резкие отрывистые реплики Наташи «А, стой!.. теперь я понимаю все. Ты женишься?». Здесь музыка развивается непрерывно, динамически нарастая ведет к драматической кульминации всей этой сцены. Состояние отчаяния, возбуждения передаются интонационно, оркестровыми, фактурными, гармоническими средствами. Даргомыжский следует за Пушкиным, оканчивая сцену, повторяя последнюю фразу дважды. Музыка сцены полностью подчинена драматическому действию.

Так же строится драматическое нарастание, напряжение в сцене Мельника с Князем в третьем действии, где музыкальное развитие полностью подчинено драме. Даргомыжский создает выразительную музыкальную речь, синтезируя речитативность и мелодическое пение, усиливая поэтическое слово интонационно, делая их более выпуклыми. В развитии этой сцены то же непрерывное напряжение. Речь безумного Мельника строится на диссонансах, резких скачках, смене высоких и низких регистров. Это образ зловещий, гротескный. Развитие сцены идет по непрерывному драматическому нарастанию.

Эта сцена являет новаторство Даргомыжского в глубочайшем психологизме, создании подлинных жизненных конфликтов, в вокальной мелодике, близкой интонациям живой человеческой речи. Только в разделе, когда идет воспоминание о дочери, партия Мельника становится спокойной, напевной и теплой. Здесь композитор дополняет пушкинский текст, создавая драматический контраст мрачному колориту этой сцены. В конце у Пушкина Мельник говорит: «Не хочу в твой терем», у Даргомыжского есть продолжение, Мельник бросается к Князю с криком «Где, где дочь моя?».

Успех «Русалки» принес признание в обществе Даргомыжскому, стал новым этапом развития русского музыкального театра. Премьера состоялась в Петербурге в «Театре-цирке» 4 мая 1856 г. и вызвала триумф. Центральным здесь был образ Мельника в исполнении О. А. Петрова. В Москве премьера состоялась в 1859 г., в отличие от Петербурга центром оперы был образ Наташи, ее превосходно исполняла Е. А. Семенова. Возобновили «Русалку» в Москве в 1865 г., а через два месяца, в декабре 1865 г., был грандиозный успех в Мариинском театре Петербурга. В московской постановке прославилась певица А. Г. Меньшикова, исполнявшая Наташу в сезон 1866–1867 г., репетировавшая с самим Даргомыжским и покорившая слушателей. Ей удалось страстно и с большим драматизмом показать сквозное развитие характера героини от первого действия к четвертому.

В Мариинском театре прославилась Ю. Ф. Платонова, исполнявшая партию Наташи. Сам композитор писал, что исполнить и сыграть лучше партию невозможно. Она достойно, великолепно справившись с ролью, соответствовала гениальному партнеру Петрову, исполнявшему Мельника. Его называли величайшим исполнителем этой роли. Роль Князя также удалась в прекрасном исполнении молодого Ф. П. Комиссаржевского, создавшего сквозной образ героя, раскрывшего глубокие изменения в душе его героя как в ариях и ансамблях, так и в моменты, когда без пения был на сцене. Это был ошеломляющий триумф, море аплодисментов. К этому времени на русской сцене были только три русские оперы мирового уровня: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» и «Русалка». Они определяли образцы оперной сценичности в русском репертуаре.

Романсы. В 1840-е годы композитор написал два шедевра на пушкинский текст «О дева-роза, я в оковах» и «Что в имени тебе моем?». Первый романс Даргомыжский назвал восточной арией. При чисто диатонической мелодии в романсе прихотливый ритмический рисунок, причудливый лад придают ему восточный характер. Близость к востоку характерна и для аккомпанеента, в котором присутствуют орнаментальность и ленивая чувственность. В романсе «Что в имени тебе моем?» мелодия соответствует пушкинскому тексту, стремясь к точному выражению его сосредоточенного раздумья. Мелодии сообщен широкий, задумчивый характер. Композитор использует изобразительные черты в сопровождении строфы

Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,

применяя плавно колышущийся аккомпанемент фортепиано. Строфе «Что в нем? Забытая давно...» Даргомыжский придал мелодии речитативный склад, создав драматизм, контраст элегическому наполнению романса. Наблюдается тонкая связь с поэтическим текстом: у Пушкина в конце многоточие, в романсе использована фермата на последнем звуке аккомпанеента.

В 1860-е годы Даргомыжский задумал написать оперу «Мазепа» по поэме «Полтава». Опера не была сочинена, но сохранился один эпизод, сцена заключенного в темнице Кочубея и Орлика. Это один из сильных драматических моментов. Вокальные партии носят декламационный характер. Особо выделяется в сцене выразительный ариозный монолог Кочубея о «Трех кладах», который прерывает Орлик яростными репликами «Молчи, молчи, старик». Этого текста нет у Пушкина. Как считали критики, динамизм и драматизм этой сцены продолжает стиль «Русалки».

На пушкинский текст цикла «Подражание Корану» написан «Восточный хор отшельников» — фрагмент из незавершенной оперы «Рогдана». В хоре композитор продолжает тему восточного ориентализма, заявленного в его восточных романсах.

«Каменный гость». В 1868 г. Даргомыжский работает над «Каменным гостем»: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на

сцены «Каменного гостя» — так, как оно есть, не изменяя ни одного слова»¹.

Вокруг оперы «Каменный гость» велись многочисленные споры, для композиторов «новой русской школы» опера стала образцом, программным произведением. Цезарь Кюи писал: «Это первый опыт оперы-драмы, строго выдержанный от первой до последней ноты, без малейшей уступки прежней лжи и рутине... образец великий, неподражаемый, и к оперному делу в настоящее время иначе относиться нельзя»².

«Каменного гостя» композитор создает, будучи больным. Как пишет Даргомыжский Кармалиной, он сочинил за два с половиной месяца три четверти всей оперы. «Маленькая трагедия» Пушкина привлекла композитора еще в начале 1860-х годов, когда Даргомыжский задумал написать оперу на неизменный текст пушкинского шедевра. Композитор писал экспериментальную оперу для малой сцены, называл ее «лебединой песней». Опера явилась итогом творческих исканий Даргомыжского в вокальном искусстве. Как в поздних романсах, так и в «Каменном госте» наблюдается ограничение выразительных средств. Драматическое развитие происходит путем углубленной лирической экспрессии.

Опера стала вершиной творчества Даргомыжского, она совершенна. Ей присуще обилие деталей, скрупулезная их отделка, высокое мастерство в передаче изменений настроений героев, глубина характеров, тончайшая передача эмоций. В опере уникально воспроизведение речевого начала, интонаций речи героев. Вокальные интонации предельно близки гениальному пушкинскому тексту. Большую роль в опере играет оркестровка. Композитору удалась тончайшая детализация музыкального письма, каждому герою приданы только его интонации, свой язык. Определение «Каменного гостя» как речитативной оперы «неполно и односторонне. Главное в нем — необычайная свобода совмещения различных типов вокального интонирования и перехода от речитативного говорка к ариозности или широкому мелодическому пению...»³. Интонаци-

¹ Даргомыжский, А. С. (1922) Автобиография, письма. Воспоминания современников. Пг. С. 119.

² Кюи, Ц. А. (1952) Избранные статьи. Л. С. 197, 205.

³ История русской музыки (1989). Т. 6. М. С.127.

онно уникальной является партия Дона Жуана (так в опере обозначен пушкинский Дон Гуан), сценически сложного образа. Даргомыжский следует Пушкину в многообразии его речи. Здесь порывистость, восклицания, паузы и ирония, речитативность взаимодействуют с задушевностью, пылкостью и нежностью, яркой экспрессией в сценах с Донной Анной. Кульминацией в выражении любви стало ариозо Дон Жуана «О, пусть умру».

Переломная сцена в музыкальной драматургии оперы — эпизод в 3 действии, когда Дон Жуан открывает Донне Анне свое имя. Это трагическая развязка оперы.

Глубокий психологический образ у Пушкина — Донна Анна. Верная жена и христианка, она не бросается в объятия Жуана и гибнет. В ее партии плавный мелодизм прерывается эмоциональными вспышками, создавая особую поэтичность образа.

Яркий драматический контраст несут два образа — трагический Дон Карлос с его возмездием и комический Лепорелло, традиционный образ испанской литературы XVII–XVIII века. Здесь Пушкин основывается на «Дон Жуане» своего любимого композитора Моцарта.

С первых звуков в опере представлен контраст в диалоге Дона Жуана и Лепорелло. С одной стороны ленивец, хитрец и трус, дерзкий слуга-пройдоха, с другой — блестящий испанский красавец-любовник. Оркестр дорисовывает, иллюстрирует текст, являя красочные картины. Обращает внимание монолог Лауры «Как небо тихо», чудесный звукописный пейзаж Даргомыжского. Контраст в монологе создается чистой диатоникой, разряженной фактурой и прозрачным колоритом в первом разделе южной ночи и колючими гармониями, хроматическими пассажами во втором разделе «А там на севере, в Париже».

В партии Дон Жуана в кульминации прерывистая фактура из пассажей и острых аккордов сменяется равномерным движением, к примеру, триолями, передающими страстное напряжение в сцене на кладбище с Донной Анной в ариозо Дона Жуана «О, пусть умру». Во втором ариозо в этой же сцене градус напряжения, динамика в сцене повышается трехкратным повтором каждый раз выше на тон музыкальной фразы «Когда б я был безумец».

Следуя традиции Глинки в воплощении злой фантастики, Даргомыжский использует целотоновый комплекс в партии Командора. В опере это рок, неизбежность, ведущая к гибели героев. Это символ смерти, кульминация его развития в заключительной сцене 2 действия и финале оперы. Этот целотоновый аккорд сгущает краски в музыкальной драматургии оперы. Особенно это проявляется в сцене прощания Донны Анны и Дон Жуана и их уговоре о новой встрече.

Основой музыкального языка оперы Даргомыжского стала музыкальная декламация. В своей опере камерного типа композитор дал модель одного из типов оперы XX века. При этом более поздние оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» Кюи и «Скупой рыцарь» Рахманинова не смогли достичь уровня «Каменного гостя» Даргомыжского.

М. А. Балакирев. Единственное обращение к Пушкину у Балакирева — это романс «Грузинская песня» на близкую ему восточную тему (1863 г.). Пушкинское стихотворение создает образ элегической грусти, воспоминаний о Грузии. Элегической печалью отмечена музыка романса. Средняя часть романса — драматически напряженная декламация, ее усиливает тремоло в сопровождении фортепиано. Романс написан после посещения композитором Кавказа и воплощает впечатления Балакирева, собиравшего кавказские напевы, от национального фольклора.

Цезарь Кюи. Композитор, более проявивший себя как музыкальный критик, член Могучей кучки. Композитор тяготел к западной литературной традиции — Гейне, Гюго, Дюма-отец, Мопассан, Мериме, сказки Перро. В русской литературе для него главным источником вдохновения стали гениальные произведения Пушкина. Им написаны три оперы на пушкинские тексты и несколько замыслов не осуществлены. Первая опера на пушкинский текст была «Кавказский пленник». Либретто Кюи писал совместно с драматургом В. А. Крыловым (В. Александровым). Работая над романтической поэмой, они окрасили ее в мелодраматические сентиментальные тона, сузив содержание поэмы. Главной в опере стала черкешенка Фатима, с ее самоотверженностью, а не Пленник. Образ пленника создается в элегически-романсовом стиле, лишенный той

чувственности, которая присуща образу Фатимы. Для создания сцен с черкесами композитор использует национальные черты. Так, Черкесскую песню он вводит в увертюру и в кульминацию оперы.

Образ черкесского народа — то дикого, неукротимого, то пылкого и нежного — Кюи передает в массовых сценах хорами и танцами. Хоры развивают две линии оперы — конфликт Пленника и черкесов и Фатимы и ее окружения. Отрицательные персонажи у Кюи созданы ярче и выпуклее.

В 1900 г. Кюи пишет оперу по «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы». Еще в 1858 г. после «Кавказского пленника» композитор хотел писать одноактную оперу по «драматической сцене в одном действии» на полный текст Пушкина. В своей работе Кюи опирался на принципы Даргомыжского, воплощенные в «Каменном госте». В передаче пушкинского текста Кюи создает речитативно-декламационную драматическую сцену сквозного развития с динамичной драматургией.

Выделяется песня Мери, написанная в манере шотландской народной песни, и мужественная песня Вальсингама — гимн чуме. Музыка оперы отличается интонационным единством, основа которого воплощена в оркестровом вступлении и траурном марше, создающем образ чумы.

Творческой неудачей стала опера «Капитанская дочка», которую Кюи писал по повести Пушкина в 1907–1909 гг. «Народная драма» в традиции кучкистов у Кюи не получилась. Композитор писал либретто сам, менял сюжет и опера его имела яркую монархическую направленность.

Замечательный вклад в музыкальную пушкиниану внес Кюи своими многочисленными романсами на пушкинские тексты. Это «7 стихотворений» ор. 33, 1886 г. — музыкальная интерпретация поэзии Пушкина и Лермонтова. Лучший романс из вокальных произведений Кюи — «Сожженное письмо» на текст Пушкина. Драматизированный лирический монолог являет смену эмоций в чередовании контрастных эпизодов. Мелодическая линия развивается от коротких декламационных фраз к страстной кантилене. Романс звучит как оперное ариозо с богатой фортепианной партией, особенно драматизм проявляется в кульминации (взрыв отчаяния) и в

фортепианной партии, изображающей пламя. Романс являет маленькую выразительную сцену.

К 100-летию со дня рождения Пушкина Кюи сочинил вокальный цикл «25 стихотворений А. Пушкина», создав творческий портрет гениального поэта. Лучший романс этого цикла — «Царскосельская статуя», в котором наиболее тесно наблюдается связь музыки и поэзии. «Единство гибкой, выразительной декламационной кантилены, идеально передающей ритм и интонацию стиха, и непрерывно “люющей”, кристально-прозрачной линии фортепианной партии передают состояние как бы “длящегося”, статичного состояния просветленного покоя, исходящего от созерцания прекрасной скульптуры»¹. В 1915 г. Кюи написал вокально-симфонический цикл с хоровым финалом «6 песен западных славян» на стихи Пушкина.

Модест Петрович Мусоргский. Могучая фигура в мировой музыке, Мусоргский реалистично отразил в музыкальном искусстве свою эпоху. До него никому из русских композиторов не под силу было проникнуть в глубину социальных и философских проблем. Его творчество не было принято многими выдающимися писателями, художниками, музыкантами. Из крупных произведений только «Борис Годунов» исполнялся на сцене.

