

---

# SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

# 25

---

**SLAVICA TERGESTINA**

European Slavic Studies Journal

**VOLUME 25 (2020/II)**

EUT

**Russian Theater (Studies and Materials I.)**



SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР



---

**SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР**

**25**

---

**SLAVICA TERGESTINA**  
European Slavic Studies Journal  
**VOLUME 25 (2020/II)**

**Russian Theater (Studies and Materials I.)**



ISSN **1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)**

WEB **www.slavica-ter.org**

EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY

**Università degli Studi di Trieste**

*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,  
dell'Interpretazione e della Traduzione*

**Universität Konstanz**

*Fachbereich Literaturwissenschaft*

**Univerza v Ljubljani**

*Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko*

EDITORIAL BOARD

**Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)

**Margherita De Michiel** (*University of Trieste*)

**Tomáš Glanc** (*University of Zurich*)

**Vladimir Feshchenko** (*Institute of Linguistics,  
Russian Academy of Sciences*)

**Kornelija Ičin** (*University of Belgrade*)

**Miha Javornik** (*University of Ljubljana*)

**Jurij Murašov** (*University of Konstanz*)

**Blaž Podlesnik** (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)

**Ivan Verč** (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

EDITORIAL  
ADVISORY BOARD

**Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)

**Patrizia Deotto** (*University of Trieste*)

**Nikolaj Jež** (*University of Ljubljana*)

**Alenka Koron** (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)

**Đurđa Strsoglavac** (*University of Ljubljana*)

**Nenad Veličković** (*University of Sarajevo*)

**Tomo Virk** (*University of Ljubljana*)

**Mateo Žagar** (*University of Zagreb*)

**Ivana Živančević Sekeruš** (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT

**Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA**

Copyright by Authors

# Contents

## RUSSIAN THEATER

- 10 **Влияние итальянской театральной традиции на ранние этапы формирования русского национального театра**  
*Influence of the Italian Theatrical Traditions on the Early Stages of Formation of the Russian National Theater*  
✦ МАРИАЛУИЗА ФЕРРАЦЦИ
- 42 **Петр Потемкин и «Летучая мышь» Никиты Балиева в 1913–1917 гг.: материалы к биографии**  
*Peter Potemkin and Nikita Baliev's The Bat in 1913–1917: towards a Biography*  
✦ НОРА БУКС
- 86 **Письма Б.В. Казанского Н.Н. Евреинову (1925–1928): публикация, вступительная статья и комментарии**  
*Letters from Boris Kazansky to Nikolay Evreinov (1925–1928): Publication, Introductory Article and Comments*  
✦ ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВ
- 126 **Диалогическое действие: «Факт, теория и Бог» Б. Введенского**  
*Dialogic performance in A. Vvedensky's Fact, Theory and God*  
✦ КОРНЕЛИЯ ИЧИН
- 148 **«Дураки на периферии»: шаг к созданию абсурдного театра «СССР»**  
*The Idiots on the Margins: a Step in Creation of the Soviet Theatre of the Absurd*  
✦ МАРИЯ КУВЕКАЛОВИЧ
- 168 **На пути к себе: драматические миниатюры В. Казакова**  
*On the Way to Oneself: Dramatic Miniatures by V. Kazakov*  
✦ ВАСИЛИСА ШЛИВАР



**VARIA**


- 208 **Римский текст в поэтической рефлексии Александры Петровой**  
*Roman Text in Poetic Reflection of Alexandra Petrova*  
✦ **СВЕТЛАНА ФОКИНА**
- 238 **Об идиостиле Бориса Поплавского**  
**(на примере поэтического сборника «Флаги»)**  
*About the Idiostyle of Boris Poplavskiy (in Case of Book of Poetry The Flags)*  
✦ **НИКОЛА МИЛЬКОВИЧ**
- 264 **Псевдомемуар как жанр художественный прозы:**  
**традиции и современность**  
*Pseudo-memoir as a Genre of Fictional Prose: Tradition and Modernity*  
✦ **АРСЕНИЙ ВОЛКОВ**



---

# Russian Theater

---



**Влияние итальянской  
театральной традиции  
на ранние этапы  
формирования русского  
национального театра**  
Influence of the Italian  
Theatrical Traditions on  
the Early Stages of Formation  
of the Russian National Theater

В статье автор предпринимает попытку дать общее представление о творчестве итальянских деятелей театра, работавших в России XVIII в. в области как драматического, так и музыкального театра. Большое количество артистов (актеров, композиторов, музыкантов-инструменталистов, певцов, декораторов, машинистов, балетмейстеров), находившихся при русском императорском дворе, начиная с 1730-х гг., свидетельствует о значительной роли итальянской театральной традиции в формировании русского национального театра. В конце работы автор говорит и об истоках влияния данной традиции, сказавшихся еще на театре Алексея Михайловича и Петра I.

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ ПРИ ДВОРЕ АННЫ ИОАННОВНЫ, НАЧАЛО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В РОССИИ XVIII В., ОПЕРА-СЕРИА И ОПЕРА-БУФФА НА РУССКОЙ СЦЕНЕ XVIII В., ИТАЛЬЯНСКИЕ ЛИБРЕТТИСТЫ, ДЕКОРАТОРЫ И БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII В.

In the article the author attempts to give a general idea how the Italian theater workers, that worked in Russia in the 18th century, influenced the field of both dramatic and musical theater. The large number of artists (actors, composers, instrumental musicians, singers, decorators, machinists, choreographers) at the Russian imperial court since the 1730s testifies to the significant role of the Italian theatrical tradition in the formation of the Russian national theater. At the end of the discussion, the author also speaks about the origins of the influence of this tradition, which had an impact on the theater of Alexei Mikhailovich and Peter I. the Great.

COMEDY DEL ARTE AT THE COURT OF ANNA IOANNOVNA, THE BEGINNING OF MUSICAL THEATER IN RUSSIA IN THE 18TH CENTURY, OPERA-SERIA AND OPERA-BUFFA ON THE RUSSIAN STAGE IN THE 18TH CENTURY, ITALIAN LIBRETTISTS, DECORATORS AND CHOREOGRAPHERS IN RUSSIA IN THE 18TH CENTURY

**1**  
Конечно, в этот промежуток времени русские имели все-таки возможность посетить театральные спектакли, но это были выступления отдельных актеров или небольших трупп, прибывавших в Россию по собственной инициативе. Хорошо известна, например, история пребывания в Петербурге немецкой компании И.Г. Манна (1723–1725 гг.), для которой Пётр даже приказал построить «прекрасный и просторный театр со всеми удобствами для зрителей» (Бассевич:152).

**2**  
В 1710 г. Анна, дочь Ивана V, брата и с 1682 до своей смерти в 1696 г. соправителя Петра I, была отдана в жёны герцогу Курляндскому Фридриху Вильгельму. Герцог скончался вскоре после свадьбы, на обратном пути из Петербурга в Митаву (в настоящее время Елгава). По воле дяди, вдовствующая Анна была все равно отправлена в Курляндию, и с помощью графа Петра Бестужева-Рюмина стала управлять герцогством. Во время своего долгого пребывания в Митаве, будущая царица, сблизившись с Эрнстом Йоганном Бироном, местным дворянином, имела →

Вклад итальянских архитекторов и мастеров в строительство Санкт-Петербурга и великолепных императорских резиденций в его окрестностях — факт уже общеизвестный. Ещё в 1934 г. Этторе Ло Гатто, отец итальянской славистики, посвятил этой теме целый том, а в 2003 г., в связи с трёхсотлетием основания города, петербургская мэрия решила официально признать фундаментальную роль, сыгранную итальянскими артистами в создании самых характерных и по сей день вызывающих восторг особенностей российского мегаполиса, украсив одну из площадей его исторического центра — Манежную площадь — бюстами Бартоломео Растрелли, Антонио Ринальди, Джакомо Кваренги и Карло Росси. Однако участие итальянцев в созидании задуманной Петром новой столицы, и, в более широком смысле, в процессе формирования новой России, не ограничивалось областью архитектуры и декоративно-прикладных искусств. Изобретательность и талант мастеров, приехавших из Италии в 'северную Венецию', нашли богатое применение и во многих других творческих сферах, таких как: драматический, оперный и балетный театр, музыка, театральная декорационная живопись и архитектура. Беглый обзор некоторых культурных явлений XVIII столетия позволит, надеемся, подкрепить выдвинутый тезис конкретными историческими данными.

### 1.

Как известно, после закрытия «Комедиальной храмины», публичного театра, построенного по приказу Петра на Красной площади (1707), прежде чем в России возникло новое важное официальное начинание в области театра прошло более двадцати лет.<sup>1</sup> В 1730 г.,

с целью сделать более богатым празднование своей коронации в Москве, Анна Иоанновна обратилась к Фридриху-Августу I, курфюрсту Саксонскому, а с 1697 г. и королю Польскому под именем Августа II, чтобы он ей «одолжил» группу музыкантов, певцов и комедиантов из своих придворных трупп. Запрос новой царицы отвечал понятному желанию отпраздновать своё венчание на престол с особой роскошью, с использованием доселе неизвестных в России зрелищ. Но фактически он являлся частью хорошо продуманного политического проекта: приравнять петербургский двор к великим европейским дворам (среди них и к саксонско-польскому), наделив его группой артистов международного масштаба.<sup>2</sup> Август послал разных музыкантов и певцов, а для представления пьес — о них речь пойдёт здесь в первую очередь — выбрал труппу итальянского комедианта Томмазо Ристори, выступавшую при его дворе уже пятнадцать лет.<sup>3</sup>

Выехав из Варшавы в декабре 1730 г., Ристори и его товарищи после рискованного путешествия прибыли в Москву в середине февраля 1731 г. В старой столице итальянские актеры оставались около года, до конца декабря, выступая с богатым репертуаром комедий дель арте (около 25 пьес), от которых к сожалению до нас дошли только названия. Их выступления, уже не публичные, как выступления комиков в «Комедиальной храмине» Петра, а предназначенные для придворного зрителя, имели значительный успех, так что в 1733 г. царица решила ангажировать — и на этот раз прямо из Италии — новую труппу. В состав этого второго итальянского товарищества, выступавшего с конца весны 1733 г. до конца 1734 г., входили актёры высокого профессионального уровня, как Фердинандо Коломбо (Арлекин), Антонио Фьоретти (Панталон), и, главное, члены уже прославленной семьи

→ возможность познакомиться с нравами дрезденского, варшавского, берлинского и венского дворов. Отсюда её стремление, уже во время царствования, придать петербургскому двору художественный и культурный престиж западных дворов: стремление, впрочем, вполне созвучное политике Петра I.

**3**  
Ристори (Скарамуш) было в то время за 70 лет, Карло Малучелли (Доктор) — за 80. Другими членами группы были: Натале Беллотти (Арлекин), Андреа Бертольди (Панталон), Лука Каффани (Бригелла), Джованни Вердер, Франческо Эрмано и Филиппо дель Фантазия («любовники»). Женские роли достались жёнам Ристори, Малучелли, Бертольди, дель Фантазия (последняя также популярная певица) и некой Франческе Дима. Для справок об этих комиках, как и о комиках и певцах, далее цитируемых см. Mooser 1948–1951, I: 60 сл. и Ferrazzi 2000: 283–286.

4 См. Перетц 1917, где автор предлагает и сценарии, поставленные в 1735 г. Как известно, 'improvvisate' были комедиями, которые представлялись методом импровизации, на основе письменного сценария, содержащего краткое изложение сюжета. Обычно дошедшие до нас сценарии в русском переводе, начинаются с «перечня всея комедии» (это либо сюжетная схема предлагаемой пьесы, либо предисловие, мотивирующее начало действия); следует список действующих лиц, указание места действия («Действуется в ...», «Это действие в ...») и сжатое описание трёх канонических актов, из которых состоял сюжет.

5 По свидетельству Джакомо Казановы (1958–1960, I: 57), членом третьей труппы будто бы был также Карло-Антонио Бертинацци, знаменитый «Карлино», который с 1741 г. играл в парижской «Comedie Italienne», став один из самых популярных Арлекинов того театра. Сведения Казановы подтверждаются Брунелли 1921: 126, но в дошедших до нас русских документах нет упоминания о великом комедианте.

Сакко, в частности, Джованни Антонио (Труффальдино) и его сестра Андриана (Смеральдина), которые впоследствии будут высоко ценимы и Гольдони и Гоцци. Их репертуар — по дошедшим до нас свидетельствам, поставленных пьес было 15 в 1733 г. и 13 в 1734 г. — состоял, как и репертуар Ристори, из 'improvvisate' (импровизационных комедий), сценарии которых, имеющиеся в русском и/или немецком переводах,<sup>4</sup> указывают, в основном, на верность типичным клише Театра дель арте.

В конце 1734 г./начале 1735 г., когда Джованни Антонио и Андриана Сакко и большая часть их товарищей были уже отпущены, Анна решила нанять новую театральную компанию. Поручение было дано неаполитанскому скрипачу Пьетро Мира, прибывшему в Петербург в 1732 г. и, благодаря своему музыкальному таланту, а так же и своей театральной индивидуальности, сумевшему завоевать симпатию и доверие императрицы. В Италии, Мира ангажировал лучших артистов, каких только можно было найти на полуострове: среди комедиантов, Антонио Костантини (Арлекин); Антонио Мария Пива (Доктор и Панталон); Бернардо Вулкано («первый любовник»); Роза Понтремоли («служанка»); Элизабетта Вулкано и Джованна Мария Казанова, мать Джакомо («любовницы»). Франческо Эрмано и Джеронимо Феррари (уже выступавшие: Эрмано как с первой, так и со второй труппой, а Феррари — со второй) играли, как и Вулкано, роль «любовника», тогда как Доменико Дзанарди, приехавший в Россию до актеров, ангажированных Мира и, возможно, выступавший на сцене с труппой Сакко, играл роль Бригеллы.<sup>5</sup> Официальный роспуск труппы произошёл в начале 1738 г., но она начала распадаться уже в 1737 г., когда некоторые её члены решили оставить Петербург.<sup>6</sup>



К сожалению, данные об этой третьей итальянской труппе очень неполные и не идут дальше 1735 г. Исходя из них, всё же возможно сделать ряд немаловажных наблюдений. В первую очередь, помимо комедий дель арте, аналогичных комедиям, поставленным предшествующими труппами, репертуар компании Костантини-Казанова (из которого до нас дошли шесть сценариев в русском и/или немецком переводах) включал также пьесы с элементами заметной оригинальности. Использование масок здесь очень ограничено, но даже там, где оно остаётся, интерес публики переносится на элементы сюжета, раньше оставляемые в тени. Например, в «Честном убожестве Ренода, древняго кавалера Галлскаго во время Карла Великаго» — сюжете, основанном на французские героические песни (*chansons de geste*), уже использованном в Театре дель арте — на фоне борьбы Карла Великого и его паладинов против Мавров вместо ряда сложных любовных перипетий и «смешных игрушек», имеющих целью рассмешить публику, на первый план выходят ненависть Гано по отношению к Ринальдо и верность самого Ринальдо королю Карлу. Большое внимание к межличностным отношениям и к чувствам, их определяющим, четко проявляется также в пьесе «Наивящая слава государю, чтоб побеждать самого себя», сценарии, основанном на конфликте между любовью и дружбой, где очевидна попытка ввести положительный характер с преимущественно назидательной функцией. Как я уже отмечала (Ferrazzi 2000: 159 сл.), по всей вероятности, на пьесы третьей итальянской труппы некоторое влияние оказала деятельность Луиджи Риккони, итальянского комедианта, приглашённого в 1716 г. в Париж, чтобы вернуть к жизни «Итальянскую Комедию» (*Comédie Italienne*), закрытую, к сожалению многих любителей театра, почти 20 лет

**6**  
Скорее, по причине большого успеха, вызванного оперой-серией, которую, как увидим далее, везли в Россию за год до этого.

назад. Будучи человеком строгих принципов и актером большой эрудиции, Риккобони очень сожалел, что комедия дель арте уже стала театральным явлением, балансирующим между пошлым фарсом и пьесами испанского происхождения. Поэтому в Италии, перед своим отъездом в Париж, предвосхищая известную реформу Гольдони, он сделал попытку обновить отечественный театр, вернув ему чувство собственного достоинства и большее соответствие действительности. Во французской столице, в «Новой Итальянской Комедии» (*Nouvelle Comédie Italienne*), итальянский актер оставался верен своим принципам, предлагая французской публике свою персональную версию старых итальянских сюжетов, а также совершенно новые пьесы, в которых он делал упор на психологическую трактовку персонажей, и развитие действия было направлено на передачу четких этических ценностей.

Итак, в течение 30-ых гг. XVIII столетия три итальянских труппы, чередовавшиеся при русском дворе предлагали придворным Анны Иоанновны гамму постановок, которые было бы слишком поверхностно идентифицировать *in toto* с традиционными комедиями дель арте: в действительности, речь идёт о довольно разнообразном корпусе сценариев, позволяющих присутствующей на спектаклях публике оценить театр в его двояком облике и зрелищного представления и словесного текста, познакомив её с различными видами не только актёрской игры и режиссёрских решений, но и театральных языков.

О расположении, которым было встречено новое прибывшее с Запада искусство, и о последствиях из этого расположения вытекающих свидетельствует тот факт, что уже с 1733 г. при дворе стали устраиваться любительские спектакли, в которых играли люди из придворного окружения Анны, среди которых и Карл фон

Бирон, сын могущественного фаворита императрицы (Старикова 2018: 134–138). Но влияние итальянской комедии не ограничивалось придворной средой. Процесс ассимиляции характерных приёмов ‘*improvvisa*’ русским любительским театром, а в частности жанром интермедии, уже был предметом специального исследования (ср., например, Pesenti 1996), а что касается образованных кругов, влияние, оказанное представлениями итальянских комиков на первые оригинальные русские комедии — комедии Сумарокова «Тресотиниус», «Третейный суд» и «Ссора у мужа с женою» (1750–1751 г.) — в свою очередь было неоднократно рассмотрено.<sup>7</sup>

По всей вероятности, Сумароков, будучи кадетом Сухопутного Шляхетского корпуса и потому имея возможность присутствовать на организованных при дворе спектаклях, лично мог увидеть представления последних двух итальянских трупп. Позднее, в 1740-ые годы, у него, без сомнения, были связи с французской труппой Сериньи,<sup>8</sup> в репертуаре которой, помимо пьес Расина, Корнеля и Мольера, числились также многочисленные пьесы парижской «*Comédie Italienne*» («*Arlequin Faust*» [«Арлекин Фауст»], «*Arlequin grand-turc*» [«Арлекин Великий-Турок»], «*Arlequin chevalier errant*» [«Арлекин, странствующий рыцарь»] и т.д.). Конечно, в произведениях Сумарокова комизм не является, как в *improvvisa*, самодовлеющим: направленный на явную и смелую полемичность по отношению к другим литераторам, к зарождающейся галломании, к алчности судей и к другим отечественным ‘порокам’, он преобразуется в сатиру. Однако к *improvvisa* отсылают как слабая интрига, на которой основываются все тексты (оскорбительная воля ‘стариков’ решать судьбу своих детей и финальная победа законных стремлений ‘молодых’), так и приёмы, используемые автором, чтобы поддержать внимание публики: потешные

**7**  
См. в частности, Филиппов 1928 и Ferrazzi 2000: 165–192. Со временем «Третейный суд» был переименован в «Чудовищи», и «Ссора мужа с женою» — в «Пустую ссору».

**8**  
Прибывшая в Петербург вскоре после воцарения Елизаветы Петровны, труппа Шарля де Сериньи оставалась в российской столице до смерти императрицы.

9 Как от пьес, так и от интермедий, представленных труппой Ристори, до нас дошли лишь заглавия. Что же касается интермедий, поставленных последующими труппами, то от них, помимо заглавий, сохранились также несколько (10) русских и/или немецких переводов, частично опубликованных в сборнике Перетца 1917 г.

падения, оплеухи, погони, палочные удары, притворные поединки, фарсовые сцены и комические реплики, часто нанизанные друг на друга без особого соблюдения логики сюжетного развития. Особенно удивителен у Сумарокова образ слуги, которого в первой и третьей пьесе зовут Кимар, а во второй («Третейный суд») выступает под именем Арлекина, и выражается и речью и мимикой, типичными для Арлекина. Обычно исследователи усматривают прямые источники сумароковских пьес у Мольера и Хольберга. Говоря о влиянии Мольера, они подчеркивают, что в первой комедии Сумарокова имя «Тресотиниус» явно подражает имени Триссотен (Trissotin), одного из действующих лиц «Ученых женщин» (*Les femmes savantes*); что, помимо сюжета произведения, к Мольеру также отсылают как латинизированные имена там действующих педантов, так и, в более общем плане, идея использовать сцену для осмеяния своих собственных литературных противников. Что касается Хольберга — добавляют — Якоб фон Тибое, одноимённый герой одной из самых известных пьес прославленного комедиографа, в немецком переводе в ходу в России зовётся Брамарбасом, именно как офицер самохвал, претендующий на руку Кларисы, героини сумароковского «Тресотиниуса». И наконец, по мнению многих, знаменитый «Жан из Франции» (*Jean de France*) Хольберга служил образцом для петиметра Дюлижа, в пьесах «Третейный суд» и «Ссора у мужа с женою». Все вышеупомянутые наблюдения неоспоримы: однако, так как общеизвестно, скольким обязаны и Мольер, и Хольберг комедии дель арте, протягивать связующую нить, пусть отдалённую и запутанную, между первыми сумароковскими комедиями и комедией итальянской, не кажется шагом слишком рискованным, так же, как не кажется рискованным протягивать такую связующую нить к некоторым

прозведениям русских комедиографов второй половины XVIII в. (Ferrazzi 2000: 192 сл.).

Но влияние итальянцев, приглашённых ко двору Анны Иоанновны, не ограничивалось драматическим театром. Оно было очень плодотворным и в области музыки вообще и музыкального театра в частности. Как уже было указано, Анна Иоанновна обратилась к Августу II Польскому с просьбой послать ей, кроме комедиантов, также певцов и музыкантов. Среди первых с труппой Ристори прибыли в Москву певица Людовика Зейфрид-Вольская, жена камер-пажа при дворе Августа; Розалия дель Фантазия, которая выступала и в качестве актрисы наряду с мужем Филиппо, и Козмо и Маргерита (Козма) Эрмини, специализированные в жанре музыкальной интермедии, бывшем тогда в большой моде и в Италии, и в Германии.<sup>9</sup> Среди музыкантов прибыли виолончелист Гаспаро Янески (Танески) и скрипач и композитор Джованни Верокаи — оба венецианцы, а второй из них, возможно, ученик Вивальди — которые задержались в России даже после увольнения дрезденской труппы. Особого внимания заслуживает присутствие сына Томмазо Ристори, Джованни Альберто, «композитора музыки итальянской» и руководителя королевской капеллы при дрезденском дворе. Именно Джованни Антонио Ристори принадлежит постановка *'commedia per musica'* (комедии для музыки) «Каландро», которая, будучи показана 30 ноября 1731 г.,<sup>10</sup> стала первой представленной в России музыкальной оперой, хотя эту заслугу обычно признают за оперой-серией Франческо Арая «Сила любви и ненависти» (*La forza dell'amore e dell'odio*), поставленной в Петербурге 29 января 1736 г.<sup>11</sup> Постановка «Каландро» стала возможной благодаря прибытию, в конце августа того же 1731 г., группы из семнадцати

**10**

Здесь и далее даты по старому стилю.

**11**

Премьера «Каландро» (либретто Стефано Бенедетто Паллавичини, поэт при польско-саксонском дворе) состоялась с большим успехом в Пильнице близ Дрездена 2 сентября 1726 г., чтобы отметить возвращение Августа из Варшавы. Как справедливо отмечала А. Журавска-Витковска (2016: 273), представление оперы молодого Ристори в старолесской столице нужно считать фактом исключительной важности, ибо именно итальянская опера объединяла европейский континент в художественном смысле, а его наличие в репертуаре свидетельствовало о степени европеизации данного культурного центра». Для истории русской музыкальной культуры это событие ещё более исключительное, если учитывать, что лишь за два года до этого «Санкт-Петербургские ведомости» были вынуждены объяснить, что опера — это «музыкальная композиция, подобная комедии, где стихи поются и где имеются различные танцы и необычные машины» (номер от 4 января 1729 г.).

**12**

Хюбнер, опытный скрипач, родившийся в Варшаве в 1696 г., прибыл в Россию в 1721 г. в свите австрийского посла, графа С. В. Кинского (Mooser 1948–1951, I: 37).

**13**

Небезынтересно напомнить, что «Двенадцать сонат» Верокаи, датированные периодом с 1735 до 1738 гг., и «Двенадцать симфоний» Луиджи Мадониса восходящие к 1738 г., были среди первых музыкальных изданий, появившихся в России. К ним, по всей вероятности, можно добавить также «Двенадцать симфоний» Доменико Даллольо (см. сноску 15), опубликованные в Амстердаме, но суказанием «Санкт Петербург 1738».

**14**

О нём см. Ferrazzi 2015.

**15**

Среди певцов: Доменико Крикки, Катерина и Филиппо Джорджи, Катерина Манцани, Роза Рувинетти Бон и кастрат Пьетро Мориджи; среди музыкантов: скрипач Пьетро Пьери и братья Доменико и Джузеппе Даллольо, из капеллы Базилики св. Антония в Падуе, первый — скрипач и композитор, второй — виолончелист (о них см. →

артистов — певцов и инструменталистов —, ангажированной в Германии концертмейстером Анны, Иоганном Хюбнером, по заданию самой императрицы, которая продолжала преследовать мечту располагать не только драматической труппой, но и большим оркестром.<sup>12</sup> В новом коллективе фигурировал также знаменитый кастрат Джованни Дрейер, прозванный *Иль Тедескино* из-за своего немецкого происхождения, хотя и родился он во Флоренции.

Со временем придворный музыкальный ансамбль всё больше расширялся и, несмотря на присутствие виртуозов разной национальности, в его составе самыми блестящими были, как и в театральной сфере, артисты прибывшие из Италии. К Янески и Верокаи прибавились в 1732 г. вышеупомянутый Пьетро Мира, а в 1733 г., уже во второй итальянской труппе, братья Антонио и Луиджи Мадонис: первый — скрипач и валторнист, второй — возможно, как и Верокаи, ученик Антонио Вивальди — скрипач и композитор высокого уровня, который останется в России на 30 лет, до самой смерти.<sup>13</sup> Какое-то время спустя приехали тосканский певец и также комик Пьетро Пертичи<sup>14</sup> и супруги Джованни (скрипач) и Костанца (певица) Пьянтанида. Но самые крупные поступления из Италии произошли в 1735 г., когда, на этот раз в составе третьей итальянской труппы, вместе с многочисленной группой инструменталистов и певцов,<sup>15</sup> в качестве капельмейстера ко двору прибыл неаполитанский композитор Франческо Арайя.<sup>16</sup> Учитывая подготовку и число своих музыкантов (в то время придворный оркестр насчитывал около сорока членов), Арайя решил перейти к спектаклям более сложным, нежели концерты и интермедии, до тех пор оживлявшие вечера царицы и придворной знати. 29 января 1736 г., по случаю дня

рождения императрицы, он поставил на сцене уже названную оперу «Сила любви и ненависти», представленную им самим в Милане во время карнавала 1734 г. по либретто Франческо Прата, одного из директоров миланского Оперного театра. Новый спектакль имел большой успех,<sup>17</sup> и с тех пор — и не только при Анне, но и при Елизавете Петровне, и при Екатерине II — опера-серия стала чествовать самые важные династические события. В 1737 и 1738-ые гг., также по случаю дня рождения Анны Иоанновны, были представлены «Притворный Нин, или Семирамида познанна» и «Артаксерс», два произведения Арайя по либретто Метастазо. В 40 и 50-ые гг. последовали «Милосердие Титово» (И.А. Хассе / П. Метастазо, 1742), поставленное в связи с торжествами коронации Елизаветы Петровны,<sup>18</sup> «Селевк» (1744), «Сципион» (1745), «Митридат» (1747), «Беллерофонт» (1750), «Евдоксия Венчанная или Феодосий Второй» (1751) (все Арайя/Дж. Бонекки). В феврале 1755 г. настала очередь «Цефала и Прокриса», первой оперы-серии, не только положенной на музыку Арайем на текст русского стихотворца, тогдашнего полковника А.П. Сумарокова, но и исполненной на русском группой молодых, талантливых артистов, родившихся и обученных в России. Наконец к концу того же 1755 г. восходит «Александр в Индии»

→ Штелин 1935: 121–122 и Моозер 1948–1951, I: 120 сл. и, в частности о братьях Даллольо, Ferragazzi 2003).

**16** Франческо Арайя (Неаполь 1708 г. - Болонья или Неаполь около 1770 г.) был в то время уже хорошо известным композитором. Он прожил в России целых 24 года, до 1759 г. В 1762 г. он вернулся в Петербург по приглашению Петра III, но в августе того же года, после государственного переворота, вследствие которого взошла на престол Екатерина II, уже богатый и влиятельный, Арайя вернулся на родину, где посвятил себя преподавательской деятельности.

**17** «Санкт-Петербургские ведомости» от 2 февраля 1736 г. объявляли: «В прошлый понедельник, т.е. 29 числа сего месяца, в Императорском Зимнем дворце придворные музыканты представили прекрасную и богатую Оперу под названием «Сила любви и ненависти», к великому удовольствию Её Императорского Величества и при единодушном одобрении зрителей». Главных героев оперы исполняли Пьетро Пертичи и вышеуказанные певцы, прибывшие с Арайем. Новый →

→ музыкальный жанр произвёл большое впечатление благодаря многочисленности актёрского коллектива (представленный в 1744 г. «Селевк» имел в составе, помимо шести главных действующих лиц, человек восемьдесят статистов), и, как увидим дальше, невиданным в России сценическим оформлением.

**18** Опера была представлена в Москве 29 мая в новом Оперном доме, специально построенном Франческо-Бартоломео Растрелли. Для этого случая была выбрана (и приспособлена к требованиям двора) опера Хассе / Метастазо, так как в это время Арайя находился в Италии для ангажирования новых артистов. Что касается истории этой постановки (как в партитуру Хассе, так и в либретто Метастазо были внесены многие изменения) и соответствующей библиографии, позволю себе отослать к Феррацци 2010.

**19**

Низкая продуктивность Арайи во второй половине 50-х гг. объясняется прибытием труппы оперы-буффа Д. Б. Локателли (см. *infra*: 8) и последующим спадом интереса к опере-серии. В то время для двора неаполитанский композитор, написал большое число музыкальных произведений другого типа (кантаты, серенады, театральные празднества, музыкальные диалоги и т.д.). О деталях, касающихся процитированных произведений см. Mooser 1948–1951, I: 161 *passim* и Всеволодский-Гернгросс 2003: 57 сл.

**20**

К этим именам можно добавить имена других артистов, которые, хотя и менее известные, всё же в России провели важную художественную деятельность. Образцовым является путь в искусстве венецианца Карло Каноббио, принятого на службу при дворе в 1779 г. в должности композитора балетной музыки и первой скрипки Итальянской оперы тогда под руководством Паиззелло. Каноббио, проживший в Петербурге (где и скончался в 1822 г.) больше сорока лет, принимал участие в постановке многочисленных →

(Арая/Метастазियो), представленный в Петербурге в начале следующего года.<sup>19</sup>

Благодаря его более чем двадцатилетней деятельности, скорее благодаря тому, что именно он познакомил русскую публику с итальянской оперой, Арайя единодушно считается одной из центральных фигур в истории русской музыки XVIII столетия. Но не стоит забывать, что место, им занимаемое до 1759 г., за редким исключением, в веке Просвещения было вверено многочисленной когорте опять же итальянских артистов, чья деятельность оставила при российском дворе значительный отпечаток. Это композиторы Винченцо Манфредини (1761–1765), Балдассаре Галуппи (1765–1768), Томмазо Траэтта (1769–1775), Джованни Паиззелло (1776–1784), Джузеппе Сартти (1784–1787 и 1793–1801), Доменико Чимароза (1787–1791), о пребывании которых в России уже много было написано.<sup>20</sup> Здесь важно отметить, что некоторые из них (в особенности, Паиззелло, прославившийся своим «Сельвинским цирюльником», и Чимароза) имели большой успех в жанре не только оперы-серии, но и оперы-буффа, ввезённой в Россию в конце 50-х гг. также итальянцем, импресарио (но вместе и либреттистом и композитором) Джован Баттиста Локателли.

Прибыв в Петербург в сентябре 1757 г. по приглашению Елизаветы Петровны, Локателли, после продолжительной деятельности в Праге и многочисленных турне по северо-восточной Германии, в течение около четырёх лет представлял широкую гамму самых успешных, но ещё неизвестных в России опер-буффа. В его труппу, состоявшую из артистов тридцати, входили такие видные композиторы, как Франческо Цоппис и Джованни Мария Плачидо Рутини. Между прочим, именно благодаря Локателли придворные Елизаветы Петровны впервые ознакомились со многими либретто



Гольдони и с музыкой Бальдассаре Галуппи, венецианского композитора, который позднее будет пригашён ко двору лично. Известными были и певцы труппы Локателли: среди женщин фигурировали подруга импресарио Джованна (Ла Стелла), Мария Камати (Ла Фаринелла), Роза Коста, Джованна Винья, Катерина Бригонци, Франческа Буини; среди мужчин — Иньяцио Доль, Гаспаро Бароцци, кастрат Антонио Мас-си, тенор Маттео Буини, муж Франчески, ставший после роспуска компании преподавателем музыки и пения. Стоит подчеркнуть, что итальянский импресарио (автор многочисленных работ, представленных его актёрами) заключил с российским двором очень инновационный контракт, позволявший ему ставить спектакли и за плату. И не только: большой успех, которым, по крайней мере изначально, пользовались в Петербурге его постановки, побудил Локателли просить разрешения открыть частное театральное дело также в Москве, куда он выписал из Италии новую труппу (среди её членов был и уже упомянутый Винченцо Манфредини), и где, хотя с катастрофическими финансовыми результатами, смелый антрепренер взял на себя также строительство нового Оперного дома.<sup>21</sup>

Итальянского происхождения было и большинство артистов, которые наряду с композиторами, инструменталистами и певцами, сделали

→ очень успешных балетов, а в 1790 г., вместе с Сарти и Василием Пашкевичем, положил на музыку либретто Екатерины II «Начальное управление Олега», с большой пышностью представленное в октябре того же года в Эрмитажном театре. Что касается перечисленных композиторов, стоит упомянуть только, что Винченцо Манфредини прибыл в Россию в 1758 г. вместе с братом, кастратом Джузеппе Манфредини, в составе оперной труппы Д. Б. Локателли (см. *infra*). Когда труппа Локателли распалась, он перешёл на службу к наследнику престола, Петру Фёдоровичу, который, будучи большим любителем музыки и страстным скрипачём, при своём «малом дворе» в Ораниенбауме устраивал театральные спектакли, во всём схожие с теми, которые ставились на придворной сцене в Петербурге, и имел собственный штат музыкантов, в котором было, как всегда, много итальянцев. В 1761 г., став императором, Пётр Фёдорович назначил Манфредини придворным капельмейстером. Позднее Екатерина II поручила ему руководство музыкальными занятиями своего сына Павла. →

→ В 1769 г. Манфредини вернулся на родину, но в 1798 г. Павел, ставший императором, его пригласил в Петербург, где Манфредини спустя год скончался. Уточним также, что в промежутке между первым и вторым периодом своей службы в должности придворного капельмейстера Сарти перешел на службу к Г.А. Потемкину-Таврическому и долго жил и работал на юге России. Сведения об артистах, упомянутых здесь и далее, были взяты из помимо уже процитированных Штелина 1935, Mooser 1948–1951 и Всеволодского-Гернгросса 2003, также из других источников, в частности русских: истории театра и музыки, театральных и биографических указателей, оперных либретто, энциклопедических словарей, и т.д. По редакционным причинам в заключительной библиографии они приведены только частично (см. Всеволодский-Гернгросс 1914, Гозенпуд 1959, Музыкальный Петербург, I, I–IV, 1996–2001). Ценную помощь оказали архивные документы, собранные Стариковой 1996, 2003, 2005 и 2011.

## 21

В середине 60-х гг., когда антреприза Локателли прекратила свое существование, по инициативе Екатерины II (Штелин 1935: 155) в Петербург прибыла французская комическая опера, музыкальный жанр, развившийся, хотя бы частично, из итальянской комедии. Французская «опера-комик» воспринялась русской публикой с энтузиазмом, и, вместе с оперой-буффа Локателли, способствовала решающим образом к смещению на второй план оперы-серии. Что касается Локателли, его опыт был продолжен почти двадцать лет спустя труппой Мариано Маттеи и Анджолы Ореча, выступавшей в Петербурге в течение более четырех лет, а в 90-ые гг. труппой под руководством неаполитанского композитора и импресарио Джэннаро Астарита. С 1784 по 1803 г., год его смерти, происшедшей, возможно, во время обратного пути в Италию, Астарита посещал Россию несколько раз, создавая и представляя оперы и комические и серьезные. Среди прочего, с 1784 по 1786 г. Астарита замещал Маттиу Стабингера (бывшего музыкального дирижера — тоже итальянского происхождения — →

возможным постановку опер-серии и опер-буффа, представляемых на сцене российского императорского театра с конца 30-х гг.: либреттисты, сценографы, танцовщики/хореографы. К сожалению, недостаток представленного данной работе пространства и, наоборот, изобилие до нас дошедших данных об этих трёх категориях артистов нас вынуждают посвящать их деятельности сведения ещё более сжатые, чем предыдущие. Надеемся всё-таки, что их будет достаточно для завершения запрограммированного во вступлении обзора.

*Либреттисты.* Как уже было отмечено, первые произведения, представленные в России («Каландро», «Сила любви и ненависти», «Притворный Нин», «Артаксерс», «Милосердие Титово»), были повторами спектаклей, уже поставленных в других странах: следовательно, их либретто принадлежат стихотворцам (Паллавичини, Прата, Метастазео), которые никогда не были на непосредственной службе при петербургском дворе. Однако, стремясь достигнуть уровня более развитых западных держав, с 1742 г. царская империя также приобрела своих особых 'придворных поэтов' (при дворе либреттисты были обычно и авторами панегирических произведений, да и сами либретто являлись средством прославления императорской власти).<sup>22</sup> Первым был флорентинец Джузеппе Бонекки (Бонеки), приехавший в Петербург в 1742 г. вместе с Арайем, который летом 1741 г. был специально послан в Италию для ангажирования новых артистов, и с тосканским поэтом сотрудничал в течение десяти лет. В 1755 г., три года спустя после отъезда Бонекки, в Петербург был приглашен Антонио Денцио (Денци), который, после продолжительной деятельности в качестве певца, либреттиста и театрального директора в Праге, а также в разных немецких городах, в российской столице был на службе

при наследнике престола, Петре Фёдоровиче, вплоть до конца 1758-начала 1759 гг., когда он был замещён Людовико Ладзарони, работавшим до этого, кажется, с Локателли, а потом перешедшим на службу при дворе. В 1772 г., уже при Екатерине, в Петербург прибыл Марко Кольтеллини, бывший, после Метастазиио, придворным поэтом при австрийском дворе. Кольтеллини служил либреттистом Императорского театра до своей смерти в ноябре 1777 г. С 1784 в должность либреттиста вступил Фердинандо Моретти, по всей вероятности, прибывший в российскую столицу по приглашению Джузеппе Сарти, с которым Моретти осуществил в Италии некоторые заказы миланского театра Ла Скала. В 1794 г. Моретти, прослуживший в России более двадцати лет, напечатал свои стихотворные сочинения (оперные либретто, кантаты, торжественные стихи) в новаторском 4-томнике (*Opere drammatiche di Ferdinando Moretti*), весьма показательном с точки зрения исторического подхода к художественной культуре последних десятилетий XVIII века. Хотя он не состоял на службе при российском дворе, беглого напоминания заслуживает и аббат Джамбаттиста Касти, придворный поэт сначала во Флоренции (1769), а потом в Вене, при дворе Франца II. После первого петербургского пребывания в мае 1776 г., в июне 1777 г. Касти вновь вернулся в российскую столицу вслед за имперским послом, Йозефом Кауницем. В Петербурге, где пробыл около двух лет, Касти написал ряд стихотворных произведений. Особенным успехом пользовались несколько од в честь императрицы и либретто к шутиливой драме *Lo sposo burlato* («Осмеянный жених»), написанное в 1777 г. по случаю рождения любимого внука царицы, будущего Александра I. В 1779 г. либретто «Осмеянного жениха», положенного на музыку Паизиелло, было напечатано при Императорской Академии наук

→ вышеупомянутой труппы Маттеи-Ореча) на посту директора Петровского театра в Москве.

**22**  
Об итальянских либреттистах в России XVIII в. и о влиянии, оказанном их творчеством на русскую поэзию для музыки см. соответственно Гардзонио 2003 и 1988.

**23**

Касти, поначалу увлеченный Россией, со временем радикально изменил свое мнение о российском дворе. После второго петербургского пребывания он написал известную «Татарскую поэму», злую сатиру на Екатерину и ее двор. Впервые поэма была издана в 1796 г. без разрешения автора (чтобы не навредить австро-российскому союзу, Касти запретил ее публикацию), но ее содержание было таким взрывоопасным, что фактически, хотя в рукописных и частичных вариантах, она начала распространяться во многих европейских странах с начала 1980-х гг.

**24**

После российского турне Бон, венецианец по происхождению, вместе с женой и дочерью Анной, бывшей талантливым музыкантом и композитором, работал при многих европейских дворах. В 1755 г. он находился в Байройте на службе при дворе Фридриха, маркграфа Бранденбурга, и его жены Вильгельмины Байрейтской, старшей сестры Фридриха Великого. В 1756 г. переехал с семьей в Потсдам, ко двору Фридриха, и в 1762 г. вся группа получила ангажемент при дворе венгерского →

в двойном издании на русском и на итальянском и на русском и на немецком языках.<sup>23</sup>

*Декораторы/сценографы.* Как известно, обычно профессионалы Театра дель арте, объединённые в товарищества, которые обеспечивали своих членов средствами на жизнь, выделялись не только актерским талантом, но и компетенциями между собой очень разными (музыкальными, хореографическими, режиссерскими, сценографическими и п.), но в одинаковой мере способствующими успеху программируемых представлений. Томмазо Ристори, например, не ограничивался игрой на сцене: из дошедших до нас документов известно, что в его репертуар входила пьеса, написанная собственноручно, и что в Москве, за неимением театра, его труппа выступила на им самим специально установленной в одной из кремлевских зал «переносной сцене»; Джованна Казанова и другие актрисы первых итальянских трупп играли в комедиях роли «любовниц» и/или «служанки», но часто они фигурируют также как певицы в интермедиях; Труффальдино-Сакко, член второй итальянской труппы, начал свою карьеру как танцовщик и, по всей вероятности, как танцовщик выступал и на русской сцене, и т.д. Поначалу должность театрального декоратора/сценографа также исполнялась членами труппы, которые были задействованы и в других функциях. Таким примером является Джироламо Бон — не только сценограф и художник, но и актёр, либреттист и композитор — прибывший в 1735 г. вместе с женой, певицей Розой Рувинетти, в третьей итальянской труппе.<sup>24</sup> Именно Бону и ещё одному итальянцу, театральному «машинисту» Карло Джибелли (Жибелли), который должен был руководить работой устройств, необходимых для проведения спектакля, мы обязаны сценическим оформлением оперы «Сила любви и ненависти»,

производившим, как уже подчеркивалось, большое впечатление. С помощью Джибелли и болонца Антонио Перезинотти, проживших в России до самой смерти,<sup>25</sup> совершались на сцене необыкновенные чудесные видения. В течение почти десяти лет своего пребывания в Петербурге Бона участвовал в постановках многочисленных спектаклей и опер («Притворный Нин», «Артаксерс», «Милосердие Титово», «Сципион»), получая единодушные благожелательные отзывы о своих сценических «украшениях»: неслучайно он считается одним из основоположников русского театрально-декорационного искусства (Давыдова 1974: 9–12). Бона заменил Джузеппе Валериани, привезённый в Петербург Араьем в 1742 г. и сначала сотрудничавший с уже известным в России итальянским коллегой. В 1743 г. они расписывали вместе комнаты императрицы Елизаветы Петровны в Зимнем дворце в Петербурге, а в 1745 г., продолжая работать вместе, создали декорации к опере «Сципион», представленной к свадьбе Петра Фёдоровича, будущего Петра III, с Софией Ангальт-Цербстской, будущей Екатериной II. Валериани, бывший в Италии одним из учителей Пиранези, впоследствии являлся автором декораций к операм «Селевк», «Митридат», «Беллерофонт», «Евдоксия венчанная», «Цефал и Прокрис», «Александр в Индии», к диалогу в музыке «Пленный Амур» (Арая/Метастазιο), к прологу «Новые лавры» (Г. Раупах/Сумароков, 1759) и, в 1760 г., к опере «Сирой» (Г. Раупах/Метастазιο). Его талант сразу нашёл признание в официальных кругах: в 1745 г. он был определен профессором Петербургской академии наук. В титульном листе либретто «Новых лавров» написано: «Театральные украшения Г. Валериани, Ея Императорского величества, Перваго Исторического Живописца, Театральной Архитектуры Инженера и Санктпетербургской Академии члена»

→ князя Николая фон Эстерхази (1714–1791), где капельмейстером был Йозеф Гайдн.

## 25

Джибелли скончался в Петербурге 26 февраля 1757 г. (Старикова 2011: 467). Перезинотти, который после ухода Бона станет близким сотрудником нового декоратора Джузеппе Валериани, в 1778 г.

(Старикова 2011: 325). Занимая пост не только «театральной архитектуры инженера», но и придворного художника, Валериани возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений, где рядом с ним работали Антонио Перезинотти и многочисленные русские мастера. Со своими сотрудниками он исполнял росписи плафонов в интерьерах Зимнего, деревянного Летнего, Большого Царскосельского дворцов и других аристократических резиденций Петербурга. Престиж художника конкретно подтверждается его гонораром: в 1757 г. ему было выплачено за год 2500 рублей. К концу 50-х гг. важную роль играла также деятельность Анджоло Карбони, художника-декоратора из труппы Локателли, и Джузеппе Бригонци, брата певицы Катерины и «машиниста» компании (для которой Бригонци писал также пантомимы — и это дополнительно указывает на многообразие функций, типичное для артистов того времени). После финансового краха Локателли Карбони вернулся на родину, тогда как Бригонци перешёл на службу при дворе, продолжая работать до старости. Именно ему доверили разработку декорационно-механической части «Торжествующей Минервы», великого маскарада, организованного в 1763 г. по случаю коронационных торжеств Екатерины II.

И во второй половине века итальянские артисты продолжали играть первостепенные роли в театральном искусстве России. После смерти Валериани (1762) должность первого придворного театрального живописца и архитектора занял Франческо Градицци, молодой сценограф, прибывший в Петербург в 1752 г. с отцом Пьетро. В первые свои годы в России Градицци смог усовершенствовать своё мастерство, работая под руководством отца над росписями дворцовых плафонов и при устройстве

театральных декораций. В 1758 г. он был приглашен преподавать в Академии художеств, и на следующий год был назначен живописцем при великокняжеском театре в Ораниенбауме. В 1762 г., когда Петр Федорович стал императором, он был определен на придворную службу. После своего восхождения на престол императрица Екатерина II подтвердила назначение Градицци, и в 1763 г. художнику было разрешено вернуться к преподаванию, оставленному им с тех пор, когда был назначен придворным художником. В 1792 г., после сорокалетней карьеры и оформления более 50 оперных и балетных спектаклей,<sup>26</sup> художник был замещен Пьетро Гонзага, приглашенным в Петербург по ходатайству Джакомо Кваренги, который, зная и ценя его талант, желал, чтобы он занял должность театрального декоратора при Эрмитажном театре. В приглашение Гонзага в Россию внес известную лепту также князь Николай Борисович Юсупов, директор Императорских театров, большой любитель и знаток итальянского искусства. В течение почти сорока лет своей службы в Петербурге, где он и умер в 1831 г., Гонзага вел активную и официально высоко оцененную деятельность.<sup>27</sup> С нашей точки зрения особого упоминания заслуживают его теоретические работы, в частности трактат *Eclaircissement convenable du décorateur théâtral Pietro Gottardo Gonzaga sur l'exercice de sa profession* («Надлежащее разъяснение театрального декоратора Пьетро Готтардо Гонзага о сущности его профессии», СПб. 1807), где художник излагает свои новаторские размышления о роли театрального декоратора.

*Танцовщики/хореографы.* В составе двух последних трупп, нанятых Анной Иоанновной, в качестве артиста балета указан некий Антонио Армано, но первым официально утвержденным при российском дворе танцовщиком/хореографом являлся

**26**

Градицци скончался в Петербурге 18 мая следующего года. В 70-ые г. в Петербурге работал и Карло Галли-Бибьена, принадлежащий к прославленной семье итальянских художников-перспективистов.

**27**

В 1794 году Гонзага был принят в число почетных вольных членов Императорской Академии художеств.

**28**

У хореографа, не состоявшего с ним в родстве, были те же самые имя и фамилия архитектора, упомянутого в начале этой статьи.

**29**

О деятельности Ринальди и Джованни Антонио Сакко (однофамильца комика, пребывавшего в Петербурге в 1733–1734 гг.) см. Ferrazzi 2020.