Смелый новатор в образной сфере и в области музыкальных средств выразительности, Мусоргский прорывался в будущее. То, что многим казалось недостаточным профессионализмом, было новаторством. Композитор стремился к художественному воплощению человеческой речи во всех ее тончайших нюансах. «Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солон... вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться» (письмо В. В. Стасову от 7 августа 1875 г.). «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколоторили чугулки! Какая неистощимая... руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа» (письмо И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.).

¹ История русской музыки (1994). М. С. 204.

Мировоззрение композитора сложилось в годы общественного подъема 1860-х и кризиса 1870-х годов. Достоевский назвал 1870-е годы годами катастрофического духовного разъединения. В 1880-е годы реакция углубилась, нарастал духовный разброд. Все это отразилось в творчестве композитора.

По глубине выражения сострадания народу, по психологизму Мусоргский превосходил всех своих современников, уступая лишь Ф. М. Достоевскому. Композитор выбирал переломные эпохи России — смутное время в «Борисе», время стрелецких бунтов, раскольников в «Хованщине», в планах была опера о пугачевском восстании «Пугачевщина».

Филолог-пушкинист В. В. Никольский, друг Мусоргского, предложил ему взять пушкинскую трагедию канвой оперы и добавить к «Борису» сцену под Кромами. Композитор обладал литературным дарованием. В России в середине XIX века литература имела выдающееся положение в культурном контексте эпохи. Мусоргский достойно соответствует этому, многие тексты песен, оперные либретто он писал сам.

«Бориса» Мусоргский писал с сентября 1868 г. по 15 декабря 1869 г. Дальше начались цензурные препоны. Дважды оперу не принимал комитет Мариинского театра. По поводу оперы была долгая полемика. К сожалению, почитатели творчества Мусоргского, историки, этнографы, филологи, художники, скульпторы (Костомаров, Горбунов, Никольский, Репин, Гартман, Антокольский) в полемике по опере не публиковались. Композитор написал 2 редакции оперы (1869 и 1872 г.), остались также автографы Мусоргского. Всего существует 2 редакции и 6 вариантов второй редакции, «каноническая» редакция Н. А. Римского-Корсакова, редакция Д. Д. Шостаковича, редакция П. А. Ламма, учитывающая автографы Мусоргского и уточненное издание Дэвида Ллойда Джонса 1975 г.

Премьера оперы состоялась 24 января 1874 г. в новой версии. Во вторую версию Мусоргский добавил польский акт, куда ввел женский образ Марину Мнишек, и «Сцену под Кромами». Народгерой в опере вершит историю, обостряя драму Бориса.

Опера «Борис Годунов» — «самое гениальное, самое человеческое, самое всемирное и вместе с тем самое национальное творение

русского музыкального искусства», пишет французский композитор Поль Дюка¹. Бессмертный шедевр, народная музыкальная драма, «Борис Годунов» стал реформой оперного жанра по уровню новаторства, философской глубины. Но это было осознано не сразу.

Пушкин шел в своей трагедии от шекспировских хроник, множество сцен, эпизодов, смена их мест, множество действующих лиц, много кратких фраз, разветвленная фабула, что не очень подходит оперному либретто. Мусоргский сочинял оперу по пушкинской трагедии, переделывая пьесу в либретто: уменьшает количество сцен, правит текст, рифмует прозу. Он сокращает эпизоды боярских интриг, многое присочиняет сам — от мелких реплик до важных эпизодов. Так возникает сцена галлюцинаций, весь пятый акт. Все внимание — на психологической драме Бориса, конфликте с народом. Мусоргского ругали рецензенты, более всех Герман Ларош за либретто, искажающее Пушкина, замену гениальных текстов на тексты композитора, которые Ларош называл «посредственными». Цезарь Кюи писал, что либретто не выдерживает критики, тексты композитора безвкусны.

На самом деле Мусоргский очень бережно работал с текстом Пушкина, его сокращения и перестановки были драматургически обоснованы, учитывая каноны музыкальной декламации. Композитор тонко заостряет текст, вводит повторы, междометия и паузы. Он полностью сохраняет пушкинский белый стих. Композитор мастерски воссоздал простонародный говор, живой народный язык в тех сценах, которые поэт назвал «площадные, низкие». «Митюх, а Митюх, чего орем?» — «Вона, почему я знаю!», или «Вишь, боярыня какая!», или «Велят завывать, завоем и в Кремле». Это-то и не принимали эстеты-критики.

Еще больше бури вызвали речитативы. Их называли «рубленные речитативы без музыкального содержания» — так Кюи описывает картину в келье Пимена, его повторяют другие рецензенты. Но Ларош наоборот отмечает «талант к речитативу». При этом он говорит о «крайнем реализме», «дефектах техники», диссонансах. На самом деле Мусоргский создавал тончайшие интонации, изгибы

¹ Статьи и рецензии композиторов Франции (1972) / А. Башен (сост.). Л. : Музыка. 376 с. С. 328.

человеческой речи в вокальной выразительнейшей, правдивой декламации и повлиял этим на музыку XX века.

В опере образ народа многогранен. Он молит Годунова на царствие, славит его во время коронации, стонет, требуя «Хлеба», выражает безудержную ярость в Сцене под Кромами. Мусоргский осмелился показать сцену народного бунта, это было неслыханно в имперском театре. Чтобы усыпить бдительность цензоров, композитор пишет в тексте ремарку «Бродяги». Композитор кропотливо работал над пушкинским текстом, проигрывал каждую сцену, представлял развитие каждой сцены. «Нередко намек или краткое упоминание из пушкинской трагедии дает толчок поэтическому воображению композитора и выливается в целую сценку определенного народно-жанрового характера»¹. Так, обозначенные у Пушкина два стиха народного плача из сцены на Девичьем поле «Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй нами! Будь наш отец, наш царь» Мусоргский превратил в обрядовый эпизод, хор-причитание «На кого ты нас оставляешь, отец наш! Ах, на кого ты оставляешь, кормилец!...Смилуйся! Смилуйся!»

У Пушкина слова Щелкалова «с иконами Владимирской, Донской, воздвижется» Мусоргским превращены в текст калик переходящих, очень важного в драматургии оперы хора, в стиле духовного стиха. Академик Б. В. Асафьев назвал этот хор «религиозно-утешительным».

Стих Юродивого «Месяц светит, / Котенок плачет, / Юродивый, вставай, / Богу помолися» становится предвестником, пророчеством горя на Руси, текст написан Мусоргским. В сцене в корчме Мусоргский использует ремарки Пушкина, указывающие на известные народные песни, включая в оперу историческую песню «Как во городе» из сборника Худякова.

Фольклорных цитат и аллюзий в опере много. В эпизод издевательств над боярином Хрущовым в Сцене под Кромами Мусоргский включил песню «То не ястреб совыкался со кукушкой», записанную от П. Якушкина композитором М. А. Балакиревым. Вариант русской эпической песни, былины «Вольга и Микула» композитор

¹ Пекелис, М. С. (1972) Мусоргский-писатель-драматург // Мусоргский, М. П. Литературное наследие. М. Кн. 2. С. 17.

использует в Сцене под Кромами. Этот напев былины композитор сам услышал в Русском Географическом Обществе от великого русского сказителя из Кижей Олонецкой губернии Трофима Григорьевича Рябинина.

В опере есть образцы авторских сочинений в стиле фольклорных с подлинным народным текстом. Это хор «Расходилась, разгулялась сила-удаль молодецкая» (текст предложил писатель-историк Д. Мордовцев) и песня шинкарки о сизом селезне. В ярких песнях и монологах оперы происходит само развитие сцены. К примеру, песня про Казань являет богатырский дух, мощный темперамент беглого монаха-пьяницы Варлаама. Это яркий исторический рассказ, состоящий из театрально-контрастных сценок.

Интересно решена с позиций сценичности вторая песня Варлаама «Как едет ён». Хмельной монах, засыпая на ходу, бормочет «Как едет ён», пауза на такт, «едет ён», снова пауза на целый такт, «Да погоняет, ён». Контрапунктом к песне Варлаама звучит диалог Григория Отрепьева и шинкарки. Второй куплет «Шапка на ём торчит, как рожон! Весь, ах, весь-то грязен» — рисует портрет Варлаама. Третий и четвертый куплеты передают действие, слова «Приехал ён, да в дверь тук! тук! Да что есть моченьки тук! тук! тук!» звучат под стук стражников, которые ломаются в корчму, ищут Гришку. Пристав грозно прерывает пятый куплет «Вы что за люди?». Основой песни композитор сделал старинную свадебную песню «Звонили звоны». Так песня способствует нарастанию драматизма оперы, создает переломный момент в сцене. «Формы Мусоргского всегда естественно произрастают из конкретных сценических ситуаций, конкретных задач, психологического состояния персонажей, не подчиняясь общеупотребительным схемам и готовым моделям»¹.

Свойства сценичности в трактовке Мусоргского особо проявились в партии Бориса, которая представляет цепь монологов. Это своего рода монодрама. По сравнению с Пушкиным образ Бориса у Мусоргского являет более противоречивую, психологически многогранную личность. У Пушкина Борис показан в Кремле, готовым на

¹ Головинский, Г. Л., Сабина, М. Д. (1998) Модест Петрович Мусоргский. М. : Музыка. 760 с. С. 362.

царство, Мусоргский являет Бориса на соборной площади с монологом «Скорбит душа. Какой-то страх невольный / Зловещим предчувствием сковал мне сердце». Все это звучит под пение величального хора и малиновый звон кремлевских колоколов. Композитор создает два плана в сцене — Борисов монолог, который не замечает праздника, и мольба народа на царство. Продолжение монолога идет по Пушкину: «О праведник! О мой отец державный...» Монологу придан порывистый характер, переходы от скорби, страха к молитвенному состоянию, затем к величественному, царственному. Кульминация образа Бориса — сцена в тереме с монологом «Достиг я высшей власти». Монолог отличается экспрессией, особенно во второй редакции. Муки совести «Тяжка десница грозного судии, ужасен приговор душе преступной»...

Развязка драмы и линии Бориса представлена в сцене с курантами. Он охвачен кошмарными видениями — «молотом стучит в ушах» бой курантов, помрачение рассудка, говорок, бормотание «Чур, чур! Чур, дитя!». Бой курантов имеет жуткий, мистический характер, усиливая галлюцинации Бориса. Реплика Мусоргского: «*За сценой протяжный удар колокола и погребальный перезвон*». Звучит зловещий бой курантов, издали доносится хор певчих монахов Чудова монастыря «Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нем... и немы уста его, и не даст ответа, плачьте. Алилуйя!» Борис прислушивается говорит: «Надгробный вопль, схима...святая схима...в монахи царь идет». Федор *сквозь слезы* пытается успокоить отца, но тот непреклонен: «Нет, нет, сын мой, час мой пробил...»

Певчие *Ближе к сцене* скандируют: «Ви-жу мла-ден-ца у-ми-ра-ю-ща, и ры-да-ю, и пла-чу, мя-тет-ся, тре-пе-щет он, и к по-мо-щи взы-ва-ет». Слова об умирающем младенце потрясли Бориса, и он в *сильном волнении* восклицает «Боже! Боже! Тяжко мне! Ужель греха не замолю!»

Певчие выходят на сцену. Их последние слова мощными «рублеными» аккордами звучат суровым, безжалостным приговором: «и нет е-му спа-се-нья»... Борис вскакивает, кричит: «Повремените ...я царь еще!» *Хватается за сердце и падает в кресло*. Мольбы царя: «Боже! Смерть! Прости меня... простите... простите...» Это продолжение сцены галлюцинаций, она музыкально и словесно пе-

рекликается с эпизодом курантов — «час мой пробил». Эти ремарки автора свидетельствуют о режиссерском сценическом мышлении Мусоргского. Сущность его театрального мышления понял академик Б. В. Асафьев: «...он всегда воображал перед собою видимый облик, исходя из представления о внутреннем душевном человеке»¹.

Важная роль в драматургии оперы отводится хорам нищих, калик перехожих, народных, церковных песнопений. Композитор знал, хорошо помнил на память хоры нищих и мог их исполнять. Монументальные хоровые сцены в опере насыщены драматизмом, представляют сценическое развитие собирательного образа народа от состояния мольбы, причитания, плача до гнева, ярости, буйства. В прологе коронационный хор «Уж как на небе солнышку слава! Слава!» — величальная свадебная песня в основе хора. Хор «На кого ты нас покидаешь, отец наш» — мольба народа на царство перемежается воплями, причетом. Хор «Хлеба, хлеба» — требование голодной, стонущей толпы. Хор «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» — яростная, буйная сцена под Кромами. И наконец «Плач Юродивого» в конце оперы в характере народной песни звучит как плач-колыбельная, «баюкивающе» причитая над судьбой Руси, «плачь, русский люд, голодный люд».

Опера выдержала четыре представления и вызвала бурю страстей, «необыкновенный успех и ожесточенную полемику», как писал соратник Ф. М. Достоевского Н. Н. Страхов, написавший три рецензии по поводу постановки оперы в журнале Достоевского «Гражданин» в № 8, 9 и 11 за 1874 г. Надо учесть при этом, что эти публикации выражали мнение редакции, в частности Достоевского. Страхов дает подробный анализ переработок Пушкина, обвиняя Мусоргского в глухости к гениальному тексту поэта, по фразам описывая изменения в тексте пьесы. По словам критика, «уродливость и чудовищность — вот удивительный результат стремления к правде и реальности». В третьем письме к редактору Н. Страхов пишет об опере Мусоргского: «Направление всей оперы *обличительное*, ...старая Русь выставляется здесь в тех темных красках, в которых

¹ Асафьев, Б. В. (1954) «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина // Асафьев, Б. В. Избранные труды. М. Т. 3. С. 148.

видят ее и многие наши ученые. Фон оперы составляет народ; этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным. ...Народ выставлен вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным...Он (Мусоргский. — *Авт.*) просто взял знаменитую драму знаменитого поэта и стал класть ее на музыку. Духом драмы он не только не вдохновился, но даже вооружился против этого духа...»