Антонио Ринальди, прозванный Фузано,<sup>28</sup> прибывший в Петербург в 1735 г. с третьей итальянской труппой. Его сопровождали жена, Джулия Портези, также балерина, и некоторые коллеги (Козмо Тези с женой Джованной и Джованни Бруноро). По прошествии нескольких месяцев адаптации и работы над балетами в спектаклях комедий и музыкальных интермедий, с 1731 г. регулярно представляемых при дворе, в начале 1736 г. Ринальди поручили создать хореографии для антрактов оперы «Сила любви и ненависти». Личный успех был признанным, и с тех пор, вплоть до окончательной отставки в 1759 г., именно Ринальди занимался постановкой балетов, сопровождающих оперные представления при всех великих придворных празднествах. Немаловажной была и его работа на педагогическом поприще: наряду со второй супругой, балериной Антонией Костантини, он обучал в престижной «Танцевальной Ея Императорского Величества школе», основанной в 1738 г. французским коллегой Жан-Баптистом Ланде. После смерти Ланде в феврале 1747 г. руководство школой итальянец взял на себя. К концу 1758 г. на место Ринальди был приглашён австриец Франц Хильфердинг, звезда венской сцены, но до конца XVIII века и другие (весьма талантливые) итальянцы продолжали вносить свой вклад в развитие русского театрального балета. В 1757 г., к примеру, ещё во время пребывания Ринальди при дворе, вместе с труппой Локателли в Петербург приехал хореограф Джованни Антонио Сакко. Выступая в жанре оперы-буффа, Сакко значительно способствовал расширению хореографического репертуара, который был до того времени в ходу в российской столице, принеся на сцену балеты новой концепции, основывающиеся на мотивах из будничной жизни.<sup>29</sup> Потом, в 1766 г., на смену Францу Хильфердингу пришёл



ещё один итальянец, Гаспаро Анджелини, руководивший раньше балетной труппой Императорского театра в Вене. Идя по стопам Хильфердинга, стремившегося превратить балет в самостоятельный жанр, Анджелини перевел на язык танца трагедию Сумарокова «Семира», создав первый героический балет (*ballet héroïque*) на русском материале. После короткого пребывания в Италии, в 1783 г. Анджелини вернулся в Россию, где работал над постановкой разных оперных балетов и в течение трех лет преподавал балетное искусство в Петербургском «Театральном училище», историческом 'наследнике' «Танцевальной школы», основанной Ланде. С 1787 г. его замещал Джузеппе Канциани, танцовщик/хореограф, возможно, венецианского происхождения, который уже приезжал в Петербург, чтобы заместить Анджелини, временно вернувшегося на родину. После кратковременного возвращения в Италию (1782–1784 гг.), Канциани был официально вызван в российскую столицу для преподавания, как и его предшественник, в «Театральном училище». Среди учеников Анджелини и Канциани нужно назвать Ивана Вальберха, ставшего первым русским балетмейстером и возглавившего Петербургскую императорскую балетную труппу в начале XIX столетия. Педагогическая работа Канциани была оценена столь высоко, что он продолжал оставаться на этой должности, даже когда в 1787 г., после отъезда Анджелини, он был официально назначен придворным хореографом. Одновременно с ним работал выдающийся французский танцовщик Шарль Лепик, заместивший его в 1792 г. и занимавший должность главного придворного балетмейстера вплоть до 1799 г. С ним Канциани создал дивертисменты, являвшиеся составной частью уже упомянутого исторического представления «Начальное управление Олега», которое было поставлено

30

См. сноску 20.

31

Учитывая их большое количество, нет сомнения, что исследование по этой теме приведёт к выявлению эпизодов не совсем корректного поведения. Напомню, к примеру, случай с либреттистом Джузеппе Бонекки, сотрудничавшим с Арайем с 1742 до 1752 г. Подав в отставку по семейным обстоятельствам, Бонекки подписал с российским двором договор, согласно которому он обязался посылать из Италии в Россию два новых либретто в год, но, по прибытии в Италию, стихотворец не сдержал свое обязательство (см. документ п. 987 в Стариковой 2011: 377–378).

32

Ринальди был персональным учителем танцев у Елизаветы Петровны; по утверждению Штелина (1935: 131) солдафон Пётр III пристрастился к музыке и игре на скрипке благодаря итальянским виртуозам (по всей вероятности, Пьетро Пьери); Екатерина II избрала Манфредини учителем музыки для своего сына, будущего Павла I; Галуппи был одним из первых, признавших талант молодого Бортнянского, который в →

в Эрмитажном театре по пьесе Екатерины II.<sup>30</sup> Важно заметить, что балетное искусство практиковалось и преподавалось и в Москве. В 1773 г. его изучение было введено в Воспитательном доме (предшественнике ныне существующего «Московского академического хореографического училища»), где, как впрочем и в театре Медокса, занимались педагогической деятельностью многие итальянские мастера (Филиппо Беккари, первый преподаватель Воспитательного дома, Франц и Козимо Морелли и др.).

Подытоживая, отметим особенно важную двоякую роль, введенную и преимущественно с честью исполняемую бóльшей частью перечисленных итальянских артистов и мастеров:<sup>31</sup> с одной стороны, роль компетентного исполнителя хорошо продуманной культурно-политической программы, направленной на обеспечение петербургскому двору не только постоянных и разнообразных развлечений, но и (и это чуть ли не главное) значительного роста его престижа на международной арене; с другой стороны, роль педагога, учителя, передающего собственные познания: роль, которая — исполняемая как индивидуально,<sup>32</sup> так и коллективно<sup>33</sup> — решающим образом способствовала формированию и ориентации русского вкуса. Надо подчеркнуть, что передача профессионального мастерства и опыта не была односторонней. Многие артисты, восприимчивые к культуре принявшей их страны, особенно композиторы и хореографы, часто брались за смелые комбинаторские эксперименты, включая в свои 'изобретения' характерные элементы русской традиции, такие как народные мелодии и танцы.<sup>34</sup> Именно на этой почве культурного взаимопроникновения были положены основы для развития нового искусства, наделённого оригинальными и подлинно национальными чертами.

## 2.

Но обрисованная доселе картина окажется непростительно неполной, если не напомнить, что влияние итальянской культуры прослеживается также в русской театральной жизни ещё до царствования Анны Иоанновны. Согласно широко распространённой идее, восходящей к теориям выдвинутым Н. С. Тихонравовым в уже далеком 1874 г., первые русские театральные представления возникли под влиянием современного им немецкого театра, который, в свою очередь, в то время находился под влиянием т.н. «английских комедиантов», бродячих актеров, которые, прибыв из Англии в конце XVI в., способствовали распространению в немецких землях художественных приемов елизаветинского театра. Как известно, пастор Грегори и его сотрудники, авторы первых пьес, поставленных при дворе Алексея Михайловича, а также Кунст и Фюрст, руководящие публичным театром Петра I, были немецкого происхождения. Поэтому нет сомнения, что их театральные представления следовали театральным образцам, популярным на их родине, а, в частности, пьесам из репертуара труппы Карла Андреаса Паулсена и его зятя Иоганна Фельтена, считавшихся основателями нового немецкого театра. Но, как я уже отмечала (Феррацци 2018), если,

→ 1769 г. последовал за ним в Италию, и, прежде чем стать хормейстером императорской капеллы, десять лет учился там музыке и музыкальной композиции, и т.д.

**33**  
Как указывалось, в Петербурге Ринальди вёл балетный класс вместе с Ланде в прославленной «Танцевальной школе», где после смерти Ланде стал директором; в 1755 г. оперу «Цефал и Прокрис» исполняли на русском языке молодые артисты, родившиеся в России и получившие музыкальное образование у итальянских виртуозов; Анджелини и Канциани преподавали в «Театральном училище»; Перезинотти, Валериани и Градици работали преподавателями при Императорской Академии художеств; Валериани возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений, где работали и русские мастера; Маттео Буини, бывший тенор труппы Локателли, в 1744 г. был назначен преподавателем по клавесину и по музыкальной композиции при Академии художеств (среди его учеников был и композитор Е. И. Фомин), а впоследствии стал учить вокальной и инструментальной музыке →

→ воспитанниц Смольного института. Естественно, при более обширном обзоре к этим можно было бы добавить много других примеров. Что касается Москвы, как мы уже видели, преподавание балета было, в основном, поручено итальянцам. С нашей точки зрения показательно и то, что многие артисты (например, те, которых Локателли ангажировал в Италии для своего Оперного дома в Москве), по истечении срока контракта оставались в России, где нанимались в знатные дома на должность преподавателей по своей специальности.

**34**  
Среди которых, уже в 40-ые гг. (Штелин 1935: 128), композиторы Доменико Даллольо и Луиджи Мадонис и танцовщик/хореограф Антонио Ринальди. Аранжируя русские народные песни и танцы на итальянский манер, они создали особый композиционный стиль, который долго пользовался всеобщим успехом.

35

Чей репертуар — следует подчеркнуть — вопреки еще сегодня очень распространенному представлению, не ограничивался исключительно комическими и шутовскими комедиями, но состоял из самых разнородных зрелищ: трагедий, трагикомедий, пасторалей, духовных драм, балетов, музыкальных выступлений.

с одной точки зрения, обрисованная Тихонравовым генеалогия, в общих своих чертах, разделяема и в настоящее время, с другой точки зрения, многочисленные исследования последних десятилетий ясно показали, что на немецкий театр, служивший образцом для зарождающегося русского театра, значимое влияние оказали не только или, лучше, не столько «английские комедианты», сколько странствующие труппы комедии дель арте, со второй половины XVI в. прибывавшие в немецкоязычные земли из разных государств Италии.<sup>35</sup> Значимое влияние оказал и школьный театр, в этих землях распространявшийся итальянскими иезуитами и пиарами. Итальянские влияния в плане как содержания, так и исполнительных приемов уже заметны в некоторых из драм, представленных при Алексее Михайловиче (Феррацци 2019). Но они уже явно проявляются в некоторых пьесах из репертуара театра Кунста-Фюрста, неоспоримо отсылающих к авторам итальянского происхождения: например, в пьесе «О честном изменнике», извлеченной из немецкой комедии, возможно из фельтеновского репертуара, в свою очередь извлеченной из «Tradimento per l'opore» тосканского драматурга Дж. Чиконьини; в драме «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы нумидийския», восходящей к трагедии *Sophonisbe* Даниэля Каспара фон Лоэнштейна (вторая половина XVII в.), тема которой получила широкое распространение во всей Европе после появления в начале XVI в. трагедии *Sophonisba* Джан Джорджо Триссино; в комедии «Дон Педро», являющейся, по мнению многих исследователей, переводом из Мольера, но, на самом деле, как постарался доказать сам Тихонравов (I, XXXVI-XXXVII), представляющейся обработкой старинной итальянской трагикомедии.

Но театр Алексея Михайловича и Петра I, их источники и композиционно-перформативные особенности, являют собой страницу ещё до конца не познанную, на которую — и это наше пожелание — более углубленные исследования смогут пролить новый свет, позволяя более детально восстановить исторический контекст того периода и, вместе с тем, лучше оценить вклад итальянской театральной традиции. ♡

## Литература

- BRUNELLI, BRUNO, 1921: *I teatri di Padova*. Padova: Libreria Angelo Draghi.
- CASANOVA, GIACOMO, 1958–1960: *Mémoires*, tt. I–III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2000: *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738)*. Roma: Bulzoni [tr. russa: *Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны (1731–1738)*]. Пер. А.О. Демина, Российская Академия наук (Пушкинский Дом). Moskva 2008: Nauka].
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2003: Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio. *Russica Romana» VIII (2001)*. (*In ricordo di Michele Colucci - I*). 103–119.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2015: Ancora sulle tracce di Pietro Pertici. La tournée pietroburghese (1733/34?–1738). *Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento*. XII, 4 n.s. 37–57.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2020: Due baletmejestery italiani alla corte di Anna Ioannovna e di Elisabetta Petrovna: Antonio Rinaldi (Fusano) e Giovanni Antonio Sacco. *Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento*. XVII, 9 n.s. 67–101.
- LO GATTO, ETTORE, 1934: *Gli artisti italiani in Russia*, vol. 2: *Gli architetti del secolo XVIII a San Pietroburgo e nelle tenute imperiali*. Roma: Libreria dello Stato, L'opera del genio italiano all'estero.
- MOOSER, ROBERT-ALOYS, 1948–1951, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, tt. I–III. Genève: Mont-Blanc.

- PESENTI, MARIA CHIARA, 1996: *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*. Milano: Ed. Angelo Guerini e Associati srl.
- БАССЕВИЧ, ГЕННИНГ ФРИДРИХ, 1866: Записки о России при Петре Великом, извлеченные из бумаг графа Бассевича, [Предисл.: П. Б.]; Пер. с фр. И. Ф. Аммона. Москва: Тип. Грачева и К°.
- ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, ВСЕВОЛОД НИКОЛАЕВИЧ, 1914: *Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче*. С. Петербург: Тип. Имп. Спб. театров.
- ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, ВСЕВОЛОД НИКОЛАЕВИЧ, 2003: *Театр в России при императрице Елизавете Петровне*. С. Петербург: Гиперион.
- ГАРДЗОНИО, СТЕФАНО, 1988: Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто (кон. XVIII в.). *Europa orientalis. VII (Contributi italiani al X congresso internazionale degli slavisti, Sofia 1988)*. 307–320.
- ГАРДЗОНИО, СТЕФАНО, 2003: Итальянские поэты в России XVIII века. *Всемирное слово*, 16. 107–112.
- ГОЗЕНПУД, АБРАМ АКИМОВИЧ, 1959: *Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки*. Ленинград: Музгиз.
- ДАВЫДОВА, МАРГАРИТА ВАСИЛЬЕВНА, 1974: *Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII-начала XX в.* Москва: Наука.

- ЖУРАВСКА-ВИТКОВСКА, АЛИНА, 2016: *Итальянский сезон артистов польского короля и саксонского курфюрста Августа II/Фридриха Августа I при дворе царицы Анны Иоанновны в Москве, 1731. Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования.* Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. Вып. I. Москва: Гос. инст. искусствознания. 272–280.
- 1996–2001: *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь XVIII век.* Т. I. кн. I-IV. Российский ин-т истории искусств. Отв. ред. А. Л. Порфирьева. С. Петербург: Композитор.
- ПЕРЕТЦ, ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ, 1917: *Италианския комедии и интермедии представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 1735 гг. Тексты.* Петроград: Текст напеч. в Киеве в тип. 2 Артели печатников. Загл. предисл. и оглавление напеч. в Петрограде, в тип. Имп. Акад. Наук.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 1996: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740.* Вып. I. МОСКВА: РАДИКС.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 2003 и 2005: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750.* Вып. 2, ч. I и II. Москва: Наука.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 2011: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761.* Вып. 3, ч. I. Москва: Наука.
- ТИХОНРАВОВ, НИКОЛЯЙ САВВИЧ, 1874: *Русския драматическия произведения 1672-1725 годов.* Т. I-II. С. Петербург: изд. Д.Е. Кожанчикова.



- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2010: Театральные торжества по случаю коронации Елизаветы Петровны: Пролог «Россия по печали паки обрадованная» и опера-серия «Милосердие Титово». *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века* (Акты одноименной конференции, С. Петербург, 21–23 сентябрь 2009). Под ред. П.Е. Бухаркина, У. Екуч, Н.Д. Кочетковой. С. Петербург: Филологический факультет СПбГУ. 311–324.
- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2018: Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича. *Дар дружества и муз*, сб. ст. в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой, Российская Академия наук (Пушкинский дом). Москва-Петербург: Альянс Архео. 6–23.
- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2019: «Komediја iz Knigi Iudif' ili Olofernovo dejstvo» (1673) v evropejskom kul'turnom kontekste. *Russica romana*. XXVI, 9. 17–42.
- ФИЛИППОВ, ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ, 1928: К вопросу об источниках комедий Сумарокова. Мольер. Итальянская комедия. Современная действительность. ИРЯС. Т. I. Кн. I. 184–220.
- ШТЕЛИН, ЯКОБ ВОН, 1935: Известия о музыке. *Музыкальное наследство, сб. материалов по истории музыкальной культуры в России*. Под ред. М.В. Иванова-Борецкого. Вып. I. Москва: Огиз-Музгиз.


## Povzetek

V članku skuša avtorica ponuditi občo predstavo o delovanju italijanskih gledaliških delavcev, ki so ustvarjali v Rusiji v 18. stoletju tako na področju dramskega kot tudi glasbenega gledališča. Veliko število umetnikov (igralcev, skladateljev, glasbenikov instrumentalistov, pevcev, scenografov, scenskih delavcev), ki so ustvarjali na ruskem imperatorskem dvoru od tridesetih let osemnajstega stoletja dalje, priča o pomembni vlogi italijanske gledališke tradicije pri oblikovanju ruskega nacionalnega gledališča. V drugem delu razprave se avtorica posveti tudi koreninam vpliva dane tradicije, ki se kažejo že v dvornih gledališčih Alekseja Mihailoviča in Petra Velikega.

## Мариалуиза Феррацци

*Мариалуиза Феррацци — почетный профессор русского языка и литературы при Падуанском университете. Основные сферы научных интересов: 1. Прозаические произведения русского реализма XIX в.; 2. Развитие прозаических, драматургических и поэтических жанров и их теоретическое определение в русской культуре XVII-XVIII вв.; 3. Русско-западноевропейские литературные связи в XVIII в. В этой области особое внимание уделено роли итальянского театра в формировании русского национального театра.*





**Петр Потемкин и  
«Летучая мышь» Никиты  
Балиева в 1913–1917 гг.:  
материалы к биографии**  
Piter Potemkin and Nikita  
Baliev's *The Bat* in 1913–1917:  
towards a Biography

В статье представлены материалы к биографии поэта Петра Потемкина — яркой фигуры петербургской литературной и театральной богемы, а именно московского периода его творчества (1913–1917), когда автор участвовал в творческой жизни московского кабаре «Летучая мышь» Н. Балиева.

ПЕТР ПОТЕМКИН, НИКИТА БАЛИЕВ,  
1913–1917, КАБАРЕ «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

The article presents materials to the biography of the poet Peter Potemkin, a bright figure of St. Petersburg literary and theatrical life at the beginning of the 20th century. It focuses on the Moscow period of his work (1913–1917), where the author participated in the creative life of the Moscow cabaret *The Bat*, lead by Nikita Baliev.

PETER POTECHKIN, NIKITA  
BALIEV, 1913–1917, *THE BAT*

**1**  
В 1915-ом Потемкин напечатал в «Дне» около 70 текстов: фельетоны, рецензии, стихи.

**2**  
Серия его городских зарисовок под общим названием «Из записок фланера» была опубликована (Потемкин 2011).

**3**  
Мандельштам писал о нем: «Здесь незримо присутствует гений Потемкина, автора великой англо-негритянской трагедии *Блек энд Уайт*» (1981: 96).

**4**  
Очерк о творчестве П. Потемкина-кабаретьера см. Букс, Лоццилов (2018: 329–438).

**5**  
Сахновский Юрий (1866–1929), композитор, дирижер, писал романсы, соиты для голоса, автор кантаты «Лесной царь», а в 1928-ом написал оперетту «Людовик... на двадцать». Писал как музыкальный критик в «Курьере» и «Русском слове»

**6**  
Яблоновский Сергей Викторович (1870–1929) (наст.им. Сергей Потресов), поэт, писатель, театральный критик, работал в газете «Южный край» (Харьков), в 1901 г. приглашен в «Русское слово» В. Дорошевичем. →

В январе 1916 года поэт Петр Потемкин окончательно перебрался из Петрограда в Москву (Букс 2012). Официальной причиной было приглашение в крупнейшую московскую газету. Впрочем подолгу бывать в Москве он стал еще с лета 1915-го, когда туда переехала его жена, актриса Евгения Хованская, сменившая сцену «Кривого зеркала» на подмостки кабаре «Летучей мыши» Н. Балиева. В этот последний петроградский год Потемкин особенно интенсивно печатался в беднеющем «Дне»,<sup>1</sup> газете, для которой писал фактически с ее основания в декабре 1912-го. В течении трех лет на страницах «Дня» появлялись его стихи, фельетоны, городские зарисовки,<sup>2</sup> балетные рецензии, благодаря которым он зарекомендовал себя еще и балетным критиком.

Петр Потемкин был яркой фигурой петербургской литературной и театральной богемы: автор виртуозных поэтических сборников («Смешная любовь», 1908; «Герань», 1912; третий, «Париж», составленный из стихов 1913 г., написанных во время поездки во французскую столицу и позднее частично напечатанных в журналах, остался неизданным — см. Потемкин 2009), один из лидеров «Сатирикона», оригинальнейший кабарежный драматург, мастер гротеска, «автор великой англо-негритянской трагедии «Блек энд Уайт»<sup>3</sup> и многих других остроумных кабарежных пьес и шансонеток, украшавших репертуар столичных и провинциальных театров миниатюр,<sup>4</sup> неизменный участник петербургской «Бродячей собаки». Город Петербург был пространством и персонажем его поэзии, а сам Потемкин — не только его певцом, но и героем петербургской, празднично-пародийной культуры предреволюционного десятилетия. Вполне естественно, что переезд его в Москву не мог остаться незамеченным.

Новость появилась в ежедневной газете «Театральное обозрение», где в 1913-ом, Потемкин в течении некоторого времени

размещал свои остроумные театральные отчеты. Газета писала: «Поэт П.П. Потемкин переехал из Петрограда на жительство в Москву, где вступил в состав сотрудников «Русского слова». Он работает там по отделу театра и собраний. Последний отчет его (за полной подписью) был о собрании извозчиков! (Потемкин 1916: 5) Стихами и балетной критикой, видимо, не проживешь (Хроника 1916: 14).

В газету «Русское слово» Потемкин был приглашен как фельетонист. Балетные рецензии тут действительно появлялись редко. Артистическая жизнь Москвы была представлена в «Русском слове» в двух аспектах: музыкальном (музыкальный раздел вел Юрий Сахновский)<sup>5</sup> и театральном (театральный — Сергей Яблоновский).<sup>6</sup> И для Потемкина переезд в Москву с точки зрения его газетного творчества означал очевидную смену жанра. Тем не менее в «Русском слове» появился целый ряд его талантливых фельетонов, в том числе о высылке царской семьи в Тобольск, и поразительных по драматичной напряженности фланерских зарисовок Москвы.<sup>7</sup>

В этот период Потемкин много писал для газеты, но в центре его интересов оставалась кабаретная сцена. В Москве ею стала «Летучая мышь» Никиты Балиева.

Знакомство Потемкина с Балиевым было давнее, но отношения их складывались не просто. Для литераторов сотрудничество с «Летучей мышью» сопряжено было с двумя неприятными обстоятельствами: Балиев платить за работу не любил, и по возможности от уплаты гонораров уклонялся,<sup>8</sup> а кроме того предпочитал сочинителей на афише не упоминать,<sup>9</sup> чтобы спектакль «Летучей мыши» ассоциировался в восприятии публики лишь с ним одним. Только под давлением авторов Балиев соглашался поставить

→ «Вел там общественный фельетон, театральный отдел, писал по вопросам искусства» — сообщил о себе сам Яблоновский (2009: 37).

**7**  
О работе Потемкина в «Русском слове» и републикации его фельетонов и очерков оттуда см. Букс (2012).

**8**  
Как свидетельствует журнал «Театр и искусство» 28 апреля 1913 г. на заседании Правления Союза драматических и музыкальных писателей рассматривалась жалоба А. Аверченко на Балиева, который вопреки всем правилам отказывался платить автору за его пьесы, исполняемые на сцене «Летучей мыши». (Речь шла о пьесах А. Аверченко «Как понимают дети фразы взлослых» и «Старинный юмор» — Н.Б.). В результате Правление постановило «запретить театральному предпринимателю Н. Балиеву повсеместно исполнение произведений членов Союза» (Театр 1913: 396).

**9** Исключение составляли лишь имена классиков: Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Лескова, либо некоторых современных литературных звезд Л. Андреева, Андрея Белого, Максима Горького. Например, в ноябре 1916-го в «Летучей мыши» состоялась инсценировка стихотворения Андрея Белого «Ссора» (Афиша 1916). А в октябре-ноябре 1917 в «Летучей мыши» исполнялась в форме «трагической сказки» «Мать» М. Горького на муз. А. Архангельского (Афиша 1917а, 1917б).

**10** Публикация текста шансонетки, известной под двумя названиями «Рябины» или «Кузина и Зина» осуществлена в кн. Кабаретные пьесы Серебряного века (Букс, Лоцилов 2018: 418–419). В следующей книге «Театральные миниатюры Серебряного века» (Букс 2020: 435–436) в очерке о Потемкине рассказывается как ловко утаивал в своих программах Балиев авторство исполняемых текстов. Нам удалось атрибутировать куплеты Потемкину благодаря упоминанию их Н. Шебуевым в своей рецензии.

на афише их имена, а лучше псевдонимы, но не чаще, чем раз-два в сезон. Не избежал этой печальной участи и Потемкин. Оскорбленный поведением Балиева, Потемкин отправил в журнал «Театр и искусство» письмо, которое было опубликовано 5 мая 1913 г. Для ясности картины приведем его здесь целиком:

*М. г. Не откажите и мне в возможности на столбцах Вашего уважаемого журнала сделать некоторые добавления к выясняющимся сейчас в печати приемам и способам действий г. Балиева.*

*Около двух лет назад я получил от г. Балиева, не будучи знаком с ним, письмо, в котором он просил меня написать что-нибудь для капустника московского Художественного театра. Я послал ему, теперь уже не помню что, между прочим, песенку «Кузина».<sup>10</sup> Было ли исполнено что-нибудь, я не знаю.*

*Через год я познакомился с Балиевым в Москве, и опять он просил меня о том же для другого капустника. Я обещал. После нескольких телеграмм с его стороны я выслал ему маленькую оперетку<sup>11</sup> и заказанную им немецкую кантату.<sup>12</sup> Были ли они исполнены, не знаю, никаких писем не получал. Летом прошлого года сначала в Екатеринославле, потом в Териоках мы виделись, и он все время говорил о желании своем вести со мною переговоры.*

*Целую зиму он ничего не писал, а Великим постом я совершенно случайно узнал, что весь сезон он в Москве в «Летучей Мыши» исполнял мои куплеты, скрыв их под заголовком «Куплеты “Летучей Мыши” исп. Балиев», а также песенку из пьесы моей с Гибшманом «Блэк энд Уайт» под названием «Танец негрят»<sup>13</sup>.*



Будучи этим постом в Москве, я встретился с Балиевым и выслушал его по этому поводу объяснения, — будто он меня обмануть не хотел, а сделал это для «сохранности номера», и пр., и пр. Я удовлетворился тогда объяснением Балиева, ибо не предполагал, до чего он впоследствии дойдет.