С музыкальной драматургией Мусоргского связано начало работы в качестве режиссеров оперы «Борис Годунов» В. Мейерхольда и Ф. Шаляпина. Это произошло после триумфа оперы в Париже в 1908 г., поставленной С. Дягилевым. Дирекция императорских театров задумала постановку оперы в Мариинском театре и поручила ее Шаляпину и Мейерхольду. Опера была поставлена в январе 1911 г. Восхищаясь режиссурой Шаляпина, Мейерхольд описал этот опыт в своих Лекциях для будущих режиссеров. Он дал им задание создать одновременно две театральные концепции: режиссерское решение оперы Мусоргского «Борис Годунов» и режиссерское решение трагедии Пушкина «Борис Годунов». В своих Лекциях он выделил важные принципы:

— существенное отличие режиссуры оперных постановок от режиссуры спектаклей драматического театра;

— разное число картин в сочинении Мусоргского (от 9 до 11 сцен) и в произведении Пушкина (25 сцен), что уже само предопределяет особенности режиссерских решений, но прежде всего — в ритме ведения спектакля и в темпе смен декораций, а это, в свою очередь, не может не сказываться в выборе всех художественных и технических компонентов сценографии;

— «чистые смены декораций» (на глазах у публики, без закрытия занавеса) как важнейший прием организации музыкального ритма спектакля в целом, а также ритма образных сценических трансформаций;

— особенности психологии зрителя, которые требуют постепенного сокращения хронологического объема сцен от начала спектакля к его концу (Мейерхольд здесь подтверждает вывод великого мастера оперной драматургии Пуччини);

— утверждение принципа сомасштабности декораций величине фигуры актера (дабы не возникал эффект сценической фаль-

ши, когда без артистов декорационное изображение кажется очень большим, а при выходе артистов на сцену сразу выявляется иллюзорность живописной перспективы);

— ввиду необходимости названного сомасштабного укрупнения декораций — целесообразность отсеивания лишних и чисто иллюстративных деталей, но выбор художником и режиссером наиболее драматургически значимого — акцентного компонента (только ворота Новодевичьего монастыря крупным планом в 1 картине пролога и только портал Успенского собора Московского Кремля также крупным планом во 2 картине пролога «Бориса»);

— кардинальное различие режиссерских решений в пластике игры оперных певцов-актеров и в пластике игры артистов драматических театров (в середине 1910-х годов Мейерхольд экспериментировал в оперной пластике спектаклей жанра музыкальных пантомим)¹.

Александр Порфирьевич Бородин. Разносторонняя личность — ученый-химик, медик и великий композитор, представитель «Могучей кучки». В музыке придавал большое значение русскому эпосу, не случайно композитора сравнивали с легендарным певцом-Бояном, а по многогранности и размаху его деятельности — с Леонардо да Винчи, Микеланджело, Ломоносовым и Гете.

По Пушкину написал одно произведение — романс «Для берегов отчизны дальней». Друзья, композиторы «Могучей кучки» недооценили это величайшее произведение вокальной лирики. Время все расставило на свои места в отношении этой гениальной философско-трагедийной элегии.

Петр Ильич Чайковский. Величайший русский композитор, любимый всеми слоями русского общества в XIX–XXI веках, получивший мировое признание при жизни, из десяти своих опер три написал по Пушкину.

Первой пушкинской оперой Чайковского был «Евгений Онегин», вершина раннего оперного творчества. К опере он приступил весной 1877 г., а закончил вначале 1878 г. Написать оперу на пуш-

¹ См.: Мейерхольд, В. Э. (2001) Лекции. 1918–1919 гг. / Тексты подготовлены Н. Н. Панфиловой, Е. П. Перегудовой, З. П. Удальцовой, О. М. Фельдманом. М. : ОГИ. 280 с. С. 358–362.

кинский роман в стихах подсказала Чайковскому певица Е. А. Лавровская, и он «повиновался непобедимому внутреннему влечению»¹.

Перед Чайковским стояла проблема восприятия публикой оперы как произведения, предназначенного для сцены. «Пусть моя опера будет несценична, — писал он брату Модесту, — пусть в ней мало действия, — но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет»². Увлеченность, страстность композитора, его лиризм были призваны восполнить ожидаемые от оперных постановок впечатления, основанные на распространенных стереотипах театральности. Он это вполне сознавал еще на уровне замысла: «...я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере, но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки»³. Исходя из этого понимания сценичности Чайковский, работая над оперой, старался не отходить от оригинала и сосредоточился в пушкинском тексте на внутренних переживаниях героев, стремясь показать их в опере. В письме к брату Модесту от 18 мая 1877 г. композитор изложил сценарий оперы, в работе над либретто ему помогал поэт, актер К. С. Шиловский. С большой искренностью Чайковский создает «интимную, но сильную драму», драму простых людей, которые жили в обозримом прошлом, их чувства и страсти были понятны слушателям.

Сочиняя драму трех героев, Онегина, Ленского и Татьяны, композитор следует за поэтом. Их судьбу Чайковский воспринял как близкий человек, страдая с ними и сопереживая им. Лирико-драматический тип оперы был близок Чайковскому: «Мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хоть и нет сильных неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною также испытанные и понимаемые»⁴.

¹ Чайковский, П. И. (1965) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 9. С. 23.

² Чайковский, П. И. (1961) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка М. : Музгиз. Т. 6. С.141.

³ Там же. С. 136.

⁴ Чайковский, П. И. (1962) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 7. С. 21.

Соответственно понимал Чайковский основы сценичности: «Сценичность я понимаю не в смысле нагромождения эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало бы сердечное участие зрителя»¹. Его эстетической установкой в оперном искусстве было утверждение: «Думать об эффектах и заботиться о сценичности нужно только до некоторой степени»².

Чайковский создал семь лирических картин, действие в них развивается в смене сольных лирических признаний и диалогов-встреч, объяснений. Интересно решен квартет из 1 картины, ясный и прозрачный по характеру. Он объединяет беседу-диалог Онегина и Ленского, монолог Татьяны на фоне их беседы и суетность Ольги.

Финал 4 картины, бал у Лариных, решен одним большим ансамблем, в котором отношения героев накалены и приводят к трагедии. Кульминацией к трагической развязке стал 16-тактовый дуэт Ленского и Онегина накануне дуэли. Это (по музыкальной форме) канон, в котором бывшие друзья размышляют каждый о своем, примирения не происходит. Заключительная картина — диалогическая сцена объяснения Онегина с Татьяной. В ней действие происходит непрерывно, драматизм все нарастает.

Монологи героев созданы в ариозно-романсном стиле, характеризуют те или иные состояния души. Иногда они ведут к сложной сцене, такова «сцена письма Татьяны» — энциклопедия чувств героини от возникновения чувства, порывов души, решимости, восторга, упоения. Онегинский ответ-отповедь назван арией, но по размеру и отсутствию контраста в музыке это ариозо.

Любимый образ Чайковского — Татьяна создан с глубокой поэтичностью, с возвышенностью пушкинского образа. Это многогранный образ, отражающий превращение деревенской сентиментальной девушки в светскую даму, верную долгу. Образ Татьяны глубоко психологичен.

Образ Онегина, многие считали не достаточно ярким и выразительным. Это денди, светский, учтивый, в последних двух карти-

¹ Чайковский, П. И. (1963) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 8. С. 391.

² Чайковский, П. И. (1962) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 7. С. 21.

нах образ наполнен драматизмом, герой охвачен страстью, любовью.

Опера стала самой любимой у публики с первых шагов на сцене, идет в лучших театрах мира. Подобно роману в стихах Пушкина Чайковский создал роман в музыке.

На исторический сюжет из русской истории по поэме Пушкина «Полтава» композитор написал оперу «Мазепа». Работа над оперой шла трудно — с мая 1881 по апрель 1883 г. Либретто Чайковскому передал В. П. Буренин, который в 1870-е годы писал его для К. Ю. Давыдова, подготовив несколько сцен. Чайковский либретто переработал и восстановил поэтический текст Пушкина. Во многих сценах оперы пушкинский текст используется почти полностью. Как считал Белинский, «Полтава» представляет собой «несколько поэм», любовь Марии к Мазепе — это «поэма в поэме». Драма героев и историческая драма связаны между собой, создавая острейший драматизм.

Драматургия оперы развивается стремительно, динамичные диалоги сменяются ансамблевыми и массовыми народными сценами. Происходит как бы сжатие жестоких, кровавых эпизодов. Первая картина 1 действия — Хутор Кочубея — содержит завязку конфликта и завершается драматическим контрастом, мрачной сценой ссоры Кочубея и Мазепы. В финале 1 действия Кочубей готовит донос царю на Мазепу, замыслившему измену. Во 2 действии события развиваются, драматизм растет. В 1 картине показан измученный Кочубей, сцена проникнута сквозным развитием, сольным напевным эпизодам Кочубея противопоставлены резкие интонации Орлика.

Вторая картина «Комната во дворце Мазепы» является драматургически центральной сценой. Звучит сцена Марии и Мазепы. Здесь Чайковский сохранил подлинный пушкинский текст, изложив его как диалог. Сцена развивается по диалогическому принципу: интонации Марии взволнованны, прерывисты, она понимает, что Мазепа что-то скрывает от нее. Мазепа характеризуется ариозным эпизодом, ровными интонациями. Он старается усыпить волнение Марии и действие заканчивается «дуэтом согласия». Третья картина вносит резкий контраст в развитие оперы, мать Марии со-

общает ей о казни Кочубея. Всего несколькими штрихами, репликами Чайковский представляет образ потрясенной, обезумевшей Марии. Чайковский создает сцену, используя три волны драматического нарастания: мелодия и текст каждый раз звучат те же — как «смысловый лейтмотив сцены» (термин Б. М. Ярустовского¹).

Картина казни Кочубея и его единомышленников — контрастная народная сцена. Хор народа сначала исполняет краткие реплики, которые перерастают в вопли и причитания. Важное драматургическое значение в сцене композитор придал образу пьяного казака, поющего глумливую песню среди волнующейся толпы и являющего шекспировский образ. Как контраст используется шествие гетмана Мазепы и его свиты, молитва осужденных, стоны народа. Возникает картина, похожая на «Утро стрелецкой казни» Сурикова.

В 3 действии в оркестровом вступлении создается картина Полтавской битвы. Это яркая звукопись, где в кульминации грандиозно звучит тема народной песни «Слава».

В последней сцене Чайковский проявил новаторство, создав в высшем смысле трагический финал оперы — обезумевшая Мария поет светлую и нежную колыбельную песню смертельно раненному Мазепой Андрею. Это создает эффект катарсиса. Как считает академик Б. В. Асафьев, сцена обобщает «весь страшный смысл оперы»: «невинную, светлую, чистую душу девушки нагло и цинично разворовали, раскидали, загрязнили, напоили сверхчеловеческими ужасами и испытаниями, довели до безумия, но не смогли исторгнуть из нее вместе с рассудком женскую ласку, женскую привязанность и нежное “баю, бай”»².

Опера «Пиковая дама» — шедевр Чайковского, написанный за 44 дня, с 19 января по 3 марта 1890 г. Автор соперничал героям оперы, как реальным людям: «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать»³

¹ Ярустовский, Б. М. (1947) Оперная драматургия Чайковского. М.–Л. : Музгиз. 240 с. С. 18.

² Асафьев, Б. В. (1972) О музыке Чайковского. Избранное. Л. : Музыка. 375 с. С. 313.

³ Чайковский, П. И. (1977). Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музыка. Т. 15-Б. С. 87.

В опере изменены в сравнении с литературным источником некоторые сюжетные линии, по-другому строятся хоры и действия героев. В отличие от жесткости и расчетливости Германа Пушкина, Герман Чайковского противоречив, и это ведет к гибели героя. У Чайковского изменен образ Лизы, из пушкинской скромницы Лиза Чайковского становится страстной, преданной натурой. Композитор переносит действие оперы из 30-х годов XIX века во вторую половину XVIII века. Это подчеркнуто картиной бала у Екатерининского вельможи в опере.

В опере Чайковский поднялся до высот Достоевского по воплощению экспрессии чувств, сложного душевного мира, психологии чувств. Опера проникнута симфонизмом, драматургия ее имеет сквозное развитие, в котором взаимодействуют три темы — три главные линии драматургии. Первая из них, жесткая, злая тема графини, представленная тремя звуками, она легко изменяется, но всегда узнается как тема рока его симфоний. Композитор сжимает или расширяет этот мотив в соответствии с развитием сцены, меняет интервальный состав его или ладовую окраску. Чайковский называл это «зерном» всей оперы, неумолимым роком. Тема сосредоточена в оркестре и вокальных партиях, она фантастически искажается, когда Германа одолевает навязчивая идея 3 карт и призрак мертвой графини. Мастерски композитор пользуется тембровой драматургией, тема Графини звучит глухо в низком регистре в исполнении кларнета, бас-кларнета или фагота. В заключительной сцене тему Графини исполняют медные инструменты мрачно и грозно как приговор.

Вторая тема — трех карт, связана с «зерном» Графини, они интонационно и структурно похожи. Тема трех карт звучит в партии Германа, обреченно «Я имени ее не знаю», то трагично, то скорбно, иногда речитативно.

Яркий контраст в сценическое развитие оперы вносит третья тема — лирическая тема любви Лизы и Германа. Кульминацией ее явилась завершающая восторженная тема Германа и Лизы из второй картины. Эту тему композитор постепенно уводит на второй план, когда Герман безумствует, помышляя только о трех картах.

Снова эта тема звучит ясно в заключительной сцене смерти главного героя, являя момент катарсиса.

В опере мощно воплощена сценичность, которая строится на контрасте: острые ситуации в сценах сочетаются с красочными бытовыми эпизодами. Сценическое развитие нарастает, психологизм образов обостряется, краски сгущаются. Первые 3 картины оперы содержат жанровые элементы, которые вносят контраст основной драматургии оперы. Сцена в Летнем саду — заставка действия, на фоне которой предстает мрачный Герман в любовном томлении.

Тревожное состояние Лизы во 2 картине оттеняется эпизодом развлечений, баловства светских барышень. Третья картина, сцена бала, в которой Чайковский стилизует в некоторых эпизодах музыку XVIII века, используя цитаты из произведений композиторов той эпохи. Контраст в сцене вносит эпизод Германа и Сурина с Чекалским и эпизод встречи с Лизой. Тревожное настроение нарастает звучанием темы трех карт и темы любви, звучащих взволнованно и смятенно. Именно они сценически готовят главную по драматургии 4 картину, сцену в спальне Графини. В ней постоянно растет драматическое напряжение, Герман сталкивается с роком — старой Графиней. Музыкальное развитие идет единым мощным потоком, на это направлены все музыкальные средства выразительности, вокальные, оркестровые, симфонические. Гениально композитор передает душевные переживания, чувства героев оперы, этому способствуют различные приемы вокальной техники: от музыкальной речитации на одном звуке, выкриков до ариозного типа пения.

Трагический поединок Германа и Графини стал кульминацией оперы. В этой сцене либреттист полностью сохранил пушкинский текст. Воплощение пушкинского слова в монологе Германа было тончайшим, очень близкой была связь музыки и поэтического слова, речевой и вокальной интонаций. «Чайковский перевел на язык музыки не только содержательный смысл, но и многие из структурно-выразительных средств пушкинского текста»¹.

Графиня в этой сцене практически лишена вокального начала, ее партия исполняется оркестром, реалистично воспроизводит гнев старухи и ее ужас, смертельную агонию. 4 картина завершается

¹ Карагичева, Л. В. (1990) Два этюда о «Пиковой даме» //Сов. музыка. № 6. С. 47.

бурным стремительным *Vivace*, тревожная мелодия соединяется с темой 3 карт, передавая отчаяние и ужас Германа.

Напряженное развитие действия передает 5 картина, показывая безумие и бред Германа. Это картина ночи, казарма, Герман на дежурстве. Главная выразительная роль в сцене отдана оркестру, партия Германа строится на коротких речитативных репликах. Издалека доносятся пение церковным хором заупокойной молитвы и звуки сигналов военной фанфары. Завывание ветра за окном создается «свистящими» пассажами деревянных и струнных инструментов в высоком регистре. Все это создает тревожное предчувствие беды. Ужас охватывает Германа при появлении призрака мертвой Графини, в оркестре ее лейтмотив соединяется с темой трех карт. Далее Герман в оцепенении и безумии, словно в гипнозе, вторит на одном звуке: «Тройка, семерка, туз», а в оркестре тема трех карт трансформируется. И уже катастрофа и конец близки, но композитор, оттягивая ее, вводит 6 сцену у Зимней канавки, «чтобы зритель знал, что стало с Лизой», говорил он.

Яркий контраст вносит заключительная 7 сцена, горят волнующие свечи игорного дома, звучит хор игроков, поющих разнузданную «игрецкую» песню «Так в ненастные дни / Собирались они...» Атмосфера игры, азарта накаляется, в отчаянии Герман вступает в свою последнюю игру. Далее идет его проигрыш и самоубийство. В оркестре как грозный апофеоз звучит тема Графини, Герман умирает, и опера заканчивается нежно звучащей темой любви.

«Пиковая дама» — величайшее творение Чайковского, вершина в творчестве композитора и в развитии русской оперы. Кроме Мусоргского, никому не удавалось достичь такого потрясающего драматизма сцен, проникнуть в глубины человеческой души, психологизма, показать мир подсознательного в музыке. Опера получила большой отклик писателей, поэтов, художников конца XIX — начала XX века. Кроме музыкантов, об опере оставили свои отзывы многие деятели искусства, например Ал. Бенуа, А. Блок, М. Кузмин, А. Ахматова («Поэма без героя»).

Кроме опер по Пушкину, композитор сочинил музыку к театральному спектаклю — сцене «Ночь. Сад. Фонтан. Объяснение Са-

мозванца с Мариной» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1863–1864 гг.).

Николай Андреевич Римский-Корсаков. Три оперы Н. А. Римского-Корсакова были созданы по произведениям Пушкина — «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок».

Нельзя забывать, что оперы Римского-Корсакова 1990–1900-х годов попадали под влияние нового художественного контекста, который включал и декорации и костюмы Виктора Васнецова в «Снегурочке», К. Коровина в «Садко», врубелевскую художественную интерпретацию оперы «Сказка о царе Салтане». Постановки этих опер Римского-Корсакова были явлением не только музыкальным, они создавали синтез искусств. Общение с великими певцами Ф. И. Шаляпиным, Н. И. Забелой-Врубель — непревзойденной Волховой, Царевной-Лебедью, Марфой — давало новые грани и стимулы для оперного творчества.

Опера «Моцарт и Сальери» по «маленькой трагедии» Пушкина была создана очень быстро, с осени 1897 г. по лето 1898 г. На сочинение оперы повлияла работа над переинструментовкой «Каменного гостя» Даргомыжского, как говорил сам композитор, в результате чего выходило нечто новое для него и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского. Повлияли и занятия в написании фуг и прелюдий в стиле Моцарта и Баха.

Сам Римский-Корсаков считал свою оперу камерной, производившей впечатление в комнате под фортепиано. Он пишет Кругликову: «Боюсь, что оркестр “Моцарта” слишком прост и скромн, (что между тем необходимо) и требует тонкой отделки... комната, трактир, обыденные костюмы, хотя бы и прошлого столетия, и разговоры, и разговоры... Слишком все интимно и по-камерному. Может быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало...»¹

Премьера состоялась в декабре 1898 г. на сцене Мамонтовского театра. Заведующий репертуарной частью Частной оперы Мамонтова С. Н. Кругликов ответил композитору после премьеры «Моцарта и Сальери»: «Вы глубоко не правы, думая, что не надо

¹ Римский-Корсаков, Н. А. (1982) Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М. : Музыка. Т. 8 Б. 240 с. С. 84.

было “Моцарта” оркестровать и приноравливать к сценическому воспроизведению... Напротив, именно на сцене, среди суженного павильона придуманных у Мамонтова декораций комнаты Сальери и номера в трактире “Золотого льва” (декорации Врубеля), под звуки скромного, старомодного оркестра... Ваша пьеса при внимательном слушании... просто потрясает... Это большое произведение. Конечно, его интимность, его уклонение от общеоперных эффектов — не для ежедневной оперной публики... но все-таки она — большое произведение...»¹.

Нашлись критики, которые упрекали композитора в увлечении пушкинским текстом и в том, что звук в опере только оттеняет слово. Но музыкальная драматургия оперы не копирует трагедию, она ставит свои акценты в пушкинском тексте. В отличие от Пушкина, центральный образ — это Моцарт и его гениальное искусство. Это соотносится с эстетикой и концепцией творчества композитора, стремившегося к гармонии в искусстве, и явлено в композиции сцен оперы. Первая сцена — монологи Сальери обрамляют его разговоры с Моцартом, центр сцены — это импровизация Моцарта. Во второй сцене центром является рассказ композитора о черном человеке и Реквием. Это прелестная опера о гении музыки.

«Золотой петушок» — последняя из музыкальных сказок 1900-х годов, автор почти не оставил комментариев к ней. Как соотносится пушкинский текст сказки и ее пересказ Римским-Корсаковым и либреттистом В. И. Бельским? Они использовали текст поэта максимально, но много и внесли в него. Они обострили сатиру в сюжете, широко развили образ Шемаханской царицы, эпизодически показанный Пушкиным. Появилось целое действие — Шемаханская царица. Римский-Корсаков сделал образ царицы центральным. Бельский в предисловии к либретто оперы пишет: «...Тайной окутаны у Пушкина взаимные отношения фантастических существ сказки — Звездочета и Шемаханской царицы. В самом деле, состоят ли они в общем заговоре против Додона или сошлись в нападении на беднягу независимо и случайно, — у Пушкина совершенно не выяснено... Хотя недосказанность составляла своеобразную прелесть сказки... Зри-

¹ Римский-Корсаков, Н. А. (1982) Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М. : Музыка. Т. 8 Б. 240 с. С. 89.

тели небылицы явятся свидетелями отчаянной попытки, которую предпринял несколько тысячелетий тому назад один живущий и поныне волшебник, чтобы подчинить своему магическому влиянию могущественную дочь воздуха. Не имея силы овладеть ею непосредственно, он задумал получить ее из рук Додона, но понес, как известно, поражение, после которого ему только и оставалось в утешение показывать зрителям историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре»¹.

Так как опера — это небылица в лицах, то уже премьеры ее показали, что можно ее ставить по-разному, в разном прочтении ее партитуры. Первой была постановка оперы 24 сентября 1909 г. в Опере Зимина, режиссер П. Оленин, художник И. Билибин. Вторая — 6 ноября того же года в Москве в Большом театре, музыкальный руководитель Э. Купер, дирижер В. Сук, художник К. Коровин. В печати обсуждались декорации Билибина и Коровина, оформление оперы Коровиным признавалось более удачным, подчеркивающим сказочно-фантастическую направленность оперы.

Третьей была постановка в 1914 г. 24 мая в дягилевской антрепризе как опера-балет в постановке М. Фокина, оформление спектакля Н. Гончаровой. В дягилевских «Русских сезонах» опера получила своеобразную интерпретацию: «Золотой петушок» был поставлен как вокально-хореографическое действие, персонажей на сцене исполняли артисты балета, а певцы — исполнители вокальных партий сидели на сцене по ее краям. В Париже и Лондоне весной 1914 г. играли лучшие российские артисты — А. И. Добровольская пела царицу, В. Р. Петров исполнял партию Додона, И. А. Алчевский пел партию Звездочета. Танцевала Шемаханскую царицу прима дягилевского балета Т. П. Карсавина. Знаменитый Фокин стремился сочетать в постановке «стиль русского лубка» с «фантастическим Востоком».

К сожалению, Римский-Корсаков не увидел свою последнюю оперу на сцене. Цензура даже потребовала изменить пушкинский текст, «задевающий достоинство царствующей персоны». На петербургскую сцену оперу не пустили.

¹ История русской музыки (1994). М. : Музыка. Т. 9. 452 с. С. 122–123.

Опера «Сказка о царе Салтане» была написана почти целиком летом 1899 г., окончена осенью, вскоре прошли московская и петербургская премьеры сюиты из оперы, осенью 1900 г. была триумфальная премьера в Частной опере. «Чем больше я слушаю оперу, тем больше прихожу к убеждению, что никому еще до сих пор не удавалось так близко и на протяжении целой оперы подойти к колориту сказки, где все — желания, чувства, действия — выражается как бы в полутонах, где нет ничего «всамделишного», никому в такой степени не удавалось сказку сказать, в какой это удалось вам. Какой был соблазн для композитора написать душу раздирающую музыку, когда царицу Милитрису сажают в бочку и пускают в море! А она у вас поет себе волну гульливую, как будто перед маленьким, хотя и неприятным путешествием по морю. Вместе с тем характеры все удивительно выдержаны и сказочно правдивы», — писал автору А. Т. Гречанинов¹.

Для создания сказочной образности и жанра сказки композитор избегает сложной и драматизированной музыкальной речи героев, все его персонажи не выходят за грани сказки. В стиле оперы наблюдается связь с эстетикой «Мира искусства» в отделке деталей, ее называли «драгоценной миниатюрой».

В опере нет конфликта, контраст дан в полутонах. Сопоставляются два града — Тьмутаракань и Леденец, Салтан и Гвидон. Образ Лебеди стал символом целой эпохи.

Игорь Федорович Стравинский. В 1922 г. композитор пишет оперу-буфф в одном действии «Мавру», либретто Б. Кохно по повести в стихах А. С. Пушкина «Домик в Коломне». Опера посвящена памяти Пушкина, Глинки и Чайковского. Сочинение композитор писал в Англе и Биаррице с конца лета 1921 по 7 марта 1922 г. Первое публичное представление «Мавры», когда за роялем сидел сам Стравинский, состоялась 29 мая 1922 г. в программе концерта русской музыки, устроенного С. Дягилевым в гостиной отеля Континенталь для парижских друзей. Опера имела триумфальный успех. Премьера состоялась 3 июня 1922 г. в Париже, в театре Grand Opera, но здесь постановка оперы провалилась.

¹ История русской музыки (1994). М. : Музыка. Т. 9. 452 с.. 292.

В «Мавре» русский бытовой романс является стилистическим камертоном, Борис Кохно сделал блестящую стилизацию — в центре внимания лексика и структура пушкинского стиха. Особо выделяется песня Параши «Друг мой милый», ставшая отдельным концертным номером.

Сергей Васильевич Рахманинов. Гениальный русский композитор конца XIX — начала XX века в своих ярких, страстных произведениях с напряженной экспрессией отразил все катаклизмы своего времени. Молодой дирижер Большого театра внес свежую струю, новые тонкие нюансы в оркестровое исполнение, вызывая восхищение. Об этом наперебой писали в «Московских ведомостях», «Русском листке» за 1904 г.

По Пушкину Рахманинов сочинил две оперы. Дипломной работой в Московской консерватории была одноактная опера «Алеко» по поэме Пушкина «Цыганы» (1892 г.). За нее молодой композитор получил большую золотую медаль. Опера отличалась яркой творческой индивидуальностью. Либретто оперы написал В. И. Немирович-Данченко. Юношеская опера прочно вошла в репертуар Большого театра с премьеры 1893 г. С большим успехом прошло ее исполнение в Петербурге на торжествах, посвященных 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина в 1899 г.

Второй оперой был «Скупой Рыцарь» — одноактная камерная опера по маленькой трагедии Пушкина, которая имела неудачную сценическую судьбу. Премьера состоялась в январе 1906 г. в Большом театре совместно с одноактной оперой «Франческа да Римини» под управлением Рахманинова. Хотя Шаляпин и Нежданова отказались от главных партий в спектакле, оперы были прекрасно исполнены, высоко оценили в печати, но критики писали о недостаточной «театральности» рахманиновской манеры письма. «Музыка от начала до конца интересна и красива, — писал Н. Кашкин о «Скупом рыцаре», — но скорее музыка симфоническая, нежели оперная. Для последней краски, пожалуй, требуются и более густые, и более резкие»¹. Те же суждения об опере высказывались и

¹ // Кашкин, Н. (1906) Новые оперы на сцене Большого театра // Московские ведомости. 10 января.

позднее, когда ее постановку возобновили в 1912 г. в Большом театре.

В «Скупом рыцаре» Рахманинов развивает тип небольшой декламационной оперы, прообразом которой явился «Каменный гость» Даргомыжского. Но в отличие от этой оперы и основанной на аналогичном принципе оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, Рахманинов в «Скупом» переносит центр тяжести на оркестровое развитие.

Были еще романсы на пушкинские тексты — «Не пой, красавица», шедевр вокальной лирики, и пронизанные пафосом мужества и отваги «Буря» и «Арион».