Он назначал мне в Москве несколько свиданий для переговоров, и или ничего не говорил со мною за «недостатком времени», или совсем не являлся. На одном из состоявшихся свиданий он попросил меня написать, на музыку, данную мне, куплеты, что я и сделал (Баллада *Летучей Мыши*),<sup>14</sup> причем я сказал, что мне нужны деньги. «Сколько?» — спросил Балиев. «Ну дайте рублей пятьдесят, мне пока хватить», — сказал я. Деньги эти я получил через день, и условился с Балиевым заключить контракт и подробное условие в Петербурге.

В Петербурге началось то же самое. Семь «деловых» свиданий ни к чему не привели.

В день последней гастрولي *Летучей Мыши*,<sup>15</sup> я, уже отчаявшись в каких-либо возможностях сговориться с Балиевым, все-таки пришел попытаться в последний раз, и застал его ругающим и поносящим Союз драматических

**11** Какая потемкинская оперетка исполнялась в 1911 году в «Летучей мыши», тогда еще клубе артистов МХТ, пока установить не удалось.

**12** Пока обнаружить текст, о котором упоминает Потемкин, не представляется возможным. Допустимо, что речь идет о переводе с немецкого. Потемкин много переводил из репертуара немецких и австрийских кабаре. Стихи эти печатались в «Сатириконе», а позднее издавались с нотами отдельно.

**13** См. Танец (1913), Афиша (1913). Подробнее об этом номере см. выше.

**14** Баллада «Летучей мыши», которая, как указывает сам Потемкин, в реальности состояла из куплетов, исполнялась на гастролях кабаре в Петербурге самими Н. Балиевым (см. Программа 1913, Афиша 1913б). Позднее Потемкин включил куплеты в свою оперетту «Брюсов календарь» и назвал их там «Гимном «Летучей мыши». См. выше.

**15** Последний прощальный спектакль «Летучей мыши» в Петербурге состоялся 22 апреля 1913 (Афиша 1913в).

16

В. Ромашков . пред- ставитель Правления Союза драматиче- ских и музыкальных писателей пришел к Балиеву востребо- вать с него авторский гонорар Аверченко. Объяснительное письмо В. Ромаш- кова опубликовано в том же номере журнала «Театр и искусство» вслед за жалобой Потем- кина (Письма 1913).

*писателей за то, что агент Союза Ромашков<sup>16</sup> требовал с него авторские деньги. «На будущий год все пьесы у меня будут Ба- лиевские», — заявил он между прочим. — «Вот я у Потемкина на корню купил “Кузину”!» На это я ответил, что еще не купил. Это мое справедливое заявление, однако, вызвало с его стороны неприличную ругань, и мне ничего другого не оставалось, как, обменявшись с ним несколькими крепкими словами, уйти, что я и сделал, и обратиться за защитой своих авторских прав к Сою- зу драматических писателей.*

*Пр. и пр. П. Потемкин (Письма 1913)*

Гастроли «Летучей мыши» в Петербурге, о которых пишет По- темкин, были первыми для кабаре Балиева, открывшегося как коммерческий театр осенью 1912 года. Первый сезон его прошел успешно, «Летучая мышь» сыграла 73 спектакля с шестью про- граммами (Хроника 1913: 15), а по завершении сезона отправилась на гастроли в северную столицу. Выступления ее проходили в теа- тре Незлобина и по-началу планировались с 25 марта по 5 апреля. Однако успех кабаре убедил Балиева продлить гастроли до 22 апре- ля. Номера, которые составили две программы для показа тре- бовательной петербургской публике, Балиев отобрал из шести московских. Вошли туда лучшие, в том числе сочиненные Петром Потемкиным: «Куплеты «Летучей мыши», из некоторых его ша- нонеток, их исполнял сам Балиев, «Танец негрят из эфиопской жизни» в исполнении А.Гейнц и Е. Маршевой, номер, который представлял собой инсценировку песенки из негрятянской тра- гедии Потемкина и К. Гибшмана «Блек энд Уайт» (по всей ви- димости версии 1912 г.),<sup>17</sup> Баллада «Летучей мыши», «Кузина»,

шансонетка, доставшаяся Балиеву еще в 1911-ом году и исполненная им в последний вечер гастролей (Афиша 1913в), а также сценка «Китайские болванчики», единственная фигурировавшая в обеих гастрольных программах за подписью П. Потемкина. Она представляла собой известное его стихотворение «Китайский болванчик», впервые напечатанное в 1911-ом в «Солнце России» (Потемкин 1911), а затем вошедшее в поэтический сборник «Герань» (1912). В случае этого текста Балиев скрыть имя Потемкина перед петербургской публикой не решился (Программа 1913), но на афишах «Летучей мыши» в Москве анонсировал его, не называя автора.<sup>18</sup>

Как разрешился тогда конфликт Потемкина и Балиева неизвестно, но через два года сотрудничество поэта с московским кабаре возобновилось. На гастролях «Летучей мыши» в Петрограде в марте 1915-го были сыграны две его новые пьесы: «Сирин Голубица. Из языческих сказаний» Слова П. Потемкина, музыка Н.П. Суворовского (Афиша 1915б) и «Птичий двор в 1915 году» (там же)<sup>19</sup> — последняя, однако, на афишах была без упоминания имени автора. Комический эффект этой второй сценки состоял в обыгрывании звукового подобия названий известных вин и алкогольных напитков крикам домашних животных и птиц на птичьем дворе. «Коньяку» — кричала кукушка, «Мум-м» — мычала корова название французского шампанского, «Клико! Клико!» — квохтала курица. Публика, жившая под запретом сухого закона военного времени, с веселым энтузиазмом обнаруживала неожиданное фонетическое сходство.

Начало осеннего сезона 1915 года Балиев стремился обставить с особой торжественностью. «Летучая мышь» перебралась в новое помещение, в Большом Гнездиновом переулке, более похожем на театр, чем на кабаре. Здесь уже не было прежней тесноты,

**17**  
Пьеса напечатана в Букс, Лоцилов (2018: 374–379).

**18**  
Сценка «Китайские болванчики» долго оставалась в репертуаре «Летучей мыши» (см. Афиша 1915).

**19**  
Задержавшись надолго в репертуаре «Летучей мыши», пьеса эта в дальнейшем игралась под названием «Птичий двор» (Афиша 1915в, Афиша 1916б).

**20**

Пьеса эта еще ранее под названием «Средь шумного бала. Роман в 4-х турах вальса» вошла в репертуар петербургского «Литейного интимного театра», премьера ее там состоялась 8 апреля 1914 г. Под этим названием она напечатала в Букс (2018: 536–537). На сценах новых московских театров миниатюр 1916–17-гг она обрела вторую жизнь, в частности в Никитском, который возглавил Я.Д. Южин, где осенью 1916-го ее триумфально исполняла та же Е. Хованская.

**21**

Протемкин прекрасно танцевал, что демонстрировал на сцене «Бродячей собаки» (см. указ соч.), а при случае показывал и свои акробатические способности (Фидлер 2008: 527).

столики сменили традиционные театральные ряды с пронумерованными креслами. С первых же спектаклей в пьеске В. Азова «Четыре тура вальса»<sup>20</sup> заблистая Е. Хованская.

За полтора месяца до открытия, в последних числах июля, в Москве появился Потемкин. Он вернулся из поездки на юг России, в которой провел всю весну и начало лета, привезя оттуда целую серию очерков об отечественных курортах, куда вынуждены были теперь отправляться российские туристы, лишившиеся из-за военных действий привычных европейских мест лечения и отдыха (Букс 2012: 111).

Потемкин, обладавший легким и миролюбивым характером, быстро сошелся с труппой «Летучей мыши». И уже 2 августа вместе с Балиевым и его актерами выступил на «вечере тонкого и изящного юмора» (Малаховский 1915), в честь актера и режиссера К.И. Кареева в Малаховском театре миниатюр, которым тот руководил. Один из номеров этого концерта запечатлен на фотографии, напечатанной в газете «Рампа и жизнь» (1915, №32: 8).

Судя по свидетельствам очевидцев, сам Потемкин был не лишен актерского дарования и при случае с энтузиазмом выходил на сцену. Во втором кабаре Мейерхольца «Дом интермедий» он играл в собственной негритянской трагедии «Блек энд Уайт», написанной и поставленной в сотрудничестве с К. Гибшманом, роль Главного негра (см. Программа 1910, 1910б, 1910в), — факт разъясняющий слова Мандельштама о том, что Потемкин «даже трезвый и приличный походил на отмытого негра» (1981: 98). А. Парнис и Р. Тименчик в своей фундаментальной работе — «Программы Бродячей собаки» (1985)<sup>21</sup> — приводят многочисленные примеры различных актерских появлений Потемкина на сцене этого знаменитого артистического кабаре. Накануне своего

отъезда в Москву 4 декабря 1915 г. Потемкин принял участие в писательском спектакле, сыгранном на сцене театра Л. Яворской в Петрограде. Это была пьеса М. Горького «На дне», в постановке режиссера П. Арбатова. Петр Потемкин, как отмечали критики, выразительно исполнил в ней роль Пепла.<sup>22</sup>

При встрече с Балиевым в Москве в августе 1915-го Потемкин предложил ему две пьесы и обе были включены в премьерную программу осеннего сезона. На афишах они появились анонимно, но в журнале «Рампа и жизнь» все имена авторов новой программы «Летучей мыши» были названы (возможно, из соображений коллегиальных: редактор Л. Мунштейн (Lolo) сам писал для Балиева).<sup>23</sup> В хронике сообщалось: «12 сентября для открытия «Летучей мыши» идет «Граф Нулин», с соблюдением пушкинского текста, в обработке для сцены Садовского и Архангельского. В тот же вечер будут поставлены «Коллекция старинных вееров» Т. Щепкиной-Куперник, «Цитаты, которые сделались классическими» Потемкина, «Особенности календаря на 1915 год» и другие вещи» (Хроника 1915).<sup>24</sup> На самом деле открытие сезона театра-кабаре «Летучая мышь» состоялось 22 сентября 1915 г. (Объявление 1915, Хроника 1915).

Тексты этих потемкинских пьес, никогда ранее не публиковались. Одна из них впервые предлагается вниманию читателей в приложении к настоящей статье.

Первая пьеса, фигурировавшая на афише под названием «Изречения великих людей, ставшие историческими», была специально написана Потемкиным для балиевского кабаре, репертуар которого выстраивался согласно определенным художественным принципам поэтики миниатюрных форм: мини-опер, мини-оперетт, мини-драм, следуя в этом за драматургическим опытом

**22**

«Выпуклую фигуру дал П.П. Потемкин (Пепел)» — писал рецензент «Дня». [Без подписи] (На дне 1915).

**23**

В. Ходасевич сообщал в письме от 23 февраля 1914 г. Б. Садовскому (оба они сотрудничали с «Летучей мышью» Балиева): «В Летучке идет борьба партий. Пускается в ход даже эротика — и вот появляется партия, требующая изгнания нас с вами и замены нас г. Лоло и Янтаревым» (Письма Ходасевича Садовскому 1983: 23). Лоло — псевдоним Л. Мунштейна. Е.Л. Янтарев (Х.Л. Бернштейн) — посредственный поэт, журналист, работавший в бульварной «Московской газете» (1911–1915) а затем постоянный рецензент «Театральной газеты» и «Рампы и жизни», писавший в обеих хвалебные отчеты о постановках «Летучей мыши». Лоло (Мунштейн) с 1908 г. был постоянным автором балиевских программ. Янтареву пробиться на сцену «Летучей мыши» не удалось.

**24**

Отметим, что названия пьес в газетной хронике приведены не точно, что часто наблюдается и в практике театральных газетных рецензий той поры.

## 25

Полное название сценки: «Чижик, чижик, где ты был. Песенка дореформенного чиновничества» (Афиша 1915г).

своей изысканной австрийской предшественницы, венской «Летучей мыши», на сцене которой осваивались новые экспресс-формы, как например, экспресс-драма. Главной жанровой моделью «Летучей мыши» была «живая» картинка («Измена. По карикатурам Буша»; «Часы, оживленный фарфор» (обе — Программа 1913б), «Похищение Европы. Осколок аттической вазы» (Афиша 1913г), на которую ориентировались создатели большинства номеров, таких как: инсценировки песен («Русские песни. Оживленный лубок» — Программа 1913б), «Песни Мордвы», «Чижик, чижик, где ты был»),<sup>25</sup> шансонеток (уже упоминавшаяся выше «Кухина» П. Потемкина, «Песенки Кинто» Н. Агнивцева — Букс 2020: 573), исторических анекдотов («Вечер у Жуковского» — Афиша, 1917в), знаменитых цитат, афоризмов, переделки литературных произведений в мини-сценки, мини-пьески («Шинель» — Программа 1916, «Левша» — Афиша 1916в, «Нос», «Коляска» — Букс 2020: 335–343, «Мэнует» Мопассана — Афиша 1915д), что придавало им часто окраску пародийную. Главным структурирующим условием спектакля «Летучей мыши» была — краткость. Сам Балиев объяснял это эстетической функциональностью своего театра. В интервью, данном перед началом первых гастролей «Мыши» в Петербурге, он сказал: «Главная наша цель — давать моменты настроения. Ведь в наше кабаре публика попадает обыкновенно после спектаклей в театрах, когда впечатления уже притуплены. Поэтому наши номера должны быть легки и изящны. Они должны представлять собой «мимолетные зрелища» и продолжаться не более трех минут каждый» (Обозрение 1913). Как вспоминал Потемкин в своем эссе 1924 года «Полеты «Летучей мыши», Балиев обращался «к маленькой оперетке, опере, драме, миниатюре, еще меньше миниатюры, к точке над *i*» (Потемкин 1924; эссе републиковано в Букс 2020:

523). Заказывая пьески авторам, Балиев всегда оговаривал продолжительность, не более 7–8 минут,<sup>26</sup> в случае переделки классики, просил перевести произведение в форму краткую и сжатую, часто в виде фрагмента, выводящего на авансцену кабаретной пародии ключевые моменты текста, знаковые для него высказывания и образы. Программа вечера «Летучей мыши» включала как правило около 16 номеров, но благодаря их малому объему, зрелище сохраняло динамизм и стимулировало внимание публики.

Петр Потемкин был для Балиева особенно желанным автором, ибо обладал редким даром драматурга-миниатюриста. Не случайно, его стихотворения и шансонетки разыгрывались в «Летучей мыши» как маленькие пьески. Выразительная сценичность текстов обнаруживается уже в ранней поэзии Потемкина. Идя от некрасовской традиции ролевой лирики, культивируя городские песенки и куплеты, он с большим искусством переносил в стихи разговорные интонации и поведенческие жесты персонажей городской окраины, и, мастерски владея языком улицы, умел короткой репликой создать живой психологический образ, а в мини-диалоге набросать жанровую сценку, с полноценным внутренним сюжетом. И чем больше Потемкин писал для кабаретной сцены, тем сильнее эта драматургичность проявлялась в его поэзии. Как иллюстрацию к сказанному приведу одно из его стихотворений 1915 г., на тему войны из газеты «День», которое никогда не перепечатывалось.

### Доброволец

*Я отправляюсь на войну!*

*— Да ну?!*

*Ей-ей, вот только прикурну,*

### 26

Самая длинная пьеска в программе Балиева была «Пиковая дама» в переделке Б. Садовского. Она длилась 55 минут.

Потом полчасаика вздремну,  
Потом немножечко курну  
И отправляюсь на войну.

— Ну, ну.

Ты не болтай — пока секрет

— О, нет!

Тебе скажи, так целый свет  
Тотчас узнает из газет,  
Что я купил себе стилет  
И Монтекристо пистолет.

— Нет, нет!

Ведь, не пустяк в мои года!

— О, да!

Проститься, может, навсегда  
С женой и укатить туда,  
Где в страхе гибнут города  
И кровь струится, как вода!

— Да, да.

Забудут обо мне друзья...

— Кто? Я?!

Не ты! Ведь преданность твоя  
Ко мне выходит за края,  
Ведь, ты мне радость бытия  
Вернул, ссудивши три рубля!

— Я, я!

Но ведь совсем не в этом суть!

— Ничуть!

А дело в том и в том вся жуть,  
Что дважды гениальным будь,



А без рекламы не вздохнуть.  
 Да сам ты знаешь этот путь!  
 — Чуть-чуть.  
 Дружны мы не последний год...  
 — Ну, вот!  
 Так будь же друг! Тебе забот  
 Немного: тиснуть строк пятсот  
 О том, что вышел я в поход...  
 Пускай об этом мир прочтет  
 — Вот, вот.  
 А я...я плюну на войну.  
 — Да, ну?!  
 Ей-ей, пойду и прикурну,  
 Я не дурак! Часок вздремну.  
 Потом немножечко курну  
 И три рубля тебе верну!  
 — Ну, ну.  
 (Потемкин 1915)

**27**

Между тем Балиев ставил пьесы авторов, прославившихся на других сценах. Например миниатюру В. Азова «Средь шумного бала...Четыре тура вальса.», которая в 1914-ом с успехом исполнялась в Литейном интимном театре в Петербурге, а в сентябре 1915-го шла на сцене «Летучей мыши» с Е. Хованской в главной роли.

Примечательно, что Балиев никогда не ставил известных пьес Потемкина, в частности, его негритянскую трагедию «Блек энд Уайт», впервые исполненную на открытии кабаре Мейерхольда «Дом интермедий» в 1910-ом и потом годы не сходящую со сцен театров миниатюр. Тогда же в 1916-ом она игралась в Москве в театре «Мозаика» (А.А. 1916: 6), и в Петрограде — в «Привале комедантов» (Парнис, Тименчик 1989: 131). Балиев выбирал пьесы, которые были написаны Потемкиным специально для «Летучей мыши».<sup>27</sup> А вот к его стихотворениям и шансонеткам он свои строгие требования не предъявлял и многие, звучавшие на сцене

**28**  
Именно такое название пьесы значит на единственном сохранившемся ее экземпляре, поданном в свое время в Драматическую цензуру. СПбГБ ОРПК. Фонд «Драматическая цензура» №38074

**29**  
Иловайский Д.И. — автор «Истории России» в пяти томах и многочисленных учебников Всеобщей истории и истории России для младшего, среднего и старшего возраста. Общее число переизданий учебников Д.И. Иловайского достигало 150, что сделало его самым состоятельным историком России.

других театров, исполнял даже сам, уж слишком они были органичны репертуарной природе «Летучей мыши».

Первая пьеска, которую Потемкин предложил Балиеву в августе 1915-го представляла собой изящную сатирическую миниатюру, высмеивающую метафорическую глубокомысленность афоризма, пронесенную сквозь толщу веков.

Вынесенное на афишу рекламное название пьески — «Изречения великих людей, ставшие историческими» — несколько отличалось от оригинального — «Изречения великих людей. Сцены по учебнику Истории Иловайского»<sup>28</sup> — и скрывало истинную интенцию авторской пародии. По замыслу Потемкина объектом этой пародии должен был стать учебник, собирающий эти крылатые слова в качестве воспитательных сентенций и одновременно в функции моральных и психологических характеристик знаковых исторических лиц, которым приписывается авторство высказываний. Потемкин метил в совершенно конкретный учебник, хорошо знакомый публике — учебник Всемирной истории Д.И. Иловайского,<sup>29</sup> по которому, начиная с последней трети XIX и вплоть до начала XX вв учились российские гимназисты.

Он выбирает для пьески 4 цитаты, две — из учебника истории Иловайского для младших классов, а одну — для средних. Четвертая цитата взята из трагедии Шекспира «Король Ричард III». Но о ней — особо.

Миниатюра состоит из 4-х картин, каждая представляет собой короткую сценку, где разыгрывается ситуация, порождающая известное крылатое выражение. Потемкин подбирает контекст, соответствующий логически, но низводящий прочтение высказывания на буквальный смысловой уровень, разрушая тем самым его метафорическую емкость, афористичность. Остроумные, игровые,

с привкусом эротики сценки, написанные Потемкиным, вызывают комический эффект при сопоставлении с хорошо знакомыми тогдашней публике историями из учебника Иловайского.

Приведем их здесь:

Юлий Цезарь происходил из знатной фамилии. В молодости он вел веселую жизнь, был в Риме первым щеголем и, по-видимому, мало заботился об общественных делах. Однако под его беспечною наружностью скрывалось горячее честолюбие<...>. В другой раз, Цезарь отправлялся в Испанию в качестве римского сановника. Дорогою, когда он проезжал мимо одной деревни, спутники его заметили, что и в этой глуши, вероятно, также существуют зависть и борьба честолюбия. Цезарь сказал на это: «Я все-таки лучше желал бы быть первым в деревне, чем вторым в Риме». (Иловайский 1869: 79–80)

Дворяне со времен Франциска I начали покидать свои мрачные замки, чтобы вести веселую, роскошную жизнь при дворе; но Генрих по большей части советовал им возвращаться в деревню, заниматься сельским хозяйством и заботиться о своих крестьянах. Любовь его к простому народу видна особенно из следующих слов: «Я желал бы, — говаривал он, — чтобы каждый французский крестьянин мог по праздникам иметь у себя на столе курицу». Простой народ действительно был привязан к королю. (241–242)

Трудами его предшественников, особенно кардинала Решильё, королевская власть во Франции сделалась почти неограниченною; Людовик XIV вполне воспользовался этой властью, и постарался окружить особу короля небывалым доколе величием. (Любимую его фразу было: «L'état c'est moi», т. е. «государство — это я»).

**30**

«Коня, коня! Венец мой за коня!» — пер. Анны Радловой (Шекспир 1957: 577).

**31**

Между тем, как считают исследователи, «крылатости цитаты в переводе Брянского много способствовала изумительная игра П. С. Мочалова (1800—1848) в роли Ричарда III. Аполлон Григорьев в стихотворении «Искусство и правда» (1854), вспоминая Мочалова, писал: «И помню, как в испуге диком / Он леденил всего меня / Отчаянья последним криком: / Коня, полцарства за коня!» (Ашукин, Ашукина 1988: 174).

**32**

Фамилия встречается на афишах и в другом написании — В.Р. Раппопорт.

**33**

С.М. Надеждин (Осипов 1880–1958), артист труппы Петербургских императорских театров, был режиссером Троицкого театра миниатюр с осени 1913 по 1916 г. О творчестве Раппопорта и Надеждина, а также текст пьесы «Иванов Павел» (см. Букс 2020: 375–416).

*Он умел найти себе усердных, даровитых министров и полководцев, чья деятельность много способствовала блеску его царствования. (150)*

Отдельно скажем о четвертом высказывании: «Коня! Коня! полцарства за коня!». Оно приписывается английскому монарху Ричарду III и взято Потемкиным из перевода трагедии Шекспира «Король Ричард III», осуществленного в 1833 г. актером Я.Г. Брянским (1790–1853) в прозе и с французского. Перевод пестрел ошибками и одной из них была последняя фраза Ричарда, произносимая им в сцене смертельного сражения, когда под ним гибнет лошадь, и Ричард, желая продолжить бой, готов отдать царство за коня (см. у Шекспира: «A horse, a horse! My kingdom for a horse!»).<sup>30</sup>

Эти слова Ричарда, в момент, когда его власти и жизни приходит конец, и когда в бою он обнаруживает свою единственную добродетель — храбрость, придают образу кровавого монарха трагический размах. В переводе же Брянского, во фразе Ричарда проскальзывает неожиданная мелочность, попытка обмануть судьбу — сторговаться за полцарства. Тем не менее, крылатое выражение выросло именно из ошибки перевода и поэт и переводчик Потемкин продемонстрировал этот парадокс в третьей картине своей пародийной пьески.<sup>31</sup>

Миниатюра Потемкина была принята Балиевым с энтузиазмом еще и потому, что она подхватывала внезапно сделавшуюся модной на сцене кабаре тему — школьного образования. Накануне, 20 апреля 1915 г. в Петрограде в Троицком театре миниатюр, владельцем которого был А. Фокин, брат известного хореографа, — прогремела премьера фантастической оперы В.Р. Раппопорта<sup>32</sup> и С.М. Надеждина<sup>33</sup> — «Иванов Павел». Она представляла собой

современный вариант «Недоросля» ( в тексте присутствовали узнаваемые аллюзии в форме прямого и скрытого цитирования), и вместе с тем она обрушивала свою сатиру на педагогическую тиранию. Опера «Иванов Павел» стала аншлаговым спектаклем Троицкого. К концу первого года она исполнялась уже 387 раз (Обозрение 1915).

Вдохновленный успехом В.Р. Раппапорт написал несколько продолжений своей оперы: «Семья Иванова Павла (После театра)» (1916), «Иванов Павел студент» (1916)<sup>34</sup> «Иванов Павел — анархист» (1917).<sup>35</sup>

Но если Раппапорт и Надеждин высмеивали неспособность педагогов обучать, а гимназистов обучаться, то Потемкин сделал объектом пародии сам источник школьного знания — учебник. В этом выборе он проявил себя верным сатириконовцем, следуя в пьеске опыту своих коллег по журналу.

В 1910-ом году в издательстве М. Корнфельда вышла «Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (История 1910). Авторы ее, Тэффи («Древняя история», иллюстрации А. Яковлева), О. Дымов («Средняя история», иллюстрации А. Радакова) и А. Аверченко («Новая история», иллюстрации А. Радакова, Ре-ми, А. Яковлева и А. Юнгера), остроумно имитируя традиционную манеру Иловайского дидактически и упрощенно излагать историю, создали пародийный учебник, написанный как бы двоечниками. Приведем несколько примеров из него, где обыгрываются те же, что и у Потемкина крылатые выражения:

**Тэффи:** Юлий Цезарь по рождению был человек образованный и легко привлекал к себе людей. Но под его наружностью скрывалось горячее честолюбие. Более всего хотелось ему быть первым

### 34

Успех этих пьес был столь велик, что они параллельно игрались в разных театрах миниатюр города. Например, в ноябре 1916 г в Москве: в театре «Мозаика» шла фантастическая опера «Иванов Павел», а в Московском театре миниатюр на Большой Никитской — «Иванов Павел студент» продолжение «Иванова Павла». Обе программы размещались по соседству на одной газетной полосе номера *Рампа и жизнь* (1916, № 47: 3).