Таковы некоторые наблюдения над судьбой пушкинского творчества, и в частности пушкинской драматургии, в русском музыкальном искусстве. Очевидно влияние Пушкина на становление русской оперы, русской музыки в целом. Нельзя считать случайным, что к его поэтическим, драматургическим, прозаическим текстам обратились Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Стравинский — т. е. те композиторы, которые составляют славу русской музыки. К ним надо добавить Г. Свиридова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнитке, Д. Кабалевского и многих композиторов советской и постсоветской эпохи. Можно определенно утверждать, что наиболее значительные композиторы России начиная с пушкинских времен и до наших дней обратились к пушкинским текстам и образам в поисках творческого вдохновения и художественных решений. И именно на этом пути возникли шедевры мирового уровня.

Это обстоятельство следует учитывать, когда говорится о сценичности драматургии Пушкина и шире — о сценичности пушкинского литературного творчества. При всех трудностях воплощения пушкинской драматургии в прямой форме на сцене оперы «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского оказались наиболее принятыми во всем мире именно в плане их сценичности, богатейших возможностей для дирижерских, режиссерских, сценографических интерпретаций. Но также — и здесь импульс следует искать именно в текстах,

именно в Пушкине — в выражении русского духа, русского понимания жизни, загадочности и открытости русской души.

**ПУШКИНСКИЙ ТЕАТР ПЕТРА ФОМЕНКО:
ДРАМАТУРГИЯ СЦЕНИЧНОСТИ**

С. В. Аронин

Введение

В пьесе А. П. Чехова «Чайка» Константин Гаврилович Треплев в первом акте восклицает: «Нужны новые формы <...>, а если их нет — то лучше ничего не нужно» (Чехов, 2008: 201). В третьем акте той же пьесы Борис Алексеевич Тригорин заявляет: «Всем хватит места, и новым, и старым, — зачем толкаться?» (Чехов, 2008: 232). Эти две реплики великой пьесы, ставшей «визитной карточкой» МХАТа, во многом определили не только судьбу русского театра XX века, но и некоторым образом послужили символами двух парадигм всей театральной культуры XX века: театр как форма досуга (где потенциальный зритель волен выбирать из ассортимента «старых» и «новых» форм то, что придется ему по душе) и театр как искусство (где сосуществуют театр режиссерский, актерский, театр художника, социальный театр и т. д.). Сегодня театральные исследователи формулируют новые термины и категории — как для того, чтобы охарактеризовать социокультурную среду, в которой оказалась театральная культура рубежа XX–XXI веков, так и для того, чтобы обозначить основные тенденции развития современного театрального искусства.

Одним из ярких показателей, позволяющих на каждом новом этапе развития театра отслеживать его основные изменения, является взаимоотношение современного художника и классического литературного произведения, и шире — современного художника и автора-классика. Следуя за постмодернизмом как одной из современных культурных доминант, театр сегодня сам начинает играть со зрителем в интеллектуальные игры, используя для этого самые разные формы: от социальных и общественно-политических до сугубо творческих и лабораторных (Аронин, 2012: 68).

Предметом исследования данной статьи станут два спектакля режиссера П. Н. Фоменко по произведениям А. С. Пушкина: «Пиковая дама» (Театр им. Е.Вахтангова, 1996 год) и «Триптих» (Мастерская Петра Фоменко, 2009 год).

Петр Наумович Фоменко (1932–2012) еще при жизни сам был произведен театральным сообществом в мэтры и классики и обзавелся большим количеством преемников, последователей и подражателей. Пройдя непростой творческий путь в театрах Москвы и Ленинграда, он в начале 1990-х годов выпустил свой первый курс на режиссерском факультете ГИТИСа, который впоследствии и положил начало одному из крупнейших и известнейших на сегодняшний день московских театров — «Мастерская Петра Фоменко». Оставшись без своего основоположника и учителя накануне 20-летнего юбилея театра, его представители часто говорят о школе и системе Фоменко, о его творческих методах и об отношении к коллегам; но еще и о том, что театр (в широком понимании) Фоменко — это театр Пушкина, что Александр Сергеевич был главным автором великого режиссера в течение всей его жизни и что именно в фигуре и произведениях Пушкина находится ключ к пониманию всего творчества Фоменко. «У него было пушкинское мировидение — свет, ясность, веселье, печаль» (Максимова, 2013: 35), «в нем претворилась пушкинская философия и мировоззрение» (Сенькина, 2013) — пишут о нем театроведы; а нынешний художественный руководитель Мастерской Петра Фоменко Евгений Каменькович, много лет проработавший с мастером не только в театре, но и в ГИТИСе, продолжает эту мысль: «Жизнь он, похоже, воспринимал сквозь призму Пушкина. Он, по-моему, сам не помнил, сколько раз ставил «Пиковую даму» <...> Мы с Сережей Женовачом (еще один из учеников и коллег П.Фоменко, ныне заведующий кафедрой режиссуры в ГИТИСе, режиссер и художественный руководитель театра «Студия Театрального Искусства». — С. А.) смеялись, что, если б мы его не одергивали, система образования в ГИТИСе была бы такая: Пушкин, Пушкин и Пушкин» (Каменькович, 2013: 15).

Действительно, П. Фоменко Пушкина ставил часто. Здесь можно вспомнить и телеспектакли рубежа 1980-х — 1990-х годов по «Повестям Белкина»: «в них Петр Наумович за кадром читал сти-

хи, а совсем еще юные фоменки (так в «театральном мире» принято называть учеников П. Фоменко, ныне — актеров его театра. — С. А.) азартно играли нечисть в «Гробовщике»» (Шматова, 2010). Позже, уже сформировавшись в театр, они играли в постановке учителя «Египетские ночи», где режиссер соединил незаконченную повесть Пушкина с ее продолжением, созданным В. Брюсовым, и разбавил их пушкинскими стихами разных лет. Работа мастера оборвалась на «Борисе Годунове», а первой работой Фоменко в ГИТИСе был именно «Борис Годунов». «Про некоторые произведения он думал всю жизнь, самая наша большая трагедия, что не вышел «Борис Годунов», там должен был быть занят практически весь театр» (Каменькович, 2013: 14).

Хотелось бы обратить внимание на два наиболее заметных и очень разных пушкинских спектакля мастера. Первый — «Пиковая дама» — был поставлен в 1996 году на основной сцене Вахтанговского театра (из зрительских фойе и залов под крышей он тогда вернулся на большую сцену), второй — «Триптих» — стал предпоследним спектаклем Фоменко, и в то же время был первым на Малой сцене Нового здания театра, в рамках которого режиссер освоил не только саму сцену, но и все пространство своего театра. В «Триптихе» режиссер работал со своими учениками (к этому времени уже ставшими известными артистами, мастерами сцены), в «Пиковой даме» играли мэтры Театра Вахтангова во главе с Людмилой Максаковой в роли Графини. Композиция «Триптиха» невероятно сложна — в трех актах спектакля, поставленного по произведениям А. Пушкина «Граф Нулин», «Каменный гость» и «Сцена из Фауста», звучат гусарский романс Д. Давыдова «Где друзья минувших лет?», итальянские арии из «Дон Жуана» Моцарта, а «в наиболее эклектичном “Фаусте” звучат “Ночной смотр” Жуковского, “первоисточник” Гете в переводе Пастернака, “Адова поэма” Пушкина и даже “Два часа в резервуаре” Бродского (“Я есть антифашист и антифауст”))» (Шматова, 2010). В «Пиковой даме» же актеры по ролям прочитывают дословно весь текст пушкинской повести, включая эпиграфы. К «Пиковой даме» режиссер в своей практике обращался пять раз, он ставил ее с профессиональными актерами и со студентами, на сцене и в кино, «Триптих» же был своего

рода заветной мечтой, осуществившейся им лишь на закате жизни. Театральный критик А. Карась пишет: «Петр Фоменко задумал “Триптих” давно. Еще два года назад (*за два года до премьеры*. — С. А.) в Пушкинских горах он рассказывал про свою мечту о спектакле, в котором бы неожиданно соединялись “Граф Нулин”, “Каменный гость” и “Сцена из Фауста”. Неочевидность этой комбинации всех тогда заинтриговала» (Карась, 2009).

Такие разные, на первый взгляд, работы не только имеют много общего, что позволяет в очередной раз делать заключения относительно режиссерского почерка их создателя, но и наводят на размышления о том, как произведения А. С. Пушкина вписываются в контекст современной театральной культуры, с помощью каких выразительных средств обретают современную сценичность и в какое направление ведут современного художника.

Литературоцентричность как театральный метод

В манифесте обэриутов провозглашается: «Сюжет театрального представления — театральный, как сюжет музыкального произведения — музыкальный» (Афиши Дома Печати, 1928: 12). Переводя данный тезис в научную плоскость, хотелось бы отметить, что поскольку литература и театр — искусства различные, то именно вопрос взгляда на литературное произведение представителя того или иного искусства определяет жанровую условность конечного произведения (в данном случае спектакля). Жанр в этом смысле есть тип формо-содержательного единства, вписанный в культуру в ее конкретно-исторической определенности (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 213). В научной школе тезаурусного анализа мировой культуры вводится понятие жанровых генерализаций, что означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 221). Мы в свою очередь выделяем основные жанровые генерализации современного театра (Аронин, 2012: 331–332). Одной из них является литературно-постдраматическая генерализация современной театральной культуры, которая, среди прочего,

вбирает в себя различные жанровые искания, связанные с так называемым литературным театром (Аронин, 2011: 60–61), одним из представителей которого является П. Н. Фоменко.

Литературный театр, по большому счету, возникает с того момента, когда на театральные подмостки начинают приноситься произведения, не для театра написанные. Здесь берет начало культура инсценировок (адаптаций, сценических редакций, переложений для сцены). Обращаясь к исследуемым спектаклям, замечаем, что, если «Пиковая дама» Пушкина — произведение, написанное не для театра, то в «Триптихе» все намного сложнее. Первая его часть — «Граф Нулин» — тоже написана не для театра, а вторая и третья являются драматургией с разной степени «полноценности»: «Каменный гость» — одна из «маленьких трагедий», а «Сцена из Фауста» представляет собой лишь драматический фрагмент. Так что, в целом, «Триптих» — это тоже сценическая композиция, пусть и с использованием драматического произведения.

Теперь проследим за тем, как «законы» литературного театра распространяются на оба спектакля:

С одной стороны, литературный театр, т. е. театр «медленного чтения», дает возможность перевести прозу в плоскость сценичности, наделить ее театральными выразительными средствами. Коллектив исполнителей (во главе с режиссером-постановщиком — а он в большинстве случаев литературного театра является еще и автором сценической редакции текста) в этот момент вступает в принципиально новые взаимоотношения с текстом, а через текст — со зрителем (Аронин, 2012: 93). Основным методом, приемом и формой спектакля становится культ рассказа, а зритель превращается в собеседника; во главу угла ставится текст (литературное произведение) как повод для возникновения игры и театрального действия, а главным выразительным средством становится культура речи (Якубова, 2012: 43–44). И действительно, зритель, пришедший на спектакль «Пиковая дама», услышит «текст Пушкина, сконструированный Петром Фоменко <...>, изящно спетые стихотворные произведения того времени как на русском, так и на французском языке <...>, музыку <...>, а также голоса актеров, их крик, шепот, воркование, звуки пленительные, угрожающие, манящие,

пугающие, влекущие, усыпляющие, ласкающие, предсмертные...» (Любимов, 1996). Именно такое *чтение по ролям в коллективной попытке постижения смысла* и становится главным драматическим элементом спектакля, его основной драматургией. В результате многие театроведы сходятся на том, что «точнее было бы сказать, что Фоменко не поставил “Пиковую даму” — он ее прочитал. Внимательно, вдумчиво, с интересом. Как сегодня, к сожалению, читать уже не принято» (Ямпольская, 1996).

С другой стороны, литературный театр имеет свои пределы, в том числе и в области сценичности. В статье А. Смелянского о «Пиковой даме» читаем то, что можно отнести и к литературному театру в целом: «Спектакль обозначил грань, которую театр не может преодолеть. Прозрачная летучая проза поэта вынуждена обрести плотское тело. И даже если это такое прекрасное актерское тело, как Юрий Яковлев, проблема неадекватности остается. Слова должны повторяться, оглядываться друг на друга, они не могут охватить и подчинить себе большое пространство. Дар фоменковской музыкальности то расцветает, то глохнет, душа спектакля живет порывами и прорывами» (Смелянский, 1996).

В «Триптихе» литературоцентричность выразительных средств тоже явно угадывается, но на этот раз служит еще и дополнительной философской линией спектакля. Здесь при безусловно отточенных приемах игры со словом (прочитанное актером, оно обыгрывается, перепроверяется действием) зазвучали совершенно новые интонации. Три части спектакля не только рассчитаны на сквозное прочтение, но от одной части к другой меняются характеры и эволюционирует жанр. Актеры видят в слове главный источник действия, они любят и ненавидят каждой буквой (Сенькина, 2013). Настроение спектакля, во многом выраженное именно в «говорении», в способе работы с атмосферой и стилем этого говорения, меняется от одной части к другой и ведет нас от водевиля к трагедии. «Первый акт — небесный, не в религиозном, а в театральном значении слова. Здесь все весело, солнечно, тепло и иронично. Второй акт — земной. Здесь трагическое перемешано с ироническим, лирическое с драматическим. Третье действие происходит в преисподней, и тут уже не до иронии» (Тимашева, 2009).

Что касается актерской техники (и это характерно для обоих спектаклей), то в такой литературоцентричной театральности актер, в процессе воссоздания атмосферы и стиля спектакля, стоящих за авторским текстом, способен как отождествиться с ним, так и дистанцироваться от него. Однако это не значит, что в данном случае актеры — лишь исполнители текста, которые должны уложиться в определенный (чаще всего — речевой) темпо-ритм, — в данном случае со стороны актера это акт познания, отождествления и дистанцирования в процессе постижения экзистенциального опыта (Якубова, 2010: 67).

Минимизация актерского состава (каждый актер исполняет в «Триптихе» от трех до пяти ролей) сводит существование актера к тому, что он скорее уходит в демонстрацию зрителю своего немого актерского потенциала, чем в исполнение полноценной роли; это скорее намек на темперамент, чем его проявление. Спектакль, в итоге, превращается в некую галерею портретов, легких эскизов, акварельных набросков (Аронин, 2012: 106). А это, в свою очередь, дает возможность театру вести диалог со зрителем, а не просто продемонстрировать ему некую законченную театральную историю.