### 35

Пьеса опубликована в Букс (2020: 403–416).

в какой-нибудь деревне. Но достичь этого было очень трудно и он пустил в ход различные происки, чтобы быть первым хоть в Риме. (История 1910: 38)

**А. Аверченко:** Генрих Наварский. Это был весельчак, не дурак выпить, любитель женщин и храбрый рубака. Нам он вообще очень симпатичен. Народ свой он очень любил. Ему принадлежит еще одна историческая фраза: <...> Я желал бы, чтобы каждый французский крестьянин мог по праздникам иметь в супе курицу. Окружающие запомнили ее, и до сих пор французы, гордясь добрым королем, показывают в Луврском музее хороше сохранившееся чучело той самой курицы, которую Генрих IV хотел видеть в супе своих крестьян. (127)

**А. Аверченко:** У французских королей того времени был один и тот же обычай, переходивший от отца к сыну: вступая на престол, король брал первого министра и первую любовницу (или любимицу, как мягко выражается Иловайский). <...> Короли умели жить в свое удовольствие. Всякий из них был настолько умен, что оставлял после себя историческую фразу и народ, поэтому его не забывал. Людовик XIV, например, сказал: *L'état c'est moi* (Государство — это я). Народ прозвал его «Король-солнце». И верно. Никогда над Францией не всходило более жаркого солнца. Оно так жарило, что все финансы у Кольбера испарились, и первый министр даже получил, в конце концов, настоящий солнечный удар... (135–136)

Сатирическая «Всеобщая история» — несомненный претекст потемкинской пьески, — точнее, — пьеска Потемкина своего рода сценическое продолжение сатириконовской пародии, обращенной

на ниспровержение морализаторских сентенций учебника. Как знать, не к этому ли художественному опыту восходит набоковский эпиграф к «Дару», составленный из утверждений учебника П. Смирновского.

Вторая пьеса, которую Петр Потемкин предложил летом 1915-го Балиеву, появилась на афише «Летучей мыши» под названием: «Особенности календаря на 1915 год».<sup>36</sup> Однако написана она была не к премьере 1915-го, а двумя годами ранее, летом 1913 года, после описанного выше скандала с Балиевым, случившегося в апреле. В мае Потемкин отправился в Париж, как балетный рецензент «Дня» освещать «Русские сезоны» Дягилева, открывшиеся в новом Театре на Елисейских полях. Закончились они 8 июня (Обозрение 1913б). По возвращении Потемкин принялся за пьесу. И 15 августа 1913 года она под названием «Брюсов календарь . Путешествие в веках», подписанная псевдонимом Потемкина «П.П.П.» была подана в Драматическую цензуру, а 19-го — была дозволена к постановке.

Знакомство с пьесой позволяет понять как глубоко задел Потемкина инцидент с Балиевым в 1913-ом, как возмутило поэта исполнение его текстов<sup>37</sup> в программах «Летучей мыши» без всякого на то авторского согласия. Желая восстановить справедливость, Потемкин часть стихов и шансонеток, прежде использовавшихся Балиевым, включил в новую пьесу и теперь, спустя два года, предлагая ее к постановке в «Летучей мыши», фактически вынуждал Балиева публично признать свое авторство теперь уже за известными номерами.

Таков например, в пьесе гимн «Летучей мыши», два варианта которого поют в оперетке: «Летучая мышь №1» и «Летучая мышь №2» . Эта придумка Потемкина подразумевала двойной смысл. Во-первых, в российских столицах действительно существовали два

36

См. сн. 24.

37

Эти произведения названы им в открытом письме, опубликованном в журнале «Театр и искусство», приведенном в начале настоящей статьи.

38

Петербургский театр миниатюр «Летучая мышь» открыл свои двери 15 сентября 1913 (Объявление 1913).

театра- кабаре под этим названием: один балиевский в Москве, другой в Петербурге — под руководством А.С. Полонского.<sup>38</sup> Во-вторых, гимн в оперетке «Брюсов календарь» исполнялся в двух версиях, в ранней, которую под названием «Баллада «Летучей мыши»» распевал сам Балиев ( см Письмо Потемкина, приведенное в начале статьи), а теперь — «Летучая мышь №1», и в версии , сочиненной после скандала в 1913-ом, — с намеками на вороватые наклонности хитрого зверька, его исполняла «Летучая мышь №2»:

№ 1. Поет:

*Мышь родилась в подвале  
Тому пять лет назад,  
С рожденья ей кричали  
Лишь bravo да vivat!  
Московских сцен Юпитер,  
Сам Станиславский-бас  
Перед отъездом в Питер  
Сказал ей: — В добрый час!  
Лети, лети, лети,  
Счастливого пути!  
Мышка, летучий мой зверек,  
Мышка, порхай, как мотылек!  
Мышка, твоя афишка  
Всегда пестра, всегда остра!  
Мышка, ты так остра, резва,  
Мышка, поет тебя Москва,  
Мышка, шалунья мышка,  
Лети вперед!  
Пусть в сердце растает лед!*



№ 2. Но вот и неверно! Совсем не так поется этот

гимн, а вот как:

*Мышь родилась в буфете*

*Тому пять лет вперед,*

*Кричали все на свете:*

— *Пусть черт ее возьмет!*

*Московских сцен Юноной,*

*Инсаровой самой*

*Был дан совет смысленый:*

— *Ступай-ка ты домой!*

*Иди, иди, иди,*

*Назад не приходи!*

*Мышка, летучий мой зверек,*

*Мышка, иди на ветерок!*

*Мышка, ведь ты воришка,*

*Всегда пестра, всегда хитра,*

*Мышка, не в меру ты резва,*

*Мышка, клянет тебя Москва,*

*Мышка, шалунья мышка,*

*Лети назад!*

*Пусть в сердце утихнет яд!*

*Вот это настоящий гимн, подлинный!*<sup>39</sup>

39

Печатается по авторской машинописной копии. СПбТБ ОРИРК. Фонд «Драматическая цензура» № 67549. На экземпляре печать цензора драматических сочинений барона Н.В. Дризена. «К представлению дозволено 19 августа 1913 г.»

Примечательно, что даже помирившись с Балиевым, Потемкин отдал ему пьесу для постановки, не изменив в ней ни строчки. Но в феврале 1916-го, уже перебравшись в Москву, он сочинил ко дню рождения кабаре «Юбилейную кантату «Летучей мыши» (29-е февраля 1908 — 19 февраля 1916).

40  
Текст Кантаты  
опубликован впервые  
в Букс (2020: 462).

*Поем тебя, о восьмилетний  
Младенец, дорогая Мышь!  
Ты нежной шуткой, доброй сплетней  
Нас восемь лет как веселишь!  
Вот ныне третий день Касьяна,  
О Мышь, с отцом справляешь ты...  
Звучи же громко, фортепиано,  
И шире открывайте рты!  
Везде одни восторги слыша,  
Благослави свою судьбу!  
Ты восемь лет трубил, Никиша,  
И ты не вылетел в трубу.  
Но ошибемся мы едва ли,  
Сказав тебе сужденья три:  
Никиша, ты рожден в подвале,  
Подвалом жив и в нем умри!<sup>40</sup>*

Но вернемся к пьесе Потемкина «Брюсов календарь». Балиев включил ее в премьерную программу сезона, лишь слегка изменив название, приспособив его ко дню сегодняшнему.

Объем пьесы был непривычно велик для программ «Летучей мыши», три продолжительных действия, но зато состояли они из сменяющих друг друга кокетливо-остроумных песенок и куплетов, от пародийных стилизаций в псевдо-народном духе до игриво-фривольных подражаний пасторальной поэзии.

Многие из них очень быстро разошлись в качестве самостоятельных номеров и с успехом исполнялись на сценах разных российских театров-миниатюр. Об одной такой бержеретке рассказывает в своих мемуарах Тэффи (2004: 310), приводит по памяти

фрагмент, совершенно не связывая песенку с «Брюсовым календарем». Привожу ее текст целиком:

У ручейка, где незабудочки,  
 Амур, шалун и вертопрах,  
 Раскинул злые удочки,  
 И вот попалась я на днях  
 На эти злые удочки  
 У ручейка, где незабудочки.  
 У ручейка, где незабудочки,  
 Играл соседний пастушок,  
 Так весело на дудочке,  
 Внимала я всего часок  
 Его любезной дудочке  
 У ручейка, где незабудочки.  
 У ручейка, где незабудочки  
 Отстроил будку пастушок,  
 Гуляла я близ будочки,  
 Он вышел вдруг, меня повлек,  
 И мы сидели в будочке  
 У ручейка, где незабудочки.  
 У ручейка, где незабудочки,  
 Меня он пять весенних дней  
 Учил играть на дудочке,  
 И я нашла усладу в ней,  
 В его любезной будочке  
 У ручейка, где незабудочки.<sup>41</sup>

**41**  
 Печатается по авторской машинописной копии. СПбТБ ОРИК. Фонд «Драматическая цензура» № 67549. На экземпляре печать цензора драматических сочинений барона Н.В. Дризена. «К представлению дозволено 19 августа 1913 г.»

**42**

Приведу несколько примеров пасторалей Чуж-Чуженина на муз В. Пергамента: «Когда Амур найдет Психею» (1912), «О, луна» (1913), «Фонтан» (1912) на муз. С.Г. Комарова, «Фарфоровые куранты» (1912), «Мотыльки» (1914) и др.

**43**

На экземпляре, поданном в Драматическую цензуру, карандашом цензора Н.В. Дризена написан жанр пьески: «Обозрение».

**44**

Первая Всероссийская гигиеническая выставка открылась в начале июня 1913 г на Петровском острове в Петербурге. В рамках ее читали лекции врачи и ученые, демонстрировались полезные гимнастические упражнения (Обозрение 1913в, 1913г).

**45**

По бестселлеру А. Вербицкой «Ключи счастья» режиссеры В. Гардин и Я. Протазанов сняли в 1913-ом одноименный первый русский полнометражный фильм в двух сериях. Петр Потемкин в «Дне» написал на него разгромную рецензию.

Бержеретка Потемкина с несомненным стиховым изяществом пародировала репертуар отдельных театров миниатюр, в частности Троицкого, включавший немало идиллий и пасторалий. В Троицком одними из главных авторов этого типа пьес были Чуж-Чуженин (Н.И. Фалеев)<sup>42</sup> и композитор В.Г. Пергамент. Как раз в 1913-ом, когда Потемкин сочинил свою бержеретку в Петербургском театральном мире разыгрался скандал вокруг пьески-пасторали «Зеркало веков» на музыку того же В. Пергамента, игравшейся в марте в Троицком театре миниатюр. Поэт и драматург В. Мазуркевич обвинил либреттистов пьески Е. Мартенса и Струйского, что они использовали его стихотворение «Фигурки» (Обозрение 1912). Потемкинская бержеретка, выполненная в либертианском духе, пикантно пародировала идиллические мотивы этих пьесок, пересыпая их эротическими намеками.

Содержание «Брюсова календаря»- фантастическое путешествие из XVIII века — в двадцатый. Герой, желая завоевать сердце возлюбленной, стремится выполнить ее каприз — заглянуть в будущее, в XX-й век. Он просит помочь ему в этом астролога Брюса. Реальный исторический персонаж, Яков Брюс, деятель науки, военный начальник, сподвижник Петра I, которому приписывается авторство знаменитого календаря (1709), содержащего астрологические предзнаменования, выведен в пьеске Потемкина в образе просвещенного плута, владеющего колдовским искусством. Но колдует он не по тайным книгам, а на Истории Иловайского. За кругленькую сумму, Брюс сопровождает путешественников в Петербург 1913 года, где между делом успешно продает свой календарь с предсказаниями будущего, иронизируя над теми, кто в эти предсказания верит. «Все врут календари» — цитирует он комедию Грибоедова.

Потемкин выбирает для пьесы жанр сатирического обозрения,<sup>43</sup> довольно распространенный на российской опереточной сцене (Уварова 2013: 35), что позволяет ему набросать пародийную картину культурной жизни современного Петербурга. Комический эффект создает условие, что увидена она глазами путешественников из далекого прошлого, не отличающих истинно ценное от рекламной мишуры. Желая познакомиться с техническим прогрессом и актуальными завоеваниями культуры они посещают воздухоплавательную выставку, узнают о существовании биржи, знакомятся с модой, скачками, гигиенической выставкой, которая действительно проходила в Петербурге в июне 1913-го,<sup>44</sup> и, наконец, попадают в кабаре «Летучая мышь». Перед ними предстают псевдо-знаковые фигуры этого передового общества: писательница А. Вербицкая (она выведена под именем Ирбитская), автор романа-бестселлера «Ключи счастья»,<sup>45</sup> критик Аким Вольнский, известный противник всякой модернизации классического балета,<sup>46</sup> Потемкин называет его «муэдзином правоверного балета» (см. указ. соч.), футурист, Шарль Омон<sup>47</sup> и др. Насмотревшись на Петербург будущего, герои с радостью возвращаются с помощью Брюса в свое время.

По сути, «Брюсов календарь» — кабаретная оперетка, чья музыкальная часть составлена из отрывков из разных произведений: менуэтта Л. Боккерини, финала оперы-буфф «Маскотта» Э. Удрена, вальса «Тиралала» из оперетты О. Штрауса «Шоколадный солдат»,<sup>48</sup> фрагментов из оперы-буфф Ж. Оффенбаха «Синяя борода», и его же оперетты «Орфей в аду», оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» и мелодий модного тогда танца куэк. Эта «лоскутная», как тогда говорили, музыка включала в произведение Потемкина дополнительные пародийные смыслы.

**46**

Как раз в марте 1913-го в театральном мире разгорелась полемика, вызванная статьей А. Вольнского с резкими нападениями на хореографа М. Фокина, а также на директора Императорских театров В.А. Теляковского за поддержку Фокина и согласие отпускать лучшие силы русского балета в Европу (Вольнский 1913). Вольнского стали называть «черносотенцем балета» и упрекали, что он отстаивает «ложно-классическую затхлую рутину» (Шебуев 1913: 11).

**47**

Крупнейший московский антрепренер французского происхождения. В 1907 г. разорился и покинул Россию.

**48**

Немецкое название оперетты «Der tapfere soldat» («Храбрый солдат» и второе название: «Der praliné soldat» (1908). Оперетта Оскара Штрауса написана по мотивам пьесы Б. Шоу «Оружие и солдат». После успешной постановки в Венском театре она была переведена на английский и игралась в Лондоне и на Бродвее под названием, под которым была известна и в России — «Шоколадный солдат».

49  
Текст ее впервые  
опубликован в Букс  
(2020: 445–457).

Это была не первая проба пера Потемкина в жанре оперетты. В том же 1913-ом в январе он написал совместно с Л. Гебенем «The Tiар-Liар (Тяп-Ляп), или Найденные женихи»,<sup>49</sup> высмеивающую утверждающееся англоманство, а еще ранее, в уже упоминавшемся письме к Балиеву сообщал о своей ранней оперетке 1911 года.

В 1916–1917-ом, в Москве, Потемкин продолжает писать для «Летучей мыши». Годы войны — пик популярности театров миниатюр. К их кассам выстраиваются длинные очереди. Публика жаждет веселых развлечений, но эта публика — уличная толпа, и она навязывает театрам свои вкусы. Оказавшись перед этим печальным фактом, Балиев стремится, не понижая прежнего высокого художественного уровня репертуара, сделать его привлекательным и доступным для массового зрителя. Эту новую эстетическую задачу виртуозно осуществляет Петр Потемкин. Его пьески все более сближаются с формой куплетов и песенок. Осенний сезон «Летучей мыши» 1916-го открыла его пьеска «Катенька. Забытая полька 40-х годов» на музыку неизменного композитора балиевского кабаре, Алексея Архангельского. Пьеска эта — счастливая находка авторского поиска свежих приемов выразительности, оригинальных мини-форм кабаретной драматургии военных лет. Увы, периода практически, завершающего яркую декаду кабаретного художественного фейерверка.

Одной из моделей, генерирующих новый тип кабаретной пьески стал в этот период популярный танец. Первыми появились миниатюры, написанные в форме вальса: В. Азова «Средь шумного бала. Роман в четырех турах вальса» (1914). Сюжет ее возникает из ответов танцующей женщины ее разным партнерам. Другой пример — близкая по содержанию и построению пьеска Тэффи «Вальс с переживаниями».

Потемкин в 1916-ом написал сценку, которая складывается также во время танца, но веселого, быстрого, народного танца — польки, танца популярного у новой публики кабаре. Опыт его «Катеньки» был быстро и с успехом подхвачен Н. Агнивцевым, талантливым эпигоном Потемкина, буквально по его следам, сочинившим в конце 1916-го пьеску-песенку «Катя, Катерина»,<sup>50</sup> а в феврале 1917-го выпустившего на подмостки кабаре «Бибабо» в Петрограде свою «Польку с бомбочкой» (Синий 1917), за которой последовала целая серия сценок-полек: «Мещанская полька», «Радио-полька», «Грустная полька с веселым концом» и др.<sup>51</sup>

Успех «Катеньки» в «Летучей мыши» был огромен. Павел Кадашев писал о ней в газете «Русское слово»: «Великолепна сценка трех «живых» кукол... забавно, весело и мило, разыгрывающих забавную старинную польку «Что танцуешь, Катенька?» (Русское 1916). Пьеса оставалась в репертуаре кабаре Балиева годы. Она исполнялась и в эмиграции. «Среди первых четырех программ, показанных в 1921 г., сразу приглянулись парижскому зрителю «Катенька» ...» (Литаврина 2003: 48) — пишет исследовательница М. Литаврина. «Его (Потемкина — Н.Б.) «Катенька» прокатилась по всему миру, но прославила Балиева, а не его» — писал О. Дымов также в свое время сочинявший пьесы для кабаре. В воспоминаниях современников всплывают и другие пьески Потемкина, игравшиеся на сцене «Летучей мыши». Дон Аминадо пишет об «изысканном и остроумном лубке Потемкина «Любовь по чинам» (Дон Аминадо 2006: 169). «Факир». «Полотеры». «Кафе-крем» — эти миниатюрные сценки Потемкина исполнялись в балиевском кабаре с неизменным успехом. В 1917-ом Потемкин переживает кризис, расстается с женой и на время его сотрудничество с Балиевым

**50**  
Текст ее опубликован  
Букс (2020: 640).

**51**  
Тексты многочисленных пьес-полек Н. Агнивцева опубликованы в Букс (2020: 595–607).

приостанавливается. Возобновится оно в Париже, в эмиграции .  
Но это уже другая страница биографии Петра Потемкина.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

### **Изречения великих людей (По учебнику истории Иловайского)**

#### **Юлий Цезарь**

*Сад. Ночь*

Цезарь:

*О, Люцида, луна в последний раз  
Свое сияние голубое  
С небесной сферы льет на нас.  
Последний вечер бродим двое,  
Средь деревенской тишины...*

Люцида:

*Ужель расстаться мы должны.*

Цезарь:

*Увы, в Испании суровой и далекой  
Я буду вспоминать об этих днях  
О Люциде моей голубоокой.*

Люцида:

*Не уезжай.*



Цезарь:

*Нельзя: в моих руках,  
Державный скипетр, опора римской власти  
Ни радостям семьи, ни ленности, ни страсти  
Нельзя ей жертвовать. Близка разлука...*

Люцида:

*Ах.*

Цезарь:

*Но если правда любишь, — будь смелее:  
Позволь тесней тебя обнять,  
Позволь твой пояс развязать...  
Все спят вокруг... Не слышит мать...*

Люцида: *Пусти.*

Цезарь: *Молю...*

Люцида: *Открою все тебе я.*

*Есть у меня жених, центурион.  
Живет он в Риме, но на днях за мною  
Сюда приедет. Там и служит он.  
Как я могу быть ласкова с тобою  
Ведь мать меня убьет. Ты слушаешь.*

Цезарь:

*Да, да...*

Люцида: *Но после свадьбы, в Риме... ты туда вернешься...  
Как счастливы мы были бы тогда.  
Ведь мужа обмануть не трудно...Ты смеешься.*

Цезарь:  
*Да. Видишь ли, хоть не старик я древний,  
Но твердо верен правилам своим:  
Я предпочту быть первым здесь, в деревне,  
Чем в Риме — быть вторым...*

## **Генрих IV**

Хижина.  
*Крестьянин. Генрих IV . Двое придворных.*

Первый придворный: *Великая на нашу долю честь се-  
годня выпала...*

Второй придворный:  
*Король наш на охоте  
Поранил ногу и не может сесть  
В седло, чтоб ехать дальше.*

Крестьянин:  
*Вы не лжете?*

Первый:  
*Ну, вот дурак.*

Генрих:

*Король твой пред тобой.*

*Он в хижине твоей переночует.*

Крестьянин:

*Не даром говорят, что сердце чует:*

*Все снился мне пожар.*

Генрих:

*Король, хоть и больной,*

*Всегда король.*

Первый:

*А есть у вас перина?*

Крестьянин:

*Перины нет.*

Второй:

*Так сена раздобыть*

*Счастливец. В хижине встречает господина.*

Крестьянин:

*Сейчас. Сейчас. Не ждали мы напасти...*

Генрих:

*Друзья мои. Увы, не в нашей власти*

*Случайности судьбы предотвратить...*

Второй:

*И иногда великий повелитель  
В убогую крестьянскую обитель  
Как пилигрим стучится...*

Генрих:

*Но, друзья,  
Оставим философию: признаться, —  
Я голоден.*

Первый:

*Хозяин, у тебя  
Обед готов?*

Крестьянин:

*Обед?*

Первый:

*Ну да: питаться  
Ведь ты привык?*

Крестьянин:

*Питаться. Я.*

Второй:

*Как пробка бедняга глуп.  
Но что-нибудь то есть  
У вас в печи?*

Жена:

*Овсянная похлебка...*

Генрих:

*Давай ее. Мы ей окажем честь.*

*Ну вот, отлично... Гм... одна вода...*

*И это все? Печально. Господа,*

*Я спать пойду сегодня налегке,*

*Желание ж мое... довольно хмуриться*

*Чтобы у каждого крестьянина в горшке*

*Была бы курица.*

### **Ричард III**

Придворный:

*Ваш ход, великий государь.*

Ричард:

*Сам знаю, что мой ход.*

*Да как идти? Сюда? Слона отдам.*

*Сюда, пропала ферзь. Но что же делать?*

*Ага. Вот так. Ходи теперь.*

Придворный:

*Прекрасно. Беру слона.*

Ричард:

*Я ж, твоего.*

Придворный:

*Да, тут не поможет ход обыкновенный.*

Ричард:

*Ищи другого, пешки не спасут.*

Придворный:

*Ага. Шах королю и даме.*

Ричард:

*Беда. Беда. Своими же ходами*

*Я погубил себя. Как*

*Сдаться так позорно?*

*Ты хитрая запутала меня.*

Придворный:

*Вот если б конь у вас был*

*Здесь на клетке черной.*

Ричард:

*Коня. Коня. Полцарства*

*За коня.*

## **Людовик XIV**

Дама:

*Нет, государь мой, даже речи*

*Такой я не должна внимать.*

Людовик:

За краткий миг условной встречи  
Я дам вам все, что в силах дать.

За нежный взгляд, за взгляд единый  
Я вас озолочу навек...

Дама:

Нет, вы опасный человек.  
Уж лучше б я была мужчиной.  
Для женщины не безобразной  
Вся жизнь опасностей полна,  
Везде грехи, кругом соблазны —  
И я их избегать должна,  
Для нас любовь — кольцо мучений  
И света злобный приговор.  
Чем больше нежных приключений —  
Для вас почет, для нас — позор.  
Когда бы стать мужчиной. Право,  
Я б ринулась в водоворот  
Случайностей, военной славы  
И государственных забот.  
Ах, государству, не робея,  
Я отдала бы всю себя...

Людовик:

Так допустите же скорее,  
Что государство — это я.

*Печатается по авторской машинописной копии: СПбГБ ОРИРК. Фонд «Драматическая цензура» №38074. На экземпляре печать цензора драматических сочинений С.К. Реброва: «К Представлению дозволено 24 февраля 1915». ♡*



## Литература

- А.А., 1916: В театрах миниатюр // *Театральная газета* 1916, №23 (5. 6.). 5–6.
- АШУКИН, Н. С., АШУКИНА, М. Г., 1988: *Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения*. Изд. 4-е, доп. М.: Художественная литература.
- АФИША, 1917а: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1917, №43, (24. 10). 2.
- АФИША, 1917б: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1917, №44–46 (19. 11). 2.
- АФИША, 1917в: Афиша «Летучей мыши» // *Театральная газета* 1917, №1 (1. 1.). 1.
- АФИША, 1916: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1916, №47 (20. 11.). б.п.
- АФИША, 1916б: Афиша «Летучей мыши» // *Русское слово* 1916, №207 (7. 9.). 4.
- АФИША, 1916в: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1916, №3 (17. 1.). 1.
- АФИША, 1915: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1915, №46 (15. 11.). 1.
- АФИША, 1915б: Афиша «Летучей мыши» // *Обозрение театров* 1915, № 2696 (10. 3). 20.
- АФИША, 1915в: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1915, № 40 (4. 10). 1.
- АФИША, 1915г: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1915, №49 (6. 12.). 1.
- АФИША, 1915д: Афиша «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1915, №50 (13. 12.). 1.