Интертекстуальность как элемент режиссерской композиции

Диалог этот находится не только в вербальной плоскости актерского исполнения, но и в культурфилософской плоскости постижения смыслов и обмена ими. Не станем наделять современный театр качествами постмодернизма как его неотъемлемыми характеристиками, но ввиду того, что постмодернизм как одна из культурных доминант современной культуры по-своему влияет на все сферы жизни, можно пользоваться его терминами для обозначения процессов, происходящих в современном театре. Таким образом, заметим, что к обоим исследуемым спектаклям в большой мере относятся такие качества постмодернизма, как ироническое переосмысление прошлого и интеллектуальная игра со зрителем.

Например, в «Триптихе» такая игра начинается уже с названия спектакля. В нем речь идет, вероятно, о таких понятиях как Рай, Ад и миссия Спасителя. «Религиозный оттенок названия спектакля наводит на мысль именно о театральной религии. Кажется, что режиссер проводит своих актеров через необходимость высказаться на все эти темы: о добре и зле, об их неоднозначности в мире, где нет разделения на черное и белое» (Квасницкая, 2010). Эта игра продолжается дальше на протяжении всего спектакля. Вообще, постоянная игра жанрами, сложная партитура смены атмосфер мешают зрителю «Триптиха» занять привычную, комфортную позицию наблюдателя: кажется, публика чувствует себя на этом спектакле приблизительно так, как герои первого акта — на неустойчивых платформах-качелях (Шматова, 2010).

В «Пиковой даме» режиссер тоже с иронией отнесся к зрительским ожиданиям. «Всепроникающая отвага сценической иронии — таков стиль спектакля. Если кто-то хотел своими глазами увидеть, как из гроба прищуривается страшная покойница, ничего подобного не увидит» (Крымова, 1996). Кроме того, П. Фоменко иронизирует не только над содержанием повести, но и над зрительским опытом ее трактовки. Фоменко по-своему прочел повесть, как будто и не слышал о Чайковском. В спектакле отсутствует Рок как таковой. Вместо этого за Германом бродит Тайная Недоброжелательность в исполнении Юлии Рутберг, но даже и не она, а сам пушкинский текст, будто впервые услышанные не только режиссером, но и зрителем, становится главным героем спектакля (Скорухин, 2013: 235).

Действительно, театральная «пушкинская» традиция, хоть и не изобилует столь многочисленными примерами, как, например, шекспировская или даже чеховская, но она представлена в различных смежных видах искусства — таких, как опера или кино. Исследователи утверждают, что постановка драматического спектакля по «Пиковой даме» на большой сцене академического театра — это прецедент: в одном из интервью (Репсон, 2007) Евгений Князев с гордостью заявляет, что он первый Герман на драматической сцене. В то же время в опере и кинематографе такие примеры нам известны, а в статье «Пиковая дама: театральные блуждания в поисках

жанра» Н. Скороход не только исследует постановки в опере и в кино, но особым образом выделяет один из интереснейших опытов сценического перевода пушкинской повести — «Хризомания, или страсть к деньгам» кн. А. А. Шаховского, написанная и воплощенная им на сцене Александринского театра в 1836 г., т. е. через два года после издания пушкинской повести (Скороход, 2013: 236).

Тем интереснее в спектакле конца XX века выглядит сознательный и полный отказ режиссера от инсценировки как таковой. Одни театроведы восхищаются: «...они открыли томик Пушкина на той странице, где в заголовке выведено “Пиковая дама”, и читают подряд от эпиграфа до заключения» (Седых, 1996), другие же шутят: «Премьеру Фоменко в Москве ждали <...> спорили, строили догадки: “Кто делал инсценировку?”. Теперь, когда премьера состоялась, можно однозначно ответить: инсценировку для Фоменко делал Пушкин» (Ямпольская, 1996). В итоге сценическое прочтение драматизирует и делает сценичной не фабулу, но дискурс — не историю, которая повествуется в прозе, а способ ее рассказа, те отношения, что возникают между историей и рассказчиком, коим в данном случае является весь актерский коллектив во главе с режиссером спектакля.

Что же касается «Триптиха», то сценический масштаб «Графа Нулина» и «Сцены из Фауста» как таковых не предполагает разговор о прецедентах в театре. Но с «Каменным гостем», опять-таки, все сложнее. С одной стороны, это одна из «маленьких трагедий», а у них опыт постановок есть (большой обзор заметных пушкинских постановок производит М. Тимашева в статье «Пушкин — всё, даже если не наше»), с другой стороны, история Дон Жуана — Дон Хуана — Дон Гуана уходит в литературную традицию вплоть до Тирсо де Молина, если не далее. Ну и, наконец, множество Дон Жуанов, явленных миру на сцене театра и кино (имеются в виду наиболее яркие образы, созданные великими актерами), накладывает на режиссера-постановщика дополнительные требования.

П. Фоменко опять-таки по-своему решает эту проблему, пользуясь тем, что можно назвать интертекстуальностью в режиссуре. Он решает проблемы, доставшиеся ему от Пушкина, прошедшего сквозь время, с помощью того же Пушкина и того же времени. Ему

важна сама попытка раздвинуть границы, испытать новые возможности. В результате ни одну из частей «Триптиха» нельзя назвать дистиллировано пушкинской. Присутствие в тексте композиции по Пушкину других текстов и текстов других авторов придает спектаклю множественность объемов. Эта многомерность выливается и в то, что работа с пространством играет чуть ли не главную роль в спектакле: «режиссер здесь с каким-то жестким самоотвержением пускает в ход подвесные люльки, движущиеся полотнища ткани, анфилады театрального фойе со ступенями, дверными проемами и визуальной недостижимостью потолка, открывающееся в глубине сценической коробки, а зрителей в финале накрывают черным трепещущим полотном. “Всех утопить” — желание Фауста расправиться с плывущим вдали кораблем материализуется таким, почти что прямым образом» (Каминская, 2009).

Режиссерская ирония с текстами Пушкина проявлена и в программке к спектаклю. В ней «Каменного гостя» (вторую часть спектакля) режиссер обозначает как «маленькую ироническую трагедию», а «Сцену из Фауста» (третью часть спектакля) и вовсе обозначает как «бурлеск». «При желании можно найти сквозную мысль спектакля: об отчаянной тоске сочинителя, испытавшего слишком много и требующего у Мефистофеля смерти: в “волнах” бесконечного шелкового занавеса в финале тонут и зрители, и исчадья ада, и сам Фауст. А можно увидеть лишь лукавую усмешку режиссера, владеющего постмодернистскими приемами и приемами визуального театра куда лучше многих молодых коллег» (Шендерова, 2009).

Но тем не менее, пушкинская трилогия — это еще и путешествие «к тому Фоменко, о котором все забыли. В первой части он такой, каким его привыкли видеть в Москве — воздушный, легкий, ироничный. Потом в “Каменном госте” появляется мажор. А последняя часть совершенно мизантропическая. Эта трилогия раскрывала тайну его души» (Смелянский, 2013: 13). Такую же тайну человеческой души раскрывают и актеры, играющие не просто несколько ролей в спектакле, а транслирующие философскую мысль о скуке. Так, например, актер Кирилл Пирогов, исполняет в разных частях спектакля незатейливого соседа Лидина («помещик двадца-

ти трех лет») в портретном гриме Пушкина, обреченного и разочарованного Дона Гуана и Фауста соответственно.

Контекстуальность спектакля и театра и ее влияние на зрительское восприятие

В условиях существования современного театра на «рынке культурных услуг» важны не только его художественные достижения, но и его социальный статус, социальный адрес и пр. Важно, к какой зрительской аудитории театр обращается и о чем с ней говорит. Совет друзей, внимание к определенному драматургу, режиссеру и т. п., как показывают исследования, не являются главными основаниями для похода в театр. «Для большинства зрителей независимо от пола, возраста, образования и уровня дохода, театр является местом, где можно “отдохнуть, приятно провести время”» (Ушкарев, 2011: 230). В этих условиях второстепенные или неважные качества спектакля, или театра, или самого зрительского акта похода в театр приобретают дополнительное значение.

Так, в 1996 г., когда вышел спектакль «Пиковая дама», исследователи писали: «Кто-то уже успел сообщить, что Фоменко поставил спектакль про новых русских. По-моему, про старых. Он поставил “Пиковую даму” в стране, где легкость мгновенной наживы вновь овладела массами. <...> Чувство глобального веселого проигрыша владеет залом, и потому громовым смехом он отвечает коронной максаконской звуковой реплике. Ее нечленораздельное “мня” означает ответ судьбы новым и старым русским: не насчет сапог, а насчет покоя и независимости: “На-ка, братец, выкуси”» (Смелянский, 1996).

В более спокойное время выпуска «Триптиха» спектакль все равно воспринимается в контексте происходящей вокруг жизни. Так, размышляя о сценической композиции спектакля, М. Квасницкая пишет: «Тексты Пушкина, Гёте и Бродского взяты именно из этих соображений — уж больно много вокруг бессмыслицы, голых сюжетов, не отягощенных смыслом. Это экологически вредно для здоровья нации. Вообще мысль об экологически чистом театре возникает с порога, точнее, с посещения гардероба театра. Там зри-

телей встречают юноши и девушки в марлевых медицинских повязках. В этом есть особая ирония: повсюду вирус гриппа, и не только. Люди в марлевых повязках производят впечатление безопасного пространства. Хочется мыслить шире: все-таки, несмотря ни на что, Мастерская Фоменко остается островком экологической чистоты в культурном пространстве» (Квасницкая, 2010). Но еще один важный контекст «Триптиха» заключается еще и в том, что в спектакле Фоменко подтрунивает над театром вообще: с его буклями и париками, французской речью, манерой распевать на два голоса, жеманиться и объясняться в любви. А за этой иронией сквозит сегодняшняя жизнь: «последние слова пушкинской сцены “Всё утопить” — это ведь не только про испанский корабль. Это про весь наш мир. <...> Более пессимистической постановки ни одна из сцен, на которой работал прежде Мастер, не знала» (Давыдова, 2009).

Игровая структура театра и театральность литературы — вопрос о сценичности

Наконец, что представляется наиболее интересным в рамках данного исследования, — это та новая театральность и та новая игровая структура, которые возникают в режиссуре П. Н. Фоменко при работе с классическим автором и его произведениями.

Несмотря на вышеуказанные качества рассматриваемых спектаклей (литературоцентричность, интертекстуальность, контекстуальность), театроведы отмечают высокую степень того, что связано с исключительными особенностями и качествами театра как искусства. Про «Триптих» пишут, что «действие способно ошеломить. Хотя бы потому, что от Петра Фоменко никто не ожидал такого количества красот. Тут возникает тень Гретхен — в глубине, в голубоватом свете, с вечно крутящейся прялкой, а до нее надо еще преодолеть “море” из трепещущего куска ткани» (Каминская, 2009); «Бог с ними, с неясностями. Зато о том, как язык поэзии переведен на язык театра, о том, как грандиозно нарисованы мизансцены и с каким воображением разыграно гигантское пространство, о том, как выстроена световая партитура спектакля <...>, о том, как мо-

гильная плита становится ложем любви и ложем смерти Дон Гуана и Анны — обо всей этой невиданной красоте надо слагать поэмы. Эстетическое блаженство — часто ли можно испытать его в современном театре?» (Тимашева, 2009).

То же пишут и про «Пиковую даму»: «Не знаю, скоро ли я смогу перечитать “Пиковую даму”, освободившись от интонаций спектакля вахтанговцев, поставленного Петром Фоменко. Пока не получается. Листаешь страницы и ловишь себя на рабском или детском подражании, голос вибрирует, модулирует, выпевая фразы, пальцы вычерчивают в воздухе неуклюжий рисунок, такой легкий и изящный там, на сцене, строчки текста раздвигаются, становясь просторней, прозрачней, что ли» (Седых, 1996).

Но кроме режиссерских приемов и всего арсенала театральных выразительных средств, игровая природа театрального искусства проявляется также и в новом качестве существования актера на сцене.

В «Пиковой даме» Графиня в исполнении Л. Максаковой существует и в необычном образе, и в стремительном темпо-ритме, словом, — совсем не так, как она изображена у Пушкина, и при этом абсолютно по-пушкински. «Не в теплом капоте, а в легком черном одеянии и изящном чепчике она пустилась в эту бессонницу, чтобы оказаться, естественно, в объятиях мужчины, — уже не старуха, не Графиня, а некий фантом, бывшая искусительница, живущая только по ночам» (Крымова, 1996).

Такого же актерского внимания требует от актеров и исполнение ролей в «Триптихе»: здесь нужно и «погружаться» в материал, и отстраняться от него. Здесь нужно играть роли пунктирно — перевоплощаясь от акта к акту, и непрерывно играть самого Пушкина или идею о нем. «В образе Дон Гуана Пирогова нет разделения на рассказчика и героя. Ведь пушкинский Дон Гуан — это в какой-то мере сам Пушкин. Для него любовь и смерть — две вещи неразрывные, и потому он ищет смерти. <...> В Фаусте Пирогова уже нет веры, есть пресыщение. Для актера, кажется, это пока сложный образ, его герой запоминается преимущественно финальной сценой: Фауст, как в ловушке, замер перед бездной человеческого бытия, трагедией, а позади на возвышении — преследующий его дух Гретхен.

Тюнина в белом платье, вращающая веретено, — Судьба, воплощение неотвратимой участи. Она — указание на неизбежность вины и зла, которое страшнее смерти» (Сенькина, 2013).

Заключение

И театр сегодня, и тот материал, за который он берется, выстраивают в рамках той культуры, в которую они вписаны, свой собственный метасюжет, содержат в себе разные объемы понимания, формируют свои диалоги режиссера и автора, режиссера и актера, актера и автора; и шире — театра и власти, театра и зрителя, деконструируя таким образом категорию действия, основополагающую для театральной культуры (Аронин, 2012: 69).

Понятие сценичности в рамках театральной культуры лежит уже в зрительском понимании этого диалога, в готовности воспринимать все эти смысловые слои в нелинейном развитии сюжета, но в линейном развитии спектакля; в способности воспринимать этот театральный метасюжет, а не сюжет автора или театра в отдельности. Частные же проявления этого метасюжета, наблюдающиеся в двух спектаклях П. Н. Фоменко по произведениям А. С. Пушкина, показали что работе этого великого режиссера над пушкинскими произведениями свойственны литературоцентричность, интертекстуальность, контекстуальность.