- АФИША, 1913: Афиша «Летучей мыши» // *Обозрение театров 1913*, №2055 (19. 4). 27.
- АФИША, 1913б: Афиша «Летучей мыши» // *Обозрение театров 1913*, №2044 (3. 4). 35.
- АФИША, 1913в: Афиша «Летучей мыши» // *Обозрение театров 1913*, № 2058 (22. 4). 23.
- АФИША, 1913г: Афиша «Летучей мыши» // *Обозрение театров 1913*, №2056, (20. 4). 27.
- БУКС, н., 2020, сост.: *Театральные миниатюры Серебряного века*. М: ОГИ, 2020.
- БУКС, н., 2012: Из Петербурга в Москву: Петр Потемкин в газетах «День» и «Русское слово (1915–1917гг)» // *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies* 18, №2, 109–135.
- БУКС, н., ЛОЩИЛОВ и., 2018: *Кабаретные пьесы Серебряного века*. Сост. Н. Букс при участии И. Лощилова. Москва: ОГИ.
- ВОЛЫНСКИЙ, А., 1913: Отставка Теляковского // *Биржевые ведомости 1913*, № 13445, (13. 3.). 5.
- ДОН АМИНАДО (ШПОЛЯНСКИЙ, А.П.), 2006: *Поезд на третьем пути*. М.: Вагриус.
- ИЛОВАЙСКИЙ, Д.И., СОСТ., 1869: *Сокращенное руководство ко всеобщей и русской истории: Курс младшего возраста*. Изд. 3-е, пересмотренное. М.: Тип. Грачева и К°.
- ИСТОРИЯ, 1910: *Всеобщая история, обработанная «Сатириконом»*. Бесплатное приложение к журналу «Сатирикон» за 1910 г. Спб.: изд. М.Г. Корндельда.
- ЛИТАВРИНА, М., 2003: *Русский театральный Париж*. Спб.: Алетейя.

- МАЛАХОВСКИЙ 1915: Малаховский театр // *Рампа и жизнь* 1915, №31 (2. 8.). 1.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О., 1981: *Собрание сочинений под ред Г. Струве и Б. Филиппова*. Т. IV. Paris: YMCA-PRESS.
- НА ДНЕ, 1915: «На дне» в исполнении писателей // *День* (Пг) 1915, № 335 (1135 – 5. 12.). 2.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1915: *Обозрение театров* 1915, № 2975 (29. 12.). 2.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1913: *Обозрение театров* 1913, № 2033 (23. 3.). 1.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1913б: *Обозрение театров* 1913, №2101 (5. 6.). 9.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1913в: *Обозрение театров*. 1913, № 2105- 2106 (9.-10. 6.). 11.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1913г: *Обозрение театров*, 1913, № 2107 (11. 6.) . 11.
- ОБОЗРЕНИЕ, 1912: *Обозрение театров* 1912, № 2022 (11. 3.). 10–11.
- ОБЪЯВЛЕНИЕ, 1915: Объявление «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1915, № 38 (20. 9.). 1.
- ОБЪЯВЛЕНИЕ, 1913: Объявление // *Обозрение театров* 1913, №2100 (4. 6.). 5.
- ПАРНИС, А., ТИМЕНЧИК, Р., 1985: Программы «Бродячей собаки» // *Памятники культуры: Новые открытия*. М.:Наука. 160–257.
- ПАРНИС, А., ТИМЕНЧИК, Р., 1989: Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // *Памятники культуры: Новые открытия*. М.:Наука.
- ПОТЕМКИН, П., 2011: Из записок фланера. Подготовка текста, вступительная заметка и примечания Н. Букс, И. Лоцилов // *Нева* 2011, №9, 167–187.

- ПОТЕМКИН, П., 2009: Неизданная книга стихов Петра Потемкина «Париж». Публикация, подготовка текста, вступительная заметка и примечания Н. Букс и И. Лоцилова. // *Новый мир* 2009, №9, 130–150.
- ПОТЕМКИН, П., 1924: Полеты «Летучей мыши» // *Театр и искусство* [Le Théâtre et L'Art], Paris.
- ПОТЕМКИН, П., 1915: Доброволец // *День* 1915, № 272 (3. 10.). 4–5.
- ПОТЕМКИН, П., 1911: Китайский болванчик // *Солнце России* 1911, №29.10.
- ПИСЬМА, 1913: Письма в редакцию // *Театр и искусство* 1913, №18 (5. 5.). 407–408.
- ПИСЬМА ХОДАСЕВИЧА САДОВСКОМУ 1983: *Письма В.Ф. Ходасевича Б.А. Садовскому*. Ann Arbor: Ardis.
- ПРОГРАММА, 1916: Программа «Летучей мыши» // *Рампа и жизнь* 1916, №37 (11. 9.). 10.
- ПРОГРАММА, 1913: Программа «Летучей мыши» // *Обозрение театров* 1913, №2056 (20. 4). 27.
- ПРОГРАММА, 1913б: Программа «Летучей мыши» // *Обозрение театров* 1913, №2055 (19. 4). 27.
- ПРОГРАММА, 1910: Программа «Дома интермедий» // *Обозрение театров* 1910, №1212 (25. 10). 25.
- ПРОГРАММА, 1910б: Программа «Дома интермедий» // *Обозрение театров* 1910, №1213 (26. 10). 25.
- ПРОГРАММА, 1910в: Программа «Дома интермедий» // *Обозрение театров* 1910, № 1214 (27. 10). 25.
- РУССКОЕ, 1916: *Русское слово* 1916, №207 (7. 9.). 4.
- ТАНЕЦ, 1913: «Танец негрятят». Из эфиопской жизни. Программа «Летучей мыши» // *Обозрение театров* 1913, № 2034–2035 (24.-25. 03). 37.

- ТЕАТР, 1913: *Театр и искусство* 1913, №18 (5. 5.).
- ТЭФФИ, 2004: *Моя летопись*. М.: Вагриус.
- УВАРОВА, Е.Д., 2013: *Истоки российской эстрады*.  
М.: Вузовская книга.
- СИНИЙ, 1917: *Синий журнал* 1917, №8 (18. 2.).
- ШЕКСПИР, У., 1957: *Полное собрание сочинений в восьми томах*.  
Т. 1. М.: Искусство.
- ШЕБУЕВ, Н., 1913: О балете // *Обозрение театров* 1913, №2026  
(15. 3.). 10–12.
- ФИДЛЕР, Ф.Ф., 2008: *Из мира литераторов*. М.: НЛО.
- ХРОНИКА, 1916: *Хроника // Обозрение театров* 1916, № 2997 (21. 1.).
- ХРОНИКА, 1915: *Хроника // Рампа и жизнь* 1915, № 25 (30. 8.). 8.
- ХРОНИКА, 1913: *Хроника // Обозрение театров* 1913, № 2012 (1. 3.).
- ЯБЛОНОВСКИЙ, С., 2009: *Избранное: в трех томах*.  
Т.1. М: Пальмира.


## **Povzetek**

Razprava prinaša gradivo za biografijo pesnika Petra Potjomkina, znane predstavnika peterburških literarne in gledaliških bohemskih krogov, in sicer za obdobje med letoma 1913 in 1917, ko je po selitvi iz Peterburga v Moskvo deloval v kabaretnem gledališču *Netopir* pod vodstvom Nikite Balijeva.

## **Нора Букс**

*Нора Букс (Nora Buhks) — Доктор философии, Заслуженный Профессор Университета Сорбонна, Париж, Франция [Lettres, Sorbonne Université].*





**Письма Б.В. Казанского  
Н.Н. Евреинову (1925–1928):  
публикация, вступительная  
статья и комментарии**

Letters from Boris Kazansky  
to Nikolay Evreinov (1925–1928):  
Publication, Introductory  
Article and Comments



Борис Казанский — академический ученый с широким кругом интересов: от истории античной поэтики до кинематографа и биографии Пушкина. Интерес к современному театру был во многом обусловлен близким знакомством с вечными антагонистами в искусстве — Всеволодом Мейерхольдом и Николаем Евреиновым. Его книга «Метод театра», посвященная Евреинову, вызвала взрыв ревнивых чувств Мейерхольда и стала причиной разрыва отношений. Этот конфликт сделал невозможным написание монографии о Мейерхольде, задуманной Казанским. Но и с Евреиновым отношения иссякли уже на политической почве. Письма содержат острые характеристики ленинградских премьер, мейерхольдовского «Ревизора» и наблюдения над ленинградской театральной и научной средой.

БОРИС КАЗАНСКИЙ, НИКОЛАЙ  
ЕВРЕИНОВ, ВСЕВОЛОД  
МЕЙЕРХОЛЬД, ПИСЬМА, «МЕТОД  
ТЕАТРА», МОНОГРАФИЯ,  
ЭМИГРАЦИЯ, ПЕРСИФЛЯЖ

Boris Kazansky is an academic scientist with a wide range of interests: from history of ancient poetics to cinema and Pushkin's biography. Interest in modern theater was largely due to a close acquaintance with the eternal antagonists in art — Vsevolod Meyerhold and Nikolay Evreinov. His book *The Theater Method*, dedicated to Evreinov, caused an explosion of jealous feelings of Meyerhold and caused a break in relations. This conflict made it impossible to write a monograph on Meyerhold, conceived by Kazansky. But relations with Evreinov also dried up on political grounds. The letters contain sharp characteristics of the premieres, Meyerhold's *Inspector General* and observations of the Leningrad theatrical and scientific environment.

BORIS KAZANSKY, NIKOLAY EVREINOV,  
VSEVOLOD MEYERHOLD, LETTERS,  
THE THEATER METHOD, MONOGRAPH,  
EMIGRATION, PERSIFLAGE

Письма Бориса Казанского (1889–1962) Николаю Евреину (1879–1952) примечательны переплетением театральных, личных и политических мотивов. В них театральные и культурные новости чередуются с сообщениями о научной работе. При этом в фокусе посланий Казанского часто оказывается Всеволод Мейерхольд. У каждого из участников этой переписки были свои зеркально отраженные отношения с Мастером.

Биографический фон Казанского и Евреина отчасти позволяет прояснить драматизм происходящих событий.

Казанский познакомился с Мейерхольдом, будучи студентом-второкурсником историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, — во время научной экскурсии в Грецию, организованной выдающимся антиковедом Ф.Ф. Зелинским (1910).

23 июня Мейерхольд в записной книжке отмечает: «Я [рассказывал] Казанскому о “Дон Жуане” и моем замысле» (Мейерхольд 1910). Вера Шварсалон, падчерица Вяч.И. Иванова и участница этой экскурсии, наблюдавшая беседы, записала: «У Мейерхольда развивался необыкновенный роман с этим же мальчиком в белом костюме и красной феске» (Шварсалон 1910). По возвращении в Петербург отношения продолжились.

Близкое знакомство с уже знаменитым режиссером обостряет интерес Казанского к театру. Он мечтает быть полезным, добывает нужные книги, делает переводы. Примечательно, что Мейерхольд, имея в наставниках Вяч.И. Иванова, будучи знаком с Ф.Ф. Зелинским, спрашивал совета у студента, когда ему понадобился консультант в работе над «Электрой» Р. Штрауса, и воспользовался его рекомендацией. Отношения иссякли к началу Первой мировой войны, чтобы возобновиться на новых основаниях в 1920-е годы.

Академическая карьера Казанского шла своим путем. По окончании историко-филологического факультета Петербургского университета (1908–1913) Казанский был оставлен на кафедре классической филологии «для подготовки к профессорскому званию». С 1920 года — профессор Петроградского университета по той же кафедре. В 1920-е годы работал в Государственном институте истории искусств (б. Зубовский). Круг научных интересов Казанского впечатляет: от работ «по этнологии иберов, по культу мертвых, по истории античной поэтики» до поэтики кино, пушкинской темы и современного ему театра.

В 1925 году Казанский издал работу «Метод театра (анализ системы Н. Евреинова)», по сей день сохраняющую научную ценность и актуальность.

Борис Казанский увлекался теорией немого кинематографа, чему немало способствовала его дружба с Ю.Н. Тыняновым. В 1927 году издал работу «Природа кино», вошедшую в сборник «Поэтика кино» под редакцией Б.М. Эйхенбаума наряду со статьями Адр.И. Пиотровского, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского. В таком окружении статья не затерялась, оказавшись важной в становлении отечественного киноведения.

Принимал участие Казанский и в деятельности ОПОЯЗа, редактировал сборники «Поэтика». В 1924 году в № 1(5) «ЛЕФ» появилось несколько опоязовских работ о языке и ораторских приемах В.И. Ленина. Рядом со статьями В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Л.П. Якубинского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского в нем была напечатана работа Казанского. В 1928 году вместе с Ю.Н. Тыняновым он стал одним из инициаторов издания серии «Мастера современной литературы», редактировал книги о М.М. Зощенко, И.Э. Бабеле и Б.А. Пильняке. Классическое образование позволяло

**1**  
Йеринг Герберт (1888–1977) — один из ведущих немецких театральных критиков 1920-х гг., первым распознал драматургический талант Брехта и увлекся его идеями «эпического театра» еще в их раннем зародышевом изложении. Во время гастролей ГосТиМа в Берлине (1930) Йеринг опубликовал серию рецензий на мейерхольдовские спектакли, обращая особое внимание на те приемы и принципы, которые сближали Мейерхольда и Брехта (см.: Даешь Европу 2009: 617–740)

быть переводчиком не только с греческого, но и с немецкого, английского, французского языков. Вкусы Казанского в современном ему искусстве проявляет перевод книги Г. Марцинского «Метод экспрессионизма в живописи» (Пг.: Academia, 1923).

В театрально-критической среде Казанский оставался чужаком, не совпадая с гвоздевской школой, задававшей тон в Петрограде-Ленинграде. О своем эфемерном практическом опыте он вспоминал: «Попытку вступить в строительство нового театра (в теоретическом, конечно, плане) я сделал, придя однажды к Мейерхольду с изложением мыслей Йеринга, но встретил решительный отпор со стороны А.А. Гвоздева, ревниво проводившего иную линию» (Казанский 195[?]).<sup>1</sup>

С академической основательностью Казанский планировал работу над монографией о Мейерхольде. Но тут случилась перипетия, одному лишь Казанскому показавшаяся неожиданной. Свою только что вышедшую книгу о Евреинове он опрометчиво послал Мейерхольду. В письме объяснял подарок так: «Но Вы увидите из “мотивировки”, из всего существа этой книжки, если не из собственного чувства ко мне, — что, когда я писал ее, я постоянно мысленно видел Вас и ориентировался на Вас и вдохновлялся Вами. Вам я мог бы посвятить ее, Вергилию в моем нисхождении в театр! Но я не мог внешне посвятить ее Вам, хотя внутренне она всецело Вам принадлежит, ибо я “омейерхольдил” Евреинова, конечно» (Переписка 2019: 74). Трудно представить, что Казанский не ведал, сколь давние конфликтные отношения связывают и разделяют двух выдающихся театральных модернистов: увольнение Мейерхольда из театра Веры Комиссаржевской и приход на его место Н.Н. Евреинова и Ф.Ф. Комиссаржевского, и взаимные обвинения то ли в плагиате, то ли в эпигонстве и проч. «Омейерхольдить»

Евреинова в глазах его оппонента значило наделить его незаслуженными достоинствами.

Реакция режиссера на подарок оказалась совсем не той, на какую рассчитывал автор. Отношения были разорваны, и даже когда они возобновились спустя восемь лет, носили эпизодический и формальный характер.

Монографию о себе Мейерхольд доверил писать Н.Д. Волкову и открыл ему свой архив (Волков 1929). А между тем книга Казанского, будь она написана, принципиально отличалась бы теоретико-эстетическим анализом от обстоятельной летописи Н.Д. Волкова, охватывающей дореволюционный период творчества режиссера.<sup>2</sup>

Адресат Казанского — Николай Евреинов не нуждается в развернутом представлении. Напомним лишь обстоятельства его жизни тех лет. Окончательно покинул Россию Евреинов 30 января 1925 года — в ходе польских гастролей театра «Кривое зеркало». То, что гастроли прошли крайне неудачно, принципиального значения уже не имело. У Евреинова имелась собственная программа действий. К гастролям увидела свет книга о Евреинове, написанная польским журналистом Евгением Сверчевским. Пьесы «Самое Главное» и «Корабль Праведных» (в польской версии «Корабль Справедливых») уже прошли по сценам Варшавы и Кракова. Поступили сообщения о постановке в театре Луиджи Пиранделло (Рим) сначала «Веселой смерти», а затем и «Самого Главного». Жизнь налаживалась. Но существовали и проблемы. Появление Евреинова в Польше было встречено в штыки белой эмиграцией, по крайней мере, частью ее, возглавляемой газетой «За свободу» Дмитрия Философова. «Корабль без флага» — так называлась рецензия на постановку «Корабля Праведных» в Театре Польском,

**2** Третий том, посвященный театральной деятельности Вс.Э. Мейерхольда в революционный период, анонсированный в первом томе (с. VII) как готовящийся к печати, так и не увидел свет.

где о спектакле не было сказано почти ни слова (Шевченко 1925: 2–3). Весь текст был посвящен персоне Евреинова. Эмиграция ждала от Евреинова не другого искусства, а другого поведения. По согласно принятым в этой среде нормам, человек, покинувший пределы Советской России, должен был, прежде всего, выступить с политической анафемой в адрес большевиков. Евреинов ничего подобного не сделал. Взаимонепонимание возникло мгновенно и надолго. Шлейф его потянулся за Евреиновым в Париж.

В Париже первые месяцы дело не клеилось. По воспоминаниям Анны Кашиной, жены Евреинова, «в Париже работа налаживалась туго, Жемье тянул с постановкой, пьеса у Дюллена лежала без движения» (Кашина-Евреинова 1964: 52). Тогда возникла поездка в США в поисках заработка, да и для того, чтобы осмотреться. Рекогносцировка прошла успешно. Премьера «Самого Главного» в «Гилд-театр» в Нью-Йорке состоялась 22 марта 1926 года. А «Корабль Праведных» прошел в Еврейском Художественном театре (премьера — 18 сентября 1926 года). Последовал тур с лекциями на излюбленную Евреиновым тему — «театрализация жизни».

На протяжении второй половины 1920-х годов Евреинов не был человеком эмиграции. Вернее было бы охарактеризовать его как человека диаспоры. В отличие от тех, кого можно назвать «беженцами», Евреинов не столько бежал от советской власти, сколько стремился в Париж как в культурную столицу мира, где надеялся занять положение, достойное его авторской самооценки. Но и вопрос о возвращении в СССР еще не был закрыт окончательно. Драматург не отрезал себе путей в Россию, с которой его связывали вполне материальные нити (гонорары за книги и спектакли, огромная библиотека, оставшаяся в Ленинграде). Так, информационным обеспечением, как теперь говорят, его

американской поездки занималась просоветская газета «Русский голос» (Нью-Йорк), которая отъезд Евреинова из Советской России, с подачи самого героя, преподносила как длительные гастроли, но не эмиграцию. 17 октября 1926 года в Нью-Йорке состоялась лекция Николая Евреинова «Театрализация жизни», собравшая русский культурный Нью-Йорк. Давид Бурлюк, давний друг Евреинова, предварял лекцию вступительным словом, без сомнения, ранее обсужденным и согласованным. По газетному отчету все того же «Русского слова», «Д. Бурлюк указывает, что 9-летие пролетарской революции — явление не случайное, что гнет царизма, вызвавший взрыв народного гнева, — явил миру пролетарскую революцию как стройное явление, закончившееся победой пролетариата лишь потому, что Великая Русская Культура, заложенная еще в петровскую эпоху, выдвинула ряд великих революционеров в различных областях ищущей, творящей русской мысли. Имена В.И. Ленина, Л. Троцкого, Луначарского, И. Сталина — могучая плеяда революционеров, создателей Новой России — СССР. Н.Н. Евреинов, говорит Бурлюк, избрал себе область театра» (Большой успех 1926: 2). Конечно, упоминание Евреинова в одном ряду с вождями пролетарской революции выглядит комичной гиперболой. Но для нас существенно то, что Евреинов здесь аттестуется (в известном смысле сам себя аттестует) как представитель новой советской культуры, а не как человек, бежавший от нее.

Русскую газету, выходящую в Нью-Йорке, читали и в Париже, куда Евреинов вернулся в январе 1927 года.

Премьера «Самого Главного» под названием «La Comédie du Bonheur» («Комедия счастья») в театре «Ателье» состоялась 9 ноября 1926 года. Зрительский успех превзошел все ожидания. Но эмигрантская печать обходила спектакль молчанием. Евреинов

так описывал ситуацию: «Меня ожидал здесь в Париже новый альбом рецензий о моем творчестве, достаточно объемистый и ценный для меня не только несметным количеством критических отзывов, сколько лестною вдумчивой критикой виднейших критиков Франции. К характеристике отношения ко мне здешней эмиграции могу заметить, что, несмотря на то, что вот уже скоро будет сотое представление моей пьесы, до сих пор не было отзывов ни в одной из парижских, против-советских газет: курьезно, не правда ли. Меня здесь упорно считают в белых кругах скрытым большевиком» (Письмо Евреинова 1927). В сущности, сам Евреинов и давал повод для «курьезных» недоразумений. Но к исходу 1920-х годов, как видно из письма Казанского от 4 апреля 1928 года, Евреинов определился в своем негативном отношении к Советской России и высказался, судя по возмущению адресата, в «личной манере персифляжа». Казанский встал на защиту строителей нового мира, пробивающих «лед, которым скованы были веками массы» и презирающих «растлевающее, подлое мещанство», затягивающее Евреинова.

Такими жесткими конфронтационными письмами обычно разрывают отношения. Сохранилась, однако, почтовая открытка, посланная Казанским 17 июня 1928 года, чей дружелюбный тон заставляет несколько иначе отнестись к усиленному пафосу предыдущего послания и позволяет предположить, что он предназначался советским перлюстраторам. То, что переписка между Казанским и Евреиновым оборвалась, свидетельствует скорее о давлении политических обстоятельств, чем о внутреннем конфликте.

Пространство между Ленинградом и Нью-Йорком, а затем Парижем, поначалу преодолимое, в последних письмах рвется.



Слабеют связи, которые не смогли разрушить ни революция, ни Гражданская война.

Так или иначе, утратив Мейерхольда и Евреинова, Казанский утратил не единомышленников, но собеседников, которые связывали его с современным театром. О нем Казанский больше не писал. Некоторое время у него еще сохранялся интерес к истории русского театра. Под редакцией Казанского было подготовлено новое издание «Записок» П.А. Каратыгина. В последующие годы он если и обращался к театру, то к античному.

Письма Б.В. Казанского хранятся в фонде Евреинова (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 190). Письма Н.Н. Евреинова не сохранились ни в фонде Казанского (РО РНБ. Ф. 1393), ни в семье наследников.

При публикации писем приняты некоторые общие правила. Авторский синтаксис сохраняется, при этом пунктуация и написание имен приближены к современным нормам литературного языка. Недописанные, сокращенные слова восстановлены без специальных оговорок за исключением тех случаев, когда возможны разночтения. В квадратные скобки заключены слова предположительного чтения, а также слова-связки.

1.

2 ноября 1925 г.

Ленинград.

Дорогой Николай Николаевич,

Очень тронут, что Вы меня вспоминаете; мне совестно, что я не ответил на Ваше письмо, но это было летом, когда я непрерывно

**3** Здесь и ниже жирным шрифтом отмечены подчеркивания Н.Н. Евреинова красным карандашом.

**4** Гастроли ТиМа в Ленинграде проходили с 22 августа по 27 сентября 1925 г. Были показаны спектакли «Лес» А.Н. Островского, «Д.Е.» М.Г. Подгаецкого, «Учитель Бубус» А.М. Файко, «Мандат» Н.Р. Эрдмана.

**5** Идея совместного журнала ТиМа и Института истории искусств трансформировалась в альманахах «Театральные Октябрь», который редактировал сам Мейерхольд. Свет увидел только первый выпуск, но он имел историческое значение как опыт коллективного осмысления мейерхольдовского послереволюционного творчества. Казанский занял в нем скромное место переводчика статьи Эрика Вернея об английском рабочем театре.

**6** Премьера пьесы А.В. Луначарского «Яд» в Академическом театре драмы (б. Александринский) состоялась 3 октября 1925 г. Режиссеры — Н.В. Петров и К.П. Хохлов, художник — М.З. Левин.

**7** Премьера пьесы Б.А. Лавренева «Мятеж» в Большом драматическом театре состоялась 17 октября 1925 г. Режиссеры — А.Н. Лаврентьев и И.М. Кроль, художник — В.А. Шуко.

**8** Сережа — Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) — театральный режиссер и педагог, драматург, теоретик и историк театра, брат Натальи Эрнестовны Радловой, жены Б.В. Казанского. В 1913–1917 годах сотрудничал со Всеволодом Мейерхольдом в Студии на Бородинской ул. и в журнале «Любовь к трем апельсинам». В 1930-е гг. взаимоотношения Мастера и Ученика приобрели конфликтный характер. Премьера пьесы Е.И. Замятина «Общество почетных звонарей» в Малом академическом театре (б. Михайловский) состоялась 31 октября 1925 г. Режиссер — С.Э. Радлов, художник — М.З. Левин.

**9** Премьера пьесы А.И. Пиотровского «Гибель пяти» («Смерть командарма») в Большом драматическом театре состоялась 18 ноября 1925 г. Режиссер — П.К. Вейсбрем, художник — М.З. Левин.

ездил из города на Сиверскую и обратно и проводил время то в хлопотах, то в безделье. А потерявши неделю-полторы, побоялся Вам писать в Париж, зная, что Вы уже уехали на Корсику.

Я скачаю по Вас, а Вы даже не пишете, когда думаете возвратиться.<sup>3</sup> Конечно, Вам там интересно и весело, но все-таки **Ваше место здесь**. Буду ждать от Вас большого письма.

О себе могу рассказать немного. Прежде всего, сюда приезжал Мейерхольд со своим театром, и я смотрел «Мандат» и «Бубуса».<sup>4</sup> Пьесы не первого сорта, и этот жанр вообще незначительный и неблагодарный. Но постановка и вообще трактовка режиссера очень интересны. Жаль, что актеры неважные, и ему, вероятно, приходилось их учить с голоса. Но тем больше чести ему. Я с ним виделся несколько раз, и он сразу же мне сказал, что **сердит на меня по поводу книги о Вас! Каково!** И это не было только кокетство с его стороны. Он действительно дует на меня и не доверяет больше моей дружбе. Впрочем, он все-таки пригласил меня к участию в затеваемом им журнале (при его театре), только с тем, чтобы я не писал о нем, а на нейтральные темы. Пока он взял у меня только перевод небольшой статьи английского корреспондента о рабочем театре в Англии. Журнал будет издаваться при участии нашего Института.<sup>5</sup>

В наших театрах. Александринский открылся «Ядом» Луначарского,<sup>6</sup> Большой — «Мятежом»,<sup>7</sup> в Михайловском на днях пойдет «Общество почетных звонарей» Замятина (ставит Сережа),<sup>8</sup> в Большом готовится «Смерть командарма» (ставит Вейсбрем).<sup>9</sup> В общем, пока ничего замечательного. Но оба театра, в особенности Александринский, полны. «Яд» шел с аншлагом. Кроме этих театров действуют еще несколько коллективов, о которых нечего сказать, в том числе б. Передвижного театра. Я навестил как-то Гайдебурова<sup>10</sup> и ушел от них с безнадежной грустью.

Интерес вызвал приезд Шрекера, который дирижировал «Дальним звоном»<sup>11</sup> и в концерте. Я не был. Вот и все пока.

Я был все лето и начало осени очень занят, т.к. за отъездом Жирмунского в командировку за границу, исполнял обязанности председателя Разряда.<sup>12</sup> И теперь еще массу времени трачу на заседания и проч. За все это время успел написать только две статьи. **С печатанием плохо и денег совсем нет.**

Теперь увлечен идеей сценария на тему «Смерть Пушкина». Имеются новые данные после Щеголева,<sup>13</sup> и выясняется новый и очень драматичный сюжет с рядом выгодных для кино сцен и моментов. Я уже много сделал. Не будет ли у Вас случая поговорить об этой теме в Париже

**10**  
Гайдебуров Павел Павлович (1877–1960) — актер, режиссер, антрепренер. В 1905 г. совместно с актрисой Н.Ф. Скарской на основе Общедоступного театра при Лиговском народном доме открыл Передвижной общедоступный театр П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, просуществовавший до 1928 г. Основу репертуара составляли произведения Пушкина, Гоголя, Островского, Шекспира, Шиллера. В журнале Гайдебурова «Записки Передвижного театра» Казанский опубликовал несколько театральных статей (1922–1923). Жена Казанского, Н.Э. Радлова-Казанская начала недолго выступала на сцене Передвижного театра, а в начале 1920-х гг. преподавала в нем.

**11**  
Шрекер Франц (1878–1934) — австрийский и немецкий композитор. Премьера его оперы «Дальний звон» в Академическом театре оперы и балета (б. Мариинский) состоялась 9 мая 1925 г. Режиссер — С.Э. Радлов, художник — В.В. Дмитриев. Композитор посетил Ленинград в связи с постановкой его оперы. Под управлением автора «Дальний звон» исполнялся 13 октября 1925 г.

**12**  
Жирмунский Виктор Васильевич (1891–1971) — филолог. В 1920–1930 гг. — заведующий Отделением (Разрядом) словесных искусств Государственного института истории искусства (б. Zubovskiy).

**13**  
Щеголев Павел Елисеевич (1877–1931) — историк, литературовед, драматург, пушкинист. Автор документального исследования «Дуэль и смерть Пушкина», впервые вышедшего в 1916 г., и после революции доработавшееся в связи со снятием цензурных ограничений и открытием архивов. Соавтор А.Н. Толстого в работе над пьесами «Заговор императрицы», «Азеф».

**и возможности пристроить такой сценарий там.** Сценарий будет действительно интересный и ценный. Могу прислать Вам **конспект.** Буду Вам обязан подлинно по гроб жизни.

Жена занята по-прежнему преподаванием, интересным только в АК Студии,<sup>14</sup> да и то не очень. Мечта о театре все не осуществляется.<sup>15</sup>

Наш привет Анне Александровне<sup>16</sup>

Ваш *Б. Казанский*

Большой привет Анне Александровне и Вам, милый Николай Николаевич, от Н. Радлова.<sup>17</sup>

Каз.

## II.

27 апреля 1926 г.

Ленинград

Дорогой Николай Николаевич,

Как я рад Вашему письму и Вашим успехам.<sup>18</sup> Сердечно поздравляю. Хотел бы узнать подробнее о постановке и буду ждать следующего «интервью» (ибо таков стиль официальной, циркулярной части Вашего письма). Кстати, я сообщил его содержание в редакцию «Красной газеты», но боюсь, что они вычеркнут все, что освещает факты и создает Вам славу.<sup>19</sup>

Не думаете ли Вы, что было бы выгодно сделать из этой пьесы еще и сценарий для кино? А может быть и из последней Вашей пьесы?<sup>20</sup> Говорю это потому, что сам сблизился с кино. Я, кажется, писал Вам, что придумал сюжет о Пушкине и хотел написать пьесу. Но оказалось, что В. Каменский уже представил такую пьесу

**14** АК Студия — имется в виду Студия Академического театра драмы (б. Александринский), открытая осенью 1923 г. Была создана для воспитания молодых актеров и проведения экспериментальной режиссерской работы. В ее руководство (Совет Мастеров) входили Ю.М. Юрьев, Н.В. Петров, В.Н. Соловьев, С.Э. Радлов, Л.С. Вивьен и др. После серии размежеваний (группа Юрьева и группа Петрова) Студия стала филиалом Академического театра драмы.

**15** Радлова-Казанская Наталья Эрнестовна (1887–1938) — театральная педагог. Училась на курсах Ю.М. Юрьева, прошла курс сценического искусства под руководством А.П. Петровского. В сезоне 1911/1912 гг. служила в Виннице в труппе Т.Д. Лентовской, в Петербурге — в Передвижном театре. Ученица Иды Альберг (баронессы Икскуль), принимала участие в ее постановках и гастроях. Печаталась в журнале «Аполлон». Приехав вместе с мужем в Пермь (1917), организовала литературно-художественный кружок, занималась постановкой спектаклей в созданной ею вместе с Казанским студий Пермского народного театра. →

→ Сезон 1920/1921 гг. служила в Народной комедии, преподавала в Передвижном театре, а также в Государственном агитационном театре, в ТРАМЕ и др. Автор книги «Работа над речью» (М., Л.: Театропечать, 1930).

**16** Кашина-Евреинова Анна Александровна (1898–1981) — литератор, переводчица, жена Н.Н. Евреинова с 1920 г. В 1925 г. эмигрировала вместе с мужем. В октябре-ноябре 1927 г. журнал «Revue de France» опубликовал ее первый роман «La Jeunesse gouge d'Inna» («Красная юность Инны»), написанный в соавторстве с Е.А. Извольской, дочерью последнего посла Российской империи в Париже. В 1930 г. А.А. Кашина опубликовала роман «Je veux concavoïr» («Хочу зачать»), который вышел на французском и русском языках.

**17** Радлов Николай Эрнестович (1889–1942) — художник, карикатурист. Учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета по классическому отделению (1907–1910). Б.В. Казанский подружился с ним в университетские годы, а позже, женившись его сестре Наталье (1913), и породнился.

**18** Евреинов сообщал о премьере «The Chief of Thing» («Самое Главное») в нью-йоркском «Гилд-ти-этр», которая состоялась 21 марта 1926 г. Постановка Филиппа Моллера в сотрудничестве с Евреиновым. Художник — С.Ю. Судейкин.

**19** Изложение письма Евреинова было опубликовано в вечернем выпуске «Красной газеты» под шапкой «Евреинов на Бродвее»: «Н.Н. Евреинов, без вести пропавший после прошлого года варшавского инцидента с “Кривым зеркалом”, снова выплыл на поверхность бурного житейского моря: в настоящее время, как оказывается, Евреинов пожинает лавры и доллары в Америке. Началось с постановки “Самого Главного” в одном из самых модных театров — театре Пиранделло в Риме. Постановкой руководил сам Пиранделло. Это создало необходимую рекламу, усердно раздутую автором. Пьеса была принята в крупнейшем нью-йоркском театре “Гилд”. Приезд Евреинова в Америку осенью, а также появление там переводов его пьес, окончательно укрепили его положение. Значительно способствовала популярности пьесы “Самое Главное” →

→ постановка ее студентами Гарвардского университета в Бостоне на актовом празднестве. Постановка театра “Гилд” была сделана с американской щедростью и быстротой, а так как Евреинов недостаточно знал английский язык, то он руководил репетициями с помощью переводчика. Для обеспечения полной свободы последних репетиций театр, по настоянию Евреинова, был закрыт на неделю, что обошлось дирекции в 12 000 долларов. “Самое Главное” имело успех, как оригинальность основной темы, так и художественностью постановки, и Евреинов стал модной фигурой на Бродвее» (1926. № 101. 29 апреля. С. 4).

**20** ... из последней Вашей пьесы... — имеется в виду комедия «Робот любви» («Радио-поцелуй») (1926).

**21**  
Премьера пьесы В.В. Каменского «Пушкин и Дантес» в Академическом театре драмы состоялась 8 мая 1926 г. Режиссер — К.П. Хохлов, художник — М.З. Левин. Пушкин — И.Н. Певцов, Дантес — Ю.М. Юрьев, Наташа — Е.И. Тиме, Н.М. Железнова, Арина Родионовна — Е.П. Корчагина-Александровская.

**22**  
«Севзапкино» — старейшая киностудия России, основанная в 1914 г. как Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета. 30 апреля 1918 г. на его базе был учрежден Петроградский кинокомитет. 1922–1925 гг. — «Севзапкино». С 1934 г. — «Ленфильм».

**23**  
Гардин Владимир Ростиславович (1877–1965) — актер, режиссер, сценарист. На сцене с 1898 г. Выступал в провинции. В Тифлисе был замечен гастролировавшей здесь В.Ф. Комиссаржевской и приглашен в ее театр. В 1904–1905 гг. сыграл в этом театре роли Крогстада («Кукольный дом» Г. Ибсена), Шалимова («Дачники» М. Горького), Дулебова («Таланты и поклонники» А.Н. Островского). С 1913 г. — в кино. Один из ведущих режиссеров →

→ и сценаристов русского кинематографа. Фильм по сценарию Казанского «Поэт и царь» (1927) Гардин снял совместно с А.И. Гинцбургом и Е.В. Червяковым.

**24**  
Имеется в виду Паевое издательство РСФСР «Кинопечать», возникшее в 1925 г. и преобразованное в «Театропечать» в 1927 г. В 1930 г. включено в состав Государственного издательства.

**25**  
См. коммент. 28.

**26**  
Премьера оперы С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в Академическом театре оперы и балета состоялась 18 февраля 1926 г. Режиссер — С.Э. Радлов, художник — В.В. Дмитриев, дирижер — В.А. Дранишников, балетмейстер — В.И. Вайнонен.

в Александринку.<sup>21</sup> Я стал готовить сценарий для кино, но Каменский и тут меня предупредил, и я успел только подать записку о моем освещении Пушкинской драмы. Мне лестно, что «Севзапкино»<sup>22</sup> взяло его сценарий и заплатило деньги, и все-таки обратилось ко мне и приняло мой план. Впрочем, Художественное Бюро и Политпросвет отвергли сценарий Каменского. Но т.к. Каменскому было уже заплачено, то я мог заработать на этом немного. Сценарий разрабатывал (с моей помощью) режиссер В.Р. Гардин, который когда-то служил у Комиссаржевской.<sup>23</sup> Кроме того, я сотрудничаю в Кино-издательстве.<sup>24</sup>

Кино — страшно увлекательная вещь. У него огромные возможности. Вам непременно надо заняться им. Вы могли бы создать в нем новую эпоху. К тому же, это очень выгодно. Вы легко смогли бы приобрести в Америке и славу, и деньги.

Пьесу Каменского ставит Хохлов. Насколько я слышал, и пьеса и постановка страдают безвкусицей. Юрьев будет играть Дантеса (22-летнего мальчика-француза), Певцов — Пушкина, Тиме — Натали. Большое место занимает инсценировка «Бесов» как виденья Пушкина! Можете себе представить, что это будет за ритмическая гимнастика! Самая пьеса трактует драму Пушкина по «Евгению Онегину», и длится 13 лет.<sup>25</sup>

Сергея поставил «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева,<sup>26</sup> зрелищно интересно, но, кажется, без особого успеха. В Большом Драматическом театре «Азеф» Толстого-Щеголева не оправдал ожиданий и никак не может рассчитывать заменить «Заговор императрицы», которым весь этот год кормился театр.<sup>27</sup> Н.В. Петров поставил в Студии Актеатров «Ревизора»<sup>28</sup> с совершенно бессмысленно вертящейся декорацией и неясной трактовкой характеров. Мейерхольд справлял 5-летний юбилей своего театра. Выходит сборник с участием Гвоздева, Соловьева и др. (и моим переводом английской корреспонденции о рабочем театре в Англии).<sup>29</sup>

Большим делом мог бы быть учрежденный при Институте Истории Искусств Комитет Истории Русского Театра, возглавляемый Всеволодским.<sup>30</sup> Я состою в тройке временного Президиума. Но чувствуется сильный разброд, который надеемся преодолеть. Удастся наладить систематическую летопись современного театра.

Я очень ощущаю Ваше отсутствие и сильно соскучился, ибо, как видите, как раз этой зимой снова сблизился с театром. Мечтал бы увидеть Вас осенью, но не надеюсь. Просил о командировке в Париж, без чего не могу подвинуться в основной научной работе, но вряд ли удастся. Напечатал две статьи, печатаю третью, готовлю

**27**  
Премьера пьесы А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы» состоялась 12 марта 1925 г. Режиссер — А.Н. Лаврентьев, художник — В.А. Шуко. Несмотря на то, что сезон 1924/1925 гг. заканчивался уже 30 апреля, спектакль был показан 35 раз. Премьера пьесы тех же авторов «Азеф» в БДТ состоялась 3 апреля 1926 г. В сезоне 1925/1926 гг., который заканчивался 9 июня, спектакль был показан 21 раз.

**28**  
Премьера «Ревизора» Н.В. Гоголя в Театре-студии Академического театра драмы (б. Александринский) состоялась 26 апреля 1926 г. Режиссер — Н.В. Петров, художник — А.В. Рыков. Через годы спектакль был возобновлен на сцене Академического театра драмы. Премьера — 12 марта 1927 г.

**29**  
Театральный Октябрь: Сборник I. М.; Л., 1926. Содержание: Гвоздев А. Вместо предисловия; Мокульский С. Переоценка традиций; Аксенов И.А. Пространственный конструктивизм на сцене; Соловьев В.Н. О технике нового актера; Гаузнер Г., Габрилович Е. Портреты актеров нового театра →

→ (Опыт разбора игры); Слонимский А. «Лес» (Опыт анализа спектакля); Гусман Б. На переломе (В связи с постановкой «Д.Е.»); Извеков Н. Зритель в театре; Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана; Конрад Н. Театр Кабуки; Верней Э. Рабочий театр в Англии (пер. Б.В. Казанского); Герцог В. Театр современной Германии; Матейка И. О венгерском театре; Мологин Н. Из воспоминаний; Иванов Н. Опыт создания «театральной семейграфии»; Нестеров А. Клубно-методологическая лаборатория при театре и мастерских им. Вс. Мейерхольда.

**30**  
Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882–1962) — историк театра, режиссер, педагог. С 1920 г. работал в Отделении театра Государственного института истории искусств (б. Зубовский), в 1926 г. возглавил Комитет истории русского театра. В его работе также принимали участие Б.В. Казанский, В.В. Гишпиус, В.Н. Соловьев, А.А. Слонимский и др.

**31**  
 Бернштейн Герман Давыдович (1876–1935) — выходец из Российской империи, американский журналист, драматург, переводчик, дипломат. Сотрудничал в газетах и журналах «New York Evening Post», «The Nation», «The Independent» «Ainslee's Magazine». В 1924–1926 гг. издавал «The Jewish Tribune». По некоторым сведениям, сотрудничал с ГПУ и Коминтерном. Выступал как театральный агент Евреинова в США. В его переводе пьеса «Самое Главное» был поставлена в «Гилд-театр». Речь идет о публикации отрывка из книги Казанского о Евреинове.

**32**  
 В долгосрочной перспективе (фр.).

**33**  
 ...рукопись книжки о современном русском театре (от Станиславского)... — Обнаружить рукопись не удалось.

**34**  
 Имеется в виду статья Б.В. Казанского в сборнике «Гордон Крэг», изданном под редакцией и с предисловием Н.Н. Евреинова (Пг.: Третья стража, 1923), куда также входили статьи Ю.П. Анненкова, В.Н. Соловьева и др. Выявить издание в отечественных книгохранилищах не удалось.

дальнейшую, планов много, но в последнее время чувствую сильное утомление и хандру.

Очень благодарен Вам за присылку статьи **Бернштейна**, еще больше за данную ему информацию **о моей книге**. Занятно было читать себя в переводе.<sup>31</sup> Рад был [бы] и **Вашей фотографии**, Вы ведь обманули меня, и так и не дали Вашей карточки перед отъездом. Пришлите, если можете. Но больше всего меня обрадовало, что даже так издаека, и в такой суете, и среди таких успехов, Вы нашли время написать мне обстоятельное и милое письмо. Вы знаете, как я отношусь к Вам, и как ценю Вашу дружбу. Крепко обнимаю Вас. Сердечный привет Анне Александровне. Представляю себе, как она наслаждается американской жизнью. Наташа ей ужасно завидует. Здесь, как никак, бывает скучновато, знаете, à la longue!<sup>32</sup>

Меня очень тронуло Ваше предложение быть полезным. Но, право, я не знаю сам, в чем и как. Я готов писать всякие корреспонденции о театре, кино, литературе и науке, взялся бы за составление киносценария, мог бы прислать Вам рукопись книжки о современном русском театре (от Станиславского)<sup>33</sup> в 6 листов, не говоря уже об известной Вам статье о Крэге,<sup>34</sup> готов был бы переводить здесь **книжки и статьи по кино**, театру и литературе, словом, расстоянием не стесняюсь. Но я стесняюсь Вас. Вы страшно заняты, и притом в специальной области, в театральном кругу. Даже для попытки связи или получения информации Вам пришлось бы сделать порядочное усилие и потерять много времени. Поэтому я не прошу ничего. Но Вы знаете мои интересы и мои способности, и если случайно Вы могли бы использовать обстоятельства и дать мне заработать несколько долларов, Вы сильно облегчите мое существование. Главное, не забывайте меня, и пишите поскорей. Мне



хочется о стольком Вас спросить и о стольком рассказать, что теперь я буду ждать Вашего письма с огромным нетерпением.

Ваш Б. Казанский

Кланяйтесь от меня Мэри Пикфорд, Вы с ней в родстве, т.к. я и о ней написал книжечку<sup>35</sup> (халтурно, впрочем).

### III.

11 июля 1926 г.

[Ленинград]

Дорогой Николай Николаевич,

Запаздываю с ответом, потому что живу то здесь, то на Сиверской. Вот уже месяц, как я на отдыхе, но результатов еще не замечаю: постоянная усталость, все надоело, ничего не интересует. Может быть, это просто режим экономии утомленного организма? Был даже у доктора (Лебензон: Эта символическая фамилия уже внушает пациенту надежду и доверие.<sup>36</sup> Его рекомендовал мне Головин,<sup>37</sup> которого он, действительно, спас от смерти, вылечив от водянки легких — слышали Вы о такой болезни?),<sup>38</sup> но он изрек все тот же приговор — сильная неврастения «и только». С осени обещает лечить гидро-электро-механо- и т.д. терапией, пока же ограничился предписанием диеты и приятными разговорами. Простите, что пишу Вам об этом. Это не в силу поговорки, а потому, что Вы интересуетесь медициной (Ваших друзей). И ей-богу, для моего (даже физического) здоровья мне очень недостает Вас и Вашего мастерства театротерапии. Ваши письма — единственное

**35**  
Казанский Б.В. Мэри Пикфорд. М., 1922.

**36**  
Лебензон Исаак Леонтьевич — врач. Казанский, по-видимому, читает фамилию как говорящую: Lebensohn (Sohn des Lebens) (нем.) — сын жизни.

**37**  
Головин Александр Яковлевич (1863–1930) — художник, сценограф, декоратор, Народный артист Республики (1928), действительный член Академии художеств (1912). Вершиной его творчества стали спектакли, оформленные в сотрудничестве с Вс.Э. Мейерхольдом на Александринской сцене в дореволюционные годы.

**38**  
Головин теперь опять здесь и молод. Мы были у него с женой в Царском Селе (прим. Б. Казанского).

**39**

Имеется в виду спектакль, оформленный А.Я. Головиным в Художественном театре. Премьера — 28 апреля 1926 г. Постановка — К.С. Станиславский. Режиссеры — Е.С. Телешева, Б.И. Вершилов. А также спектакль БДТ, где А.Н. Бенуа выступал художником и постановщиком. Премьера — 2 октября 1926 г.

**40**

Имеется в виду выход в свет книги К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (М.: ГИХН, 1926).

**41**

Звание почетного красноармейца присваивалось Вс.Э. Мейерхольду дважды. 2 апреля 1923 г. в Большом театре состоялось чествование Мейерхольда в связи с двадцатипятилетием его сценической деятельности. Было зачитано письмо А.В. Луначарского о присвоении звания Народного артиста Республики и сообщение о присвоении звания почетного красноармейца московского гарнизона (См.: Гусман 1923: 7). Казанский имеет в виду повторное присвоение спустя три года: «К 5-летию Театра им. Вс. Мейерхольда. За подписью тов. Уншлихта издан приказ РВС СССР, утверждающий в звании почетного красноармейца →

→ Народного артиста республики В.Э. Мейерхольда избранного общим собранием начсостава и красноармейцев отдельного московского стрелкового полка» (Известия 1926: 6). Карикатура Н.Э. Радлова была опубликована в журнале «Смехач» и сопровождалась «Рассказом старого служки»: «Да, милые вы мои, всякое бывало!.. Помню залегли мы в "Лесу". А кругом от стрельбы — "Земля дымом" становится. А наш взводный командер — такой "Великодушный рогоносец" — говорит мне — "Даешь Европу!" — и в руку мне — полный "Мандат". Ну, конечно, я рад стараться. Как встану, как крикну: "Рычи, Китай!"... Да, милые! Всякое бывало...» (Смехач 1926: 6).

**42**

Бывший Александринский театр гастролировал в Москве в помещении Зеркального театра в саду «Эрмитаж» со спектаклем «Маскарад» с 15 мая по 13 июня 1926 г. Ю.М. Юрьев играл роль Арбенина.

**43**

Имеется в виду оперетта «Соня» Лео Ашера, поставленная С.Э. Радловым в Саду отдыха на Невском. Премьера — 2 июля 1926 г.

возбуждающее, которое я принимаю. Пишите мне чаще, милый друг!

В театре мало нового и еще меньше хорошего. Головин в Москве, а Бенуа здесь ставят «Женитьбу Фигаро»,<sup>39</sup> Станиславский издает, наконец, свои записки, но без «системы»,<sup>40</sup> Мейерхольду пожаловано звание почетного красноармейца, и по этому поводу Н. Радлов нарисовал на него забавную карикатуру в «Смехаче»,<sup>41</sup> Юрьев с Александринкой гастролируют в Москве с «Маскарадом»,<sup>42</sup> С. Радлов ставит пятую оперетту,<sup>43</sup> Пиотровский потерпел опять неудачу с новой оперой «Дунька-тонкопряха». <sup>44</sup> По этому поводу под заголовком «Гибель пяти» (так переназвал он «Смерть командарма») зло появилось извещение, что он работает над шестой пьесой;<sup>45</sup> Волынский умер,<sup>46</sup> говорят, потому, что, остановившись в Москве у Гельцер и обладая неестественной стыдливостью в отношении естественнейших потребностей, вынужден был (в силу особенностей расположения квартиры и множества ее обитателей)<sup>47</sup> к совершенному воздержанию в этом отношении; некий Борисоглебский,<sup>48</sup> получив право устраивать «заговоры императрицы» в провинции, придумал возить с собой собственного изделия «автора», который и получал тут же на месте авторские проценты и, если требовала публика, изображая поочередно то Щеголева, то Толстого, либо синтетический

образ обоих; фильма «Шинель» по сценарию Тынянова, постановка Козинцева и Трауберга,<sup>49</sup> к сожалению, не имела успеха у публики и критики, несмотря на интересное задание и изобретательность всех троих; на курсах при Институте Истории Искусств открывается с этой осени «кино-факультет». Вот мелочи, которые могут Вас заинтересовать.