Кроме того, каков бы ни был материал, и какая форма театра не избиралась бы создателями спектакля, заключаем из вышесказанного, что игровая структура, вычлняющаяся из материала или навязываемая ему режиссером (или сценаристом — автором сценической редакции), есть свойство театра как искусства, способное заставить существовать по своим — театральным законам — практически любой текст. Именно в ней — в игровой природе театра — транслирующей через актера смыслы, заложенные автором и режиссером, возможно как раскрыть авторский текст и его подтексты, так и высказать идею, связывающую разные тексты автора в новую идею театра и его творческого коллектива. И в рассматриваемых нами спектаклях мы тоже можем указать на наличие в них особой игровой структуры, выраженной в том числе в игровой природе ак-

терского существования, и игровом подходе, заложенном в качестве императива в работу режиссера с текстами А. С. Пушкина, изначально не предназначенными для постановки в театре.

Кроме того, частью сценичности является и тот дискурс и контекст, в котором оказываются и актер, и автор, и спектакль, и театр. Считывать диалектику режиссерского и актерского творчества, понимать место того или иного спектакля и того или иного театра в контексте современной культуры и современной театральной культуры — это тоже значит понимать тот метасюжет, который возникает при выходе в свет современного спектакля по классическому произведению.

Все вышперечисленное, однако, не представляет собой утверждение сугубо театральных художественных средств и театрального языка как доминанты по отношению к любому тексту и не нивелирует в данном случае произведения А. С. Пушкина. Наоборот, возникновение вышеупомянутого метасюжета возможно лишь в том случае, если это именно материал послужил для коллектива театра во главе с режиссером-постановщиком поводом для игры, для театрального размышления, для диалога со зрителем. Только в этом случае и материал актуализируется, приобретая дополнительные смыслы, и театр утверждается в силе своего искусства. Как это и произошло в спектаклях П. Фоменко «Пиковая дама» и «Триптих» по произведениям А. С. Пушкина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков: дис. кандидата культурологии. М., 2012. 171 с.

Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 329–333.

Аронин, С. В. (2012) Культурные доминанты рубежа XX–XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 51–71.

Аронин, С. В. (2011) Литературный театр как принцип театральной студийности // Театр. Живопись. Кино. Музыка : Альманах. № 3. М. : Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС. С. 53–62.

Афиши Дома Печати (1928). Л. № 2. С. 12.

Давыдова, М. (2009) Игры с Пушкиным // Известия. 09.12.2009.

Карась, А. (2009) Мне скучно, бес // Российская газета. 08.12.

Каменькович, Е. (2013) Последний подробный человек // Три этюда о Петре Фоменко // Театр. № 10. С. 10–25.

Каминская, Н. (2009) Профиль молнией сверкает // Культура. 17.12.

Квасницкая, М. (2010) Триптих. Нюансы любви, оттенки тлена... // Gogol.ru. 13.01.

Крымова, Н. (1996) «Ай, да Пушкин...» // Экран и сцена. 04.04.

Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Любимов, Б. (1996) Что за тузы в Москве живут... // Независимая газета. 26.03.

Максимова, В. (2103) «Все в жертву памяти твоей...» // Вопросы театра / PROSCAENIUM. № 3–4. С. 19–42.

Репсон, К. (2007) Герман, Пиковая дама и ее альтер эго // Postimees. 29.10.

Седых, М. (1996) La venus muscovite // Лит. газета. 16.03.

Сенькина, В. (2013) Незавершенный сюжет. Год назад мы потеряли Петра Фоменко // Экран и сцена. № 8.

Скороход, Н. С. (2013) «Пиковая дама»: театральные блуждания в поисках жанра // Вопросы театра : сб. науч. трудов. № 1–2. М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания. С. 231–242.

Смелянский, А. (1996) Три карты // Московские новости. 24.03.

Смелянский, А. (2013) Фоменко-ученик и Фоменко-учитель // Три этюда о Петре Фоменко // Театр. № 10. С. 10–25.

Тимашева, М. (2009) Импровизаторы любовных песен // Радио Свобода. 16.12.

Тимашева, М. (2013) Пушкин — всё, даже если не наше // Вопросы театра : сб. науч. трудов. № 1–2. М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания. С. 219–230.

Ушкарев, А. (2011) И давайте без экспериментов: социальный состав российской аудитории // Театр. № 4. С. 228–230.

Чехов, А. П. (2008) Пьесы. СПб. : Изд. Дом «Азбука-классика».

Шендерова, А. (2009) Петр Фоменко строит пушкинский дом // Infox.ru. 04.12.

Шматова, Г. (2010) Человеческое, слишком человеческое // Экран и сцена. №1.

Якубова, Н. (2010) Культ рассказа (заметки о поколении 1990–2000-х годов в восточноевропейской режиссуре) // Вопросы театра : сб. науч. трудов. № 1–2. М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания. С. 43–68.

Ямпольская, Е. (1996) «Пиковая дама» по Пушкину и Фоменко // Известия. 26.03.

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПОНЯТИЯ СЦЕНИЧНОСТИ
В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ ТЕАТРА НАЦИЙ
«СКАЗКИ ПУШКИНА»**

С. В. Аронин

Введение

Так называемый «перформативный поворот»¹, произошедший в 1960-х — 1970-х годах в сценической (в большей степени — театральной) культуре, привел к переосмыслению ключевых категорий и понятий, связанных с театральной культурой, — как теми, кто его создает, так и теми, кто его воспринимает и исследует².

В данной работе речь пойдет о подобном процессе возникновения нового объема смыслов и пониманий одной из центральных театральных категорий — сценичности — в ходе социокультурного анализа спектакля «Сказки Пушкина» московского Театра Наций под руководством Евгения Миронова в постановке американского режиссера и художника Роберта Уилсона³. Поскольку спектакль этот можно отнести к явлению постдраматического театра (или к жанровой литературно-постдраматической генерализации⁴ современной театральной культуры — в нашей терминологии), а самого Р. Уилсона можно считать одним из основоположников этого этапа в развитии театра (а именно — его постдраматической стадии); учитывая эти факты, мы будем воспринимать примеры, закономерности и связи понятия сце-

¹ Подробно о «перформативном повороте» как о социокультурном явлении и о формировании в этой связи новой перформативной эстетики, см.: Фишер-Лихте (2015).

² В этой связи необходимо указать особо: Леман (2013); Фишер-Лихте (2015); Голдберг (2014) Аронин (2012а).

³ Роберт Уилсон (род. в 1942 г.) — американский театральный режиссер, сценограф и драматург, один из основоположников так называемого театра художника, один из крупнейших представителей театрального авангарда конца XX — начала XXI века. Ставит в крупнейших европейских театрах — как драматические, так и оперные постановки. Широкую известность Уилсону принес спектакль «Взгляд глухого», поставленный в Париже в 1971 г.

⁴ В научной школе тезаурусного анализа мировой культуры вводится понятие жанровых генерализаций, что означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008). С. 221.

ничности и постдраматического спектакля как отражение тенденций деконструкции сценичности (и театральности как таковой) в эпоху «постдрамы» и связанной с ней эстетики перформативности.

Сценичность, постдраматический театр и Роберт Уилсон

Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического воплощения. Так, П. Пави в своем «Словаре театра» трактует понятие «сценичный» как «благоприятствующий театральной выразительности, то есть зрелищный, легко поддающийся игровому и сценическому воплощению»; а Э. Перель определяет сценичность как условную театральность (Шевченко, 2015: 200). Во второй половине XX века данное понимание сценичности остается легитимным для «традиционного» театра, но оказывается совершенно непригодным для театральных экспериментов, самообразующих новые жанровые генерализации (реализующие внежанровые, т. е. проблемно-тематические и иные общие принципы) путем усиления прежде периферийных жанров и направлений театра¹. Так, в частности, постдраматический театр, по мнению его теоретика Х.-Т. Лемана (вводящего данный термин в искусствоведческий и культурологический дискурс) более не представляет собой массового средства коммуникации. Он означает временный отрезок жизни, «проводимый совместно в некоем сообща вдыхаемом воздухе пространства, где происходит театральная игра и акт восприятия». Причем произведение и восприятие знаков и сигналов происходят одновременно, что ведет к исчезновению признаков нарративности и фигуративности (Леман, 2013: 27–30).

Одним из основоположников такого театра и является американец Роберт Уилсон, создающий одну из крайностей постдраматического театра — театр художника, в котором автор — не режиссер, а художник, который «сочиняет спектакль как структуру визуаль-

¹ Мы выводим несколько основных жанровых генерализаций современной театральной культуры, связанных с культурными доминантами рубежа XX–XXI веков; так, в частности, выделяется литературно-постдраматическая генерализация современной театральной культуры. См.: Аронин (2012b).

ных композиций, разворачивающихся в пространстве и времени» (Березкин, 2007: 438). Уилсон производит деиерархизацию театральных выразительных средств, связанную с отсутствием драматического действия в его театре. Вместо этого мы встречаем некие формы, действующие как не совсем понятные символы. Актеры, «сообща» пребывающие на подмостках, зачастую вообще не вступают в контекст какого-либо взаимодействия и даже само пространство этого театра прерывисто: свет и различные цвета, неупорядоченные знаки и предметы создают сцену, которая не выступает более каким-то однородным пространством (Леман, 2013: 127).

Если говорить об особенностях сцены как специфического типа пространства в традиционном драматическом театре, то главной из них является двойственность, в рамках которой режиссер, особым образом располагая «сюжетное» театральное пространство относительно литературного «фабульного», формирует «угол зрения» созерцателя на жизнь героев пьесы. Таким образом, то, что с жизненной точки зрения является закрытым, интимным, — в пространстве сцены открывается, становится представлением, зрелищем (Подковырин, 2013: 202–203).

Принципиально иным образом организована художественная работа с пространством у Р. Уилсона. Онтологической особенностью пространства в театре художника является его автореферентность. Пространство более не иллюстрирует содержание пьесы, равно как и не создает среду для жизни ее персонажей. Напротив, оно привлекает внимание к индивидуальности тела исполнителя. Уилсон часто использует контражурное освещение, которое создает впечатление, что тела актеров, их жесты и движения пропитаны светом, и более того, излучают свет; а целом тело актера балансирует на грани между трехмерным пространством сцены и двухмерным изображением (Фишер-Лихте, 2015: 152–154).

Таким образом, Р. Уилсон создает театр бесконечной метаморфозы, в которой утверждается инобытие художника в качестве нового автора театрального произведения искусства. Кроме того, можно выделить несколько режиссерских приемов, которые не только проявляются в том, как Уилсон работает с пространством, но и в том, как

работа с пространством влияет на остальной процесс работы режиссера над спектаклем и на поэтику театра Уилсона в целом:

1. Превращение сцены в пейзаж. Это некоторым образом является и ответом Уилсона на проблему существования театра в медийную эпоху. Этот же принцип распространяется и на работу со звуком в спектакле — Уилсон сам называет свою аудиосреду «звуковым пейзажем»;

2. Превращение визуальной драматургии в некую универсальную историю, выступающую в виде мультикультурного, этнографического, археологического калейдоскопа. Театр Уилсона неомифичен, однако мифы здесь представлены как образы — они несут в себе действие только в виде наших собственных виртуальных фантазий;

3. Большинству спектаклей Р. Уилсона свойственна определенная работа со сценическим временем и темпо-ритмом в сторону его замедления. «Медленный театр» Уилсона создает особые «скульптуры времени», формируя определенную эстетику длительности (Леман, 2013: 126–129, 257).

Спектакль в театре художника как произведение искусства

Работа над спектаклем «Сказки Пушкина» в Театре Наций велась долго, беспрецедентно глобально и в несколько этапов. Были привлечены инвесторы и спонсоры; помимо актеров, Р. Уилсон работал со своей технической командой, творческими и личными ассистентами, композиторами и музыкантами, несколькими переводчиками, выступавшими в разных качествах. Роль Рассказчика (фактически — самого А. С. Пушкина) исполняет художественный руководитель театра, народный артист РФ Евгений Миронов.

«Сказки Пушкина» — первый драматический спектакль, поставленный Уилсоном в России, поэтому он априори должен был стать, по крайней мере, культурным событием. Как писала обозреватель газеты «Культура» М. Юрьева, «понятие “уилсоновский стиль” стало давно уже нарицательным, и, конечно, главная интрига заключалась в том, как преобразятся сказки Пушкина, оказав-

шись в его пространстве» (Юрченко, 2015). Между тем, за кажущейся «свободой» творческого порыва в театре художника скрыта невероятно трудоемкая технология и организация рабочего процесса: Уилсон сочиняет сложную, вполне музыкальную партитуру из пролога и эпилога, пяти сказок и сборной актерской команды; артисты составляют одно целое с причудливыми, порой конструктивистскими костюмами и изощренными гримами (Алпатова, 2015). А если учесть, что театр Уилсона традиционно гнушается жизнеподобием, то в нем «сделано абсолютно все — голоса, жесты, смачное бульканье, с которым герои опорожняют свои бутылки. Даже язык Рыбака <...> выкрашен черной краской...» (Шендерова, 2015).

«Художественного» в спектакле действительно много. Сказки Пушкина становятся театрально полистилистичными не только по отношению друг к другу, но и внутри себя: здесь явно считываются и знаменитые билибинские иллюстрации, и врубельский кокошник Царевны-Лебеди, и картина Айвазовского с Пушкиным у моря, и другие портреты автора. «Уилсон легкими стежками вшивает в свое космическое пространство и царский трон в супрематическом стиле, и богатыря Балду из окон РОСТА. Но не в чистом виде, а в трансформированном авторской фантазией режиссера, с авторским же посылом к нам, зрителям» (Алпатова, 2015). Уилсон действует на сцене легко, буквально и трепетно: разбитое корыто, остров Буян в образе нарядной игрушки, тюль-море, елочка из золотых орешков белочки и т. д. «Он не играет со смыслами, а просто растворяет их в потоке оптических конфигураций, сам называя это оптической музыкой» (Юрченко, 2015). В этом художественном торжестве визуального ряда искусный, безупречно выставленный свет подсказывает зрителю, куда смотреть.

В таком способе работать с пространством и визуальными образами, которые отрешены от быта, принцип работы режиссера и работы режиссера с актерами тоже особым образом видоизменяются. «Актеры никогда не “переживают”, скорее они похожи на марионетки, строго и бесстрастно исполняющие волю Демиурга-кукловода» (Каминская, 2015: 13). Можно сказать, что сложный грим и набеленные лица актеров создают своего рода маски, которые отсылают нас к первичным элементам театра, а актеров застав-

ляют работать не над сквозным действием от исходного события к сверхзадаче в данных предлагаемых обстоятельствах (терминология К. С. Станиславского¹), а над жестом, движением, интригой (терминология Вс. Э. Мейерхольда²). Последнее русской актерской школе несвойственно, а потому можно сказать, что Р. Уилсон заставил немолодых актеров осмелеть, но быть сверхточными. «Гротеск как сверхточность стал волшебной палочкой этой режиссуры — а жест или палочка дирижера определили “аккорды” ног, рук, спин исполнителей, точь-в-точь как в балете» (Абдуллаева, 2015). Все это, как ни странно, создает поле для игровой природы актерского существования на сцене, подчиняет игровому принципу и сценарную композицию, и семантические смыслы спектакля. Сказки здесь не читаются до конца, финалы порой размыты, да и мораль снимается в угоду игре. В ней же могут возникнуть различные аллюзии. Например, в финале «Сказки о рыбаке и рыбке», когда Старик молча обнимает Старуху и они вместе глядят залу в лицо, в этой мизансцене нет ни иронии, ни нравоучения, а только нежность: «дескать, будем жить. У разбитого корыта, у истаявшего воздушного замка. Мы вместе тридцать лет и три года. И только смерть разлучит нас» (Дьякова, 2015). А в другой сцене (едва ли не в смысловом и художественном центре спектакля) — в «Сказке о медведихе» — тени деревьев образуют аллею. По ней движется силуэт. «Это дама в затейливой шляпе 1900-х? Медведица в длинной юбке? Татьяна в своем сне? Раневская в проданном имении, в ожидании мужиков с топорами? Эти три черных ряженных медведя, что кувыркаются вокруг, — дети Медведихи? Или ее страхи?» (Дьякова, 2015)

Интересная закономерность прослеживается и во взаимосвязи режиссуры спектакля в театре художника и литературного первоисточника. В спектакле «Сказки Пушкина» действие лишено нарратива и скорее похоже на цепь сновидений. Но несмотря на это, а также на то, что мозаика фрагментов в общем тексте спектакля рассчитана именно на зрителя, знающего все наизусть; несмотря на то, что со сцены звучит примерно 1/8 часть текста задействованных сказок, а на

¹ См., например: Станиславский, К. С. (2006) *Моя жизнь в искусстве*, М. : Вагриус.

² См., например, его статью «Балаган». Мейерхольд, Вс. Э. (1968) *Статьи, письма, речи, беседы*: в 2 ч. / коммент. А. В. Февральского. М. : Искусство. Ч. 1 (1891–1917). С. 213.

сцене явлено торжество визуального театра, — несмотря на все это, именно текст первоисточника закрепляется в этом спектакле в качестве художественного императива, и заново переосмысливается и режиссером-художником, и зрителями. В широком смысле слова можно сказать, что режиссер по отношению к Пушкину поработал как художник-иллюстратор, «индивидуальность которого проявляет себя в цветовых и световых решениях, в сочетании драматизма с иронией, безупречного вкуса — с китчем, банальности — с высочайшим уровнем ее воплощения» (Хитров, 2015). И здесь, возвращаясь к определению понятия сценичности, заметим, что в конце XX века именно в слове видится формирующий элемент новой сценичности, «когда на первый план в синтетическом драматическом произведении выступает не привычная интрига, конфликт, диалог и т. д., а текст» (Шевченко, 2015).

Вообще, спектакль «Сказки Пушкина» являет нам пример новой сценичности, деконструированной в постдраматическом театре художника. В театральном сообществе принято делить форму и содержание на две непримиримые части (отсюда и почти ругательное «формализм»).

Но «у волшебника Уилсона именно форма становится содержанием, получается их неповторимый синтез, когда смыслы можно считать отовсюду» (Алпатова, 2015). И здесь столь же важен концепт активного зрительского восприятия, так как Уилсон не ограничивает зрительскую фантазию. Несмотря на четкую выверенность сценического действия, у каждого есть возможность продумать и прочувствовать каждую историю в унисон своему настроению. Virtuозная же игра театрального переосмысления иностранцем с детства знакомых русскому зрителю текстов приводит к искажению их смыслов. Но искажения, данные в монтаже визуальных образов, работают на преодоление штампов, на то, чтобы в итоге привести нас к основной теме спектакля — к разговору о любви и смерти, о том, что мы (как и сам спектакль) находимся в пространстве аккурат между этими понятиями. Да и сам уилсоновский Пушкин (персонаж Рассказчика, исполненный Е. Мироновым) похож на одного из своих персонажей — Моцарта.

Он явлен как «последний в русской культуре абсолютный “сын гармонии” и человек, всю жизнь, очень короткую жизнь, ощущавший близкое дыхание смерти, предоощуцавший ее холод. Эта встреча “гуляки праздного” и человека, заглянувшего за черту, есть и в спектакле Уилсона» (Алпатова, 2015).

Наконец, именно театр художника позволяет Уилсону моментально переключаться с одной сказки на другую, с одного типа раздражителей (публики) на другой. Уилсон «возвращает театр в театр сквозь балаган — это главное условие условного театра» (Абдуллаева, 2015).

Спектакль в театре художника как событие

В случае со спектаклем «Сказки Пушкина» актуализируется, помимо художественного, еще и социокультурный аспект постановки. Дело даже не столько в том, что родоначальник театра художника впервые поставил свой спектакль в соответствующем жанре в России. Нет, сама по себе традиция театра художника может быть представлена в России такими режиссерами как Д. Крымов, А. Ледуховский, иногда А. Жолдак, сюда же можно отнести визуальные перформативные эксперименты инженерного театра «АХЕ» и т. п. Если говорить шире — то сегодня можно утверждать, что и постдраматический театр существует в России, представленный в постановках Ю. Бутусова, К. Богомолова, К. Серебренникова, Р. Туминаса, А. Могучева, Д. Волкострелова и др. Но спектакль Уилсона примечателен не только режиссером международного масштаба, но и выходом спектакля на международный уровень. Р. Уилсон ставил «Пер Гюнта» в Осло, «Одиссею» в Афинах, «Фауста» в Берлине, «Басни Лафонтена» в Comédie-Française. В этом смысле — в упомянутых городах уже есть свои «Сказки Пушкина», и московский спектакль, сопоставляя себя с европейскими аналогами, дополняет этот ряд, в том числе волей-неволей актуализируя русский театр на европейском уровне.

Далее, событие подобного культурного масштаба становится масштабным и в социальном плане. Как пишет М. Райкина, на премьеру «публика собралась солидная и разнообразная в своей ста-

тусности — члены правительства, банкиры, состоятельные граждане и медийные лица. Но таковы законы жанра — к звездам тянутся им подобные, а тут их целый сонм. Такое событие, даже если оно четырежды высокохудожественное, назовут модным» (Райкина, 2015). Такое замечание отражает процесс популяризации театра как одного из институтов культуры и привлечение в него новой аудитории.

Наконец, самым главным феноменом является в случае «Сказок Пушкина» не спектакль (режиссер, актеры и т. п.), а факт ввода центра русской литературы (и шире — русской культуры) в международный тезаурус. И. Алпатова пишет: «в своем спектакле Уилсон осуществил то, что должны были сделать политики: разомкнул границы русской культуры навстречу миру, показал, что “наше всё”, в общем-то — явление всеобщее, ценное и востребованное» (Алпатова, 2015). Причудливо и вольно переплетая в спектакле театр Европы и Востока, русское, итальянское, японское, глобалистское, «Уилсон делает Пушкина поистине театральным человеком мира, и доказывает, что пушкинское творчество конвертируемо» (Каминская, 2015: 14). Таким образом, можно говорить еще об одной — социальной — сценичности спектакля, подразумевая его выход на «международную арену».

Наше всё

Спектакль Р. Уилсона «Сказки Пушкина» — это торжество театральности (следовательно — и сценичности) как таковой, а вовсе такой частности, как театр художника. При этом Уилсон затрагивает литературу и театр не по отдельности, а как часть всей культуры: он «вернул нам важнейшую часть нас самих — поверх всех разговоров о “национальных традициях” он обратил наш взгляд туда, где Мейерхольд перекликается с Кабуки, русский лубок с советским агитпропом, конструктивизм с эстетикой английского нонсенса, а Пушкин — с русским футуризмом и Льюисом Кэрроллом» (Карась, 2015). В русском спектакле Уилсона, сделанном сборной международной постановочной командой, явно просвечивают самые разные стили и направления — от проявлений разных национальных теат-

ральных и музыкальных стилей до выявления архетипических примет самого жанра сказки. Однако при всей необычности режиссерской метòды Роберта Уилсона, получается абсолютно пушкинский спектакль — в нем есть удивительная свобода и легкость, хотя спектакль, по большому счету, получается о самом Пушкине, о легком и печальном гении, которому остро не хватало той самой любви и свободы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абдуллаева, З. (2015) Поэма Экстаза. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/7758>
- Алпатов, И. (2015) Стерев случайные черты, он показал, что мир прекрасен // Петербургский театральный журнал. 26.06.2015.
- Аронин, С. В. (2012а) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. культурологии. М. 171 с.
- Аронин, С. В. (2012b) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. №3. С. 329–333.
- Берёзкин, В. И. (2007) Театр художника: Россия, Германия. М. : Аграф.
- Дьякова, Е. (2015) Там Пушкин на ветвях сидит // Новая газета. 26.06.
- Голдберг, Р. (2015) Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. : ООО «Ад Маргинем Пресс».
- Каминская, Н. (2015) Вышиб дно и вышел вон // Сцена. № 4. М. : НП «Культурная инициатива Восток-Запад». С. 13–14.
- Карась, А. (2015) Рыжий Пушкин // Российская газета. 22.06.
- Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : Издат. программа Фонда развития искусства драматич. театра режиссера и педагога Анатолия Васильева.
- Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.
- Мейерхольд, Вс. Э. (1968) Балаган // Мейерхольд, Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы / в 2 т. М. : Искусство. Ч. 1 (1891–1917). С. 207–229.
- Подковырин, Ю. В. (2013) Пространство художественное // Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков / сост. С. Лавлинский. М. : Современная драматургия. С. 202–205.
- Райкина, М. (2015) «Сказки Пушкина» поставлены с учетом цензуры // Московский комсомолец. 23.06.

Станиславский, К. С. (2006) Моя жизнь в искусстве. М. : Вагриус.

Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. агенство «Play&Play» — Изд-во «Канон+», 2015.

Хитров, А. (2015) В синем небе звезды блещут. URL: <https://www.teatrall.ru/post/2177-v-sinem-nebe-zvezdyi-bleschut> (дата образования 11.11.2015).

Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков / сост. С. Лавлинский). М. : Современная драматургия. С. 200–208.

Шендерова, А. (2015) Тень поэзии // Коммерсантъ. 24.06.

Юрченко М. (2015) Что за прелесть эти «Сказки...» // Культура. 25.06.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение (<i>Н. В. Захаров, Вал. А. Луков, Вл. А. Луков</i>)	3
Глава 1. Пушкинская драматургия: парадокс сценичности	15
§ 1. Театр в первой главе «Евгения Онегина» (<i>Вл. А. Луков</i>).....	15
§ 2. Пушкинский замысел драматургической реформы и его воплощение (<i>Вал. А. Луков</i>)	22
§ 3. Отношение Пушкина к историческому мифу, отраженное в его поэзии, прозе, драматургии (<i>Вал. А. Луков, Вл. А. Луков</i>)	29
§ 4. Сценичность пушкинских драм глазами современников (<i>Вал. А. Луков</i>)	40
§ 5. Сценичность и культ Пушкина (<i>Вал. А. Луков</i>)	51
§ 6. Смысл сценичности в свете тезаурусного подхода (<i>Вал. А. Луков</i>)	58
Глава 2. Пушкинский шекспиризм: открытие новой сценичности	
§ 1. Истоки новой европейской сценичности (<i>Вл. А. Луков</i>)	86
§ 2. Формирование шекспировского канона в русской литературе на рубеже XVIII–XIX веков (<i>Н. В. Захаров</i>)	123
§ 3. Шекспировские уроки трагедии Пушкина «Борис Годунов» (<i>Н. В. Захаров</i>)	141
§ 4. «Шекспировский текст» в произведениях Пушкина (<i>Н. В. Захаров</i>)	156
§ 5. «Анджело»: диалог Шекспира и Пушкина (<i>Н. В. Захаров</i>)	186
§ 6. Шекспиризм в драматургии А. С. Пушкина как феномен русской культуры (<i>Н. В. Захаров, Вл. А. Луков</i>)	216
Глава 3. Пушкинская драматургия: предвестие новых форм	233
§ 1. Поиск новых драматических форм в «маленьких трагедиях» А. С. Пушкина (<i>Вал. А. Луков, Вл. А. Луков</i>)	233
§ 2. Загадки «незавершенных» произведений: «Русалка», «Сцены из рыцарских времен» (<i>Н. В. Захаров, Вал. А. Луков</i>)	247

§ 3. Новейшие интерпретации «маленьких трагедий» А. С. Пушкина в синтетических видах искусства (С. В. Аронин)	260
§ 4. Англо-американские литературоведы о сценичности пушкинской драматургии (В. С. Макаров)	275
Заключение (Н. В. Захаров, Вал. А. Луков, Вл. А. Луков)	288
Список литературы	291
Приложение 1. А. С. Пушкин в музыке (О. А. Захарова, Н. В. Захаров)	323
Приложение 2. Пушкинский театр Петра Фоменко: драматургия сценичности (С. В. Аронин)	381
Приложение 3. Деконструкция понятия сценичности в постдраматическом спектакле Театра Наций «Сказки Пушкина» (С. В. Аронин)	398

Научная монография

*Захаров Николай Владимирович
Луков Валерий Андреевич
Луков Владимир Андреевич*

**Драматургия А. С. Пушкина:
проблема сценичности**

Публикуется в авторской редакции

Издательство Московского гуманитарного университета
Подписано в печать 25.12.2015 г. Формат 60×84 1/16
Усл. печ. л. 25,75. Гарнитура Georgia
Тираж 600. Заказ № 87.
Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5