Я передал Кроленко<sup>50</sup> Вашу просьбу, и он сам напишет Вам с подробным отчетом. Я могу сообщить Вам только бухгалтерскую справку: издано 1000 экземпляров на сумму 700 с чем-то рублей, себестоимость издания 800 с чем-то. Так что формально издание еще не совсем окупилось. Но Кроленко говорил (и раньше, и теперь), что книга идет хорошо, так что я уверен, что продано значительно больше, м.б. до 1500 экз., но еще не реализовано<sup>51</sup> (ведь реализация происходит не раньше, как через 6 месяцев после продажи книги!).<sup>52</sup>

Вы едете в Холливуд и думаете познакомиться с Мэри Пикфорд? Мы здесь читали, что она с Дугласом уже несколько месяцев отдыхает (или готовит что-то) в Европе! Не найдете ли вы **хорошей английской книги по истории кино (главным образом, американского и английского)?** Я был бы Вам страшно благодарен, если бы прислали мне такую (за мой счет, конечно). Будьте благодетелем!

**44** После провальной генеральной репетиции «рабочей оперетты» «Дуня-тонкопряха», написанной Адр.И. Пиотровским и Д.Г. Толмачевым (композитор — Р.И. Мервольф, постановщик — А.Н. Феона), в Государственном Малом оперном театре премьера, назначенная на 22–23 мая 1926 г., была отменена, а Феона покинул пост режиссера. Постановка была передана С.Э. Радлову и перенесена на следующий сезон, но премьера так и не состоялась.

**45** Упоминаемую заметку обнаружить не удалось.

**46** Литературный критик, искусствовед, балетовед Аким Львович Воынский (Хаим Лейбович Флексер; 1861–1926) умер 6 июля.

**47** Прима-балерина Большого театра *Екатерина Васильевна Гельцер* (1876–1962) в 1926 г. жила по адресу: Рождественский бульвар, д. 15, кв. 10. В 1920-е гг. квартиры в доходном доме, построенном в 1890-х гг. по проекту архитектора К.Ф. Буссе, были превращены коммунальные.

**48** Борисоглебский *Аркадий Николаевич* (1886–1967) — актер, режиссер. Играл в провинции, в театре Незлобина, Суворинском, Троицком. В 1922–1924 гг. — в б. Александринском театре. На рубеже 1910–1920-х гг. возглавлял Новый театр в Смольнинском Народном доме.

**49** Фильм «Шинель» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга по сценарию Ю.Н. Тынянова (1926), в конечном счете, был признан одним из шедевров советского немого кино.

**50** Кроленко (наст. фам. Кролик) *Александр Александрович* (Абрамович) (1889–1970) — книговед и издатель. Первый директор и фактически владелец издательства «Academia» (1922–1928).

**51** Подчеркнуто Б.В. Казанским.

**52** Имеется в виду книга: Евреинов 1924. Издана тиражом 1600 экз.

Привет Анне Александровне, Вы не пишете об ее успехах. Наташа шлет привет.

Ваш Б. Казанский

#### IV.

2 ноября 1926 г.

Ленинград

Дорогой Николай Николаевич,

Вы явно американизуетесь, и Ваши письма приобретают все более хроникальный и циркулярный характер. Я скучаю по Вашей подлинной, оригинальной речи, не говоря уже о прочем Вашем. А Вы, по-видимому, все глубже втягиваетесь в американские дела и, по мере Ваших успехов, все меньше думаете о возвращении и о нас «протчих».

Начинается новый рабочий год, и я еще не знаю сам, как он для меня сложится. Хотелось бы многое начатое в научных областях закончить, наконец, но для этого нужна серьезная и спокойная сосредоточенность, которой пока не чувствую. Вместо нее — то раздражение и торопливое нетерпение, то угнетенность и даже отвращение. Работается скачками, дергаясь, как лошадь в неладной упряжи. С другой стороны, сторонние интересы отвлекают от высокой науки. Наконец, как-то плохо видишь дорогу впереди, быстро устаешь и теряешь увлечение. Как мне недостает в эти дни Вашей импульсивности, Вашего умения увлекать и веселить ум столько же, сколько и чувство. Вам, которому настолько виднее в Ваших атлантических просторах, легко было бы дать без всякого

усилия и ущерба новый, сильный импульс. И невольно упрекаю Вас и грущу.

Мне хотелось бы получить что-нибудь **интересное по части кинотехники: съемки, монтажа, приемов композиции фильма и сценария**. Если бы Вы нашли что-нибудь хорошее, содержательное и вместе с тем **вдумчивое, серьезное** или талантливое, и выслали бы на мое имя в **Институт**, я был бы Вам чрезвычайно признателен.

Выписывать отсюда довольно хлопотно, но, главное, я не знаю, что именно выписать, а это грозит большой задержкой.

Ей-богу, никаких новостей, стоящих передачи. Плохой я хроникер. В театрах не предвидится ничего замечательного. Нет пьес и нет старинного увлечения театром. Обидно за театр, и невольно вспоминаю Ваше сравнение с салотопенным заводом, продолжающим работать, хотя повсюду давно электричество. Завод, впрочем, прекрасно оборудован. Но тем обиднее.

Пишу большую статью в сборник **«Поэтика кино»**, в которой хочу доказывать, что кино не театр, а изобразительное искусство, «тенепись». Получается любопытно, но не знаю, верно ли это? Одновременно переделываю статью **«Проблема красноречия»** и готовлю «Идею поэтики речи»<sup>53</sup> и **«Обрядность античной песни»**.<sup>54</sup> Кроме того, ждут меня начатые работы по этнологии иберов, по культу мертвых, по истории античной поэтики. Видите, диапазон большой. А тут еще надо готовить курсы для Университета и для Института, и вести организационную работу в научной секции. Можно было бы сделать очень многое, и остановка только за мной.

Фильм «Поэт и царь» (о Пушкине) уже снимается В.Р. Гардиным, слышали Вы об этом режиссере (он служил у Комиссаржевской)?

**53**  
Вероятно, имеется в виду статья «Идея исторической поэтики» (Идея 1926).

**54**  
Обрядность 1928.

55

...тесть... — Радлов Эрнст Леопольдович (1854–28 декабря 1928) — философ, историк философии, филолог и переводчик. Сооснователь Санкт-Петербургского философского общества, директор Публичной библиотеки в Петрограде (1918–1924).

56

27 апреля 1927 г. в ознаменование тридцатипятилетнего юбилея сценической деятельности Ю.М. Юрьева, на сцене руководимого им Театра академической драмы (б. Александринский) С.Э. Радловым был поставлен «Отелло». С Юрьевым Евреинова связывало совместное преподавание на частных драматических курсах М.А. Риглер-Воронковой (1908–1911).

57

24 января 1927 г. Мейерхольд выступил в помещении Академического театра драмы (б. Александринский) с докладом о постановке «Ревизора». После доклада артисты ГосТиМа показали два эпизода из спектакля, и были продемонстрированы диапозитивы — сцены из других эпизодов. Затем состоялся диспут.

Очень интересуюсь романом Анны Александровны. Передайте ей мой привет. Обнимаю Вас. Наташа шлет поклон

Ваш Б. Казанский

V.

25 февраля 1927 г.

[Ленинград]

[Почтовая открытка.]

Дорогой Николай Николаевич,

Не писал Вам отчасти ввиду Вашего переезда, отчасти по домашним обстоятельствам. Мой тесть<sup>55</sup> был болен, потом жена так неудачно упала, поскользнувшись на улице, что сильно повредила себе руку в локте. У меня было много хлопот и дела, временами и физически, и морально был в упадке. Очень мечтаю о командировке в Париж, но не надеюсь на то, что удастся в денежном отношении. А надо бы, чтобы подвинуть работу.

Новое в театре: готовится «Отелло» (С. Радлов) к юбилею Юрьева<sup>56</sup> — не пропустите поздравить его!; Мейерхольд вызвал большой шум постановкой «Ревизора». К сожалению, я видел только 2 сцены, показанные в б. Александринском театре на диспуте Мейерхольда.<sup>57</sup> Его самого я не успел повидать в этот раз. Сережа имел большой успех с постановкой японской пьесы «Ода Нобунага»,<sup>58</sup> действительно прекрасный и стильный [нрзб.]. ТЮЗ на днях справил 5-летний юбилей, Кроленко выпустил при этом о нем книжку.<sup>59</sup> Кстати, недавно я выяснил, что «Азazel» дал около 1000

р. доходу, а «Метод театра» почти окупился. Это сведения к 1.Х.26. Свою работу в кино я окончил. Не могу сказать, чтобы я был доволен результатами. Гардин меня [*дефект текста*], и боюсь, что фильм будет [*банальный*]. Вы спрашиваете, как посылать мне книги. Я буду Вам очень, очень признателен, если Вы мне вышлете что-нибудь новое по монтажу и фототехнике кино. Шлите на мое имя в Институт (пл. Воровского, 5). Это будет верно.

Вы очень меня обязали бы, если бы через какой-нибудь магазин выслали бы мне еще Piganiol, Essai Sur Les Origines de Rome, Paris 1919<sup>60</sup> и [*нрзб.*] 1921.

Преданный Вам Б. Казанский

## VI.

21 марта 1927 г.

Дорогой Николай Николаевич,

Ваше письмо с отзывом Антуана получил и ответил на него открыткой.<sup>61</sup> Дошла ли она? Я в ней, между прочим, просил Вас выслать очень нужную для меня книжку Piganiol, Essai Sur Les Origines de Rome, Paris 1919. Пошлите ее на мое имя в Институт Истории Искусств (пл. Воровского, 5). Я Вам буду чрезвычайно признателен.

Теперь еще о другом деле. Здешнее «Рабочее издательство» хотело бы установить связь с французскими и американскими

## 58

Премьера спектакля С.Э. Радлова по пьесе К. Окамото «Ода Нобунага» состоялась 9 января 1927 г. на сцене Академического театра драмы (б. Александринский).

## 59

Пиотровский 1927.

## 60

Лиганьоль Андре (1883–1968) — французский историк и археолог, специалист по истории Рима. Его книга «Размышления о происхождении Рима» («Essai sur les origines de Rome») была издана в Париже в 1917 г.

## 61

Открытка Б.В. Казанского не сохранилась.

62

Имеется в виду ленинградское рабочее кооперативное издательство «Прибой». Образовано в ноябре 1922 г. Первоначально выпускало общественно-политическую, социально-экономическую, учебную литературу, книги для самообразования, ряд журналов. Организационный в апреле 1926 г. литературно-художественный отдел (рук. М.Л. Слонимский) издавал главным образом произведения современных советских писателей — Б.А. Лавренева, Н.Н. Никитина, А.Н. Толстого, А.А. Фадеева, О.Д. Форш. Планы по международной деятельности осуществлены не были. В 1928 г. «Прибой» был включен в состав Ленгиза.

63

В центре сатирического романа американского писателя В.Э. Вудворда «Вздор» (1927) стоял философ Уэбб, автор книги «Как важно быть второсортным», руководитель «бюро по обезвздориванию».

драматическими писателями,<sup>62</sup> чтобы получать от них пьесы для перевода. Издательство обязуется платить автору гонорар в том же размере, что и переводчику, то есть 30 р. за лист валютой, на франки это составит очень хороший гонорар, и гарантирует авторский % со спектаклей. Это прекрасные условия, принимая во внимание, что конвенции еще нет. Но, с другой стороны, пьесы должны: 1) быть подходящими для сцены СССР в смысле интереса и актуальности и 2) быть пересланными сюда ранее их издания во Франции, то есть переписанными на машинке или в гранках. Это второе условие должно гарантировать, что данная вещь не переводится в каком-либо другом издательстве.

Комиссия вознаграждается в размере 10 рублей за пьесу, с оплатой всех расходов кроме того.

Было бы очень хорошо, если бы Вы помогли в этом деле. Для Вас же это и не трудно, благодаря Вашим театральным и драматургическим знакомствам. Этим Вы оказали бы услугу как иностранным писателям, так и мне и ряду других лиц, которые таким образом получают работу. Возможно ведь, что некоторые из пьес, идущих уже в парижских театрах, и следовательно, известных Вам, еще не изданы. С них можно бы и начать. С другой стороны, вероятно, есть группа драматических писателей, молодых или левых, которым парижские, и вообще французские театры, с трудом доступны, у нас же их пьесы были бы очень подходящими и успешными.

Пожалуйста, напишите мне поскорее, хотя бы открыткой, о Вашем согласии, так как дело спешное и издательство в нетерпении может обратиться за помощью к кому-нибудь другому.

Вспоминал Вас недавно, читая роман Вудворда «Вздор»,<sup>63</sup> в котором нашел родственный Вам дух остроумия и персифляжа



и даже прямое совпадение (если не заимствование!): [проект] сценария, на сюжет «В кулисах души».<sup>64</sup>

Был здесь неожиданно Бабенчиков, он все такой же, только чуть поседел, его странный брак, по мере того как длится, по-видимому, становится менее странным.<sup>65</sup>

Привет Анне Александровне. Наташа кланяется вам обоим.

Ваш Б. Казанский

Может быть, Вы могли бы, не откладывая дела, сообщить мне адреса тех драм. писателей, к которым издательству можно было бы (и стоило бы) обратиться.

## VII.

24 ноября 1927 г.

Ленинград

Дорогой Николай Николаевич,

Давно собирался писать Вам, и все не мог — жил в трудах и болезнях, и не я один, а почти все домашние поочередно. Поэтому изнервничался. К тому же предстоит неприятная возня по добыванию принадлежащего мне % сборов с фильма «Поэт и царь», который упорно зажиливает небезызвестный, вероятно, Вам режиссер Гардин. Я и то требую лишь ¼ %, причитающуюся за «тему», хотя значительная доля моего участия была и в составлении сценария. Но жадность человеческая не знает пределов, и, боюсь, что придется сдаться, как это ни неприятно. Такое грубое непризнание очевидного права меня очень извело и угнетло.

## 64

Пьеса «В кулисах души» была написана Евреиновым в 1912 г. и основывалась на той концепции «монодрамы», с которой автор выступил в ряде докладов и статей, начиная с 1908 г. Премьера состоялась в конце марта 1913 г. в театре «Кривое зеркало». Режиссер Н.Н. Евреинов. Многократно ставилась за рубежом.

## 65

Бабенчиков Михаил Васильевич (1890–1957) — искусствовед, театральный, литературный и художественный критик, писатель, поэт, художник. Был дружен с Н.Н. Евреиновым и женат на его сестре Бабенчиковой (урожд. Евреинова) Наталье Николаевне (1886–1941). В 1920-е гг. она работала адвокатом в Ленинградской городской коллегии адвокатов. В начале 1930-х гг. была арестована и выслана «на 101 километр». Бабенчиков был репрессирован во второй половине 1930-х гг., впоследствии реабилитирован. Сохранились письма Евреинова, адресованные Бабенчикову (1908–1924; РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 261). Брак, заключенный в 1908 или 1909 г., оказался недолгим. Судя по всему, Казанский имеет в виду вторую жену, чье имя выяснить не удалось.

66

«Ревизор» Н.В. Гоголя в постановке Вс.Э. Мейерхольда был сыгран во время гастролей ГосТиМа в Ленинграде (27 августа — 25 сентября 1927 г.), когда были показаны и другие спектакли: «Лес» А.Н. Островского, «Рычи, Китай» С.М. Третьякова и «Мандат» Н.Р. Эрдмана.

67

7 ноября 1927 г. на Неве было показано грандиозное массовое зрелище — «10 лет Октября» по сценарию Адр.И. Пиотровского. Режиссеры — Н.В. Петров, С.Э. Радлов, М.В. Соколовский и В.Н. Соловьев. В инсценировке участвовало до двух тысяч человек. Были задействованы баллотцы и красноармейцы, а также катера, миноносцы, звуковые и световые эффекты, фейерверк длительностью около сорока пяти минут. Около ста тысяч зрителей разместились на Дворцовой набережной, переименованную в набережную «9 Января», между мостами Равенства и Республиканским.

68

Б.В. Казанский имеет в виду пьесу Б.А. Лавренева «Разлом», поставленную в БДТ режиссером К.К. Тверским. Художник — М.З. Левин. Премьера — 7 ноября 1927 г. Н.Ф. Монахов →

Что сообщить о более важных делах? «Ревизор» сыгран<sup>66</sup> — и у меня на душе так смутно, так странно. Я ожидал, я знал наперед, как пой[дет] дело, и, при всем том, чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Вещь показалась мне противной, дикой и как будто вовсе не Гоголя. Главная роль пропала; так я и думал. Неужели в самом деле не видно из самой роли, что такое Хлестаков? С самого начала представления я уже сидел в театре скучный. Но зачем переписывать далее [письмо] Гоголя, которое Вы, конечно, уже узнали! Я воздаю Мейерхольду всяческие хвалы — изобретательности, оригинальности, смелости, грандиозности, разработанности и др. качествам. Это громадный труд, сложнейшее и грандиознейшее произведение искусства театра! Бог с ним даже, что это уже не Гоголь, а Мейерхольд, не «Ревизор», а что-то иное. Не то важно. Не то даже, что спектакль тягостен, уныл, мрачен и зол, психологически тревожен, неприятен, местами противен. Главное — нет общего порыва, единого гениального увлечения, которое дышит в «Лесе». Спектакль труден, вынужден, связан внутри, вымучен, аналитичен, как будто с усилием и нажимом сложен из отдельных частей, неорганичен. Это Пиррова победа Мейерхольда. Это торжество режиссуры за счет драмы, не диктатура даже, а террор над театром.

Остальные достижения, в общем, не выходят из обычных. Очень интересными должны были быть зрелища на Неве в постановке Петрова, Радлова, Соловьева,<sup>67</sup> к сожалению, дурная погода и застроенность места действия повредили впечатлению. Сейчас с успехом идет в Большом Драматическом театре «Развал», в котором Монахов делает сборы.<sup>68</sup> В Академическом удачна постановка (Петрова) «Бронепоезда» Вс. Иванова (декорации Акимова очень удачны).<sup>69</sup> В Москве театральная жизнь любопытнее, но я все еще не мог выбраться в Москву. И это задерживает сдачу моей книги

о театре,<sup>70</sup> срок которой был 15.XI.27. Хочу поехать в Москву на Рождество. По поводу этой работы еще напишу Вам специально, тем более что хочу просить у Вас некоторых сведений о Ваших постановках и проч.

Китайскую афишу передал нашему известному китаисту, профессору В.М. Алексееву — книга которого о китайском театре готовится к изданию в Париже на английском языке.<sup>71</sup> Он был очень доволен этой афишей и заинтересован театром. Печатаются ли Ваши новые пьесы? У меня ведь после «Самого Главного» ничего Вашего нет, а между тем, мне хотелось бы отвести место и «Кораблю», и «Поцелую»<sup>72</sup> и неизвестным мне последышам Вашим. Столь же важно, если не важнее для меня, было бы получить английское издание Вашего «The Theatre in Life» и отзвывы о нем. Не поскупитесь. Я зато высылаю Вам «Поэтику кино», скоро пришлю «Записки Сушковой», а когда выйдет книга, то, конечно, и ее.<sup>73</sup> Между прочим, мне кажется, что моя статья в «Поэтике кино» должна бы быть интересной и заграницей, так как дает впервые анализ существа кино и искусствоведческую трактовку фильма как «графической драмы», то есть своеобразного изобразительного искусства. Нельзя ли ее где-нибудь напечатать? Вы ничего не ответили на мое предложение написать статью о французской драме.

→ играл роль Годуна. Спектакль пользовался зрительским успехом и прошел 293 раза.

**69**  
Премьера пьесы Вс.И. Иванова «Бронепоезд 14-69» в Академическом театре драмы (б. Александринский) состоялась 7 ноября 1927 г. Режиссер — Н.В. Петров, художник — Н.П. Акимов.

**70**  
...сдачу моей книги о театре... — установить, о какой рукописи идет речь, не удалось.

**71**  
Алексеев Василий Михайлович (1881–1951) — русский советский филолог-китаист, нумизмат, переводчик китайской классической литературы. Член-корреспондент АН СССР (1923). Действительный член АН СССР (1929). В марте 1926 г. прочел пять лекций о китайском театре в Школе востоковедения Лондонского университета (School of Oriental Studies). В ноябре 1926 г. в Коллеж де Франс (Collège de France) и Музее Гимэ (Musée Guimet) прочел шесть лекций о китайской литературе. Лекции составили книгу «Китайская литература», вышедшую на французском языке в Париже в 1937 г. Публикация стала поводом для травли ученого.

**72**  
Имеются в виду пьесы Евреинова «Корабль Праведных» и «Радио-поцелуй» («Робот любви»).

**73**  
Сушкова (в замуж. Хвостова) Екатерина Александровна (1812–1868) — русская мемуаристка. Посмертно в 1870 г. были опубликованы ее записки, содержащие ценные сведения о Лермонтове. Вероятно, Казанский имел в виду готовящееся издание: Екатерина Сушкова (Е.А. Хвостова). Записки / Первое полное издание. Редакция, введение и примечание Ю.Г. Оксмана. Л.: Academia, 1928.

**74**

Кашина-Кашкина  
Ираида (Ирина)  
Александровна  
(1906–1968) — сестра  
А.А. Кашиной-Еврей-  
новой, одно время  
была секретарем  
Н.Н. Евреинова.

**75**

Имеется в виду изда-  
ние *Evreinov Nikolai*.  
The Theatre in Life.  
New York-London:  
Brentano, 1927.

**76**

Соловьев Влади-  
мир Николаевич  
(1887–1941) — теа-  
тральный режиссер  
и педагог, театровед.  
Один из ближайших  
соратников Мейер-  
хольца в Студии  
на Бородинской  
и в журнале «Любовь  
к трем апельсинам»  
(1913–1917). В 1920-х гг.  
стал одним из веду-  
щих театральных ре-  
жиссеров Ленингра-  
да, ставил спектакли  
в Красном театре,  
Театре новой драмы,  
с 1923 г. возглавлял  
Молодой театр, соз-  
данный в основном  
из его учеников,  
в 1925–1926 и 1929–1933  
гг. был режиссером  
Академического теа-  
тра драмы. О каком  
поручении Евреино-  
ва идет речь устано-  
вить не удалось.

**77**

Старк Эдуард  
Константинович  
(1874–1942) — музы-  
кальный и театраль-  
ный критик, искус-  
ствовед. Сотрудничал  
с такими периодиче-  
скими изданиями, →

→ как «Обозрение  
театров», «Петер-  
бургский курьер»,  
«Театр и искус-  
ство», «Ежегодник  
Императорских  
театров», «Аполлон»,  
«Мир искусства». Автор моногра-  
фии «Старинный  
театр» (СПб.: Н.И.  
Бутковская, 1911; Пг.:  
Третья стража, 1922).  
После революции  
печатался в журнале  
«Жизнь искусства»  
и в «Красной газете».  
Начиная с середины  
1920-х гг. его крити-  
ческие выступле-  
ния прекратились.  
Работал редактором  
и корректором. Воз-  
можность вернуться  
к профессиональ-  
ной деятельности  
приоткрылась  
на исходе 1930-х гг.,  
когда вышла его кни-  
га «Петербургская  
опера и ее мастера:  
1890–1910» (Л.; М.:  
Искусство, 1940).  
Умер в блокад-  
ном Ленинграде.

**78**

«Красная газета»  
в рубрике «Художес-  
твенный дневник»  
сообщила: «В Пе-  
трограде возрожда-  
ется Старинный  
театр. Организацию  
нового дела взяло  
на себя общество  
“Старый Петербург”  
(Почтамтская, 2).  
К организационной  
работе привлечен  
Н. Евреинов» (1923.  
№ 243. 11 сентября.  
С. 6). Сведений  
о деятельности Об-  
щества «Старинный  
театр» обнару-  
жить не удалось.

Ваш Б. Казанский

Наташа шлет привет. Когда же Вы, нако-  
нец, приедете?!

**VIII.**

28 декабря 1927 г.

Ленинград

Дорогой Николай Николаевич,

Поздравляю Вас, Анну Александровну и Иру  
Александровну<sup>74</sup> с Новым Годом, в котором,  
наконец, должно Вам улыбнуться счастье —  
как Вы говорите — хотя, по-моему, оно давно  
уже смеется Вам всем ртом. Наташа и я очень  
тронуты подарком на елку. Английское изда-  
ние Вашей книги мне очень понадобится, хотя,  
по-видимому, Вы не написали для нее ничего  
нового, даже не дали предисловия для англий-  
ских читателей.<sup>75</sup> Я читал Ваше письмо (цирку-  
лярное) некоторым приятелями, и оно вызвало  
фурор — Ваш стиль был им не знаком!

Представляете, на следующий же день по-  
сле получения Вашего письма, я встретил Вл.  
Ник. Соловьева, которому передал Ваше пору-  
чение,<sup>76</sup> заранее радуясь впечатлению. Дей-  
ствительно, лицо его упало, и он некоторое  
время придумывал, как бы ему эффективнее

ответить. Но то, что он сказал, «не терпит любопытства почти» (как писал Николай I сестре по поводу смерти Пушкина) и не делает ему чести. Извлечь из него сколько-нибудь денег труднее, чем воду из камня. Для этого нужно быть каким-нибудь Моисеем, или представителем хотя бы этого благословенного народа.

Кстати, я встретил на днях Вашего старого приятеля, **Старка**,<sup>77</sup> который сообщил мне, что устав **Общества «Старинный театр»** — коего Вы значитесь одним из учредителей<sup>78</sup> — утвержден этим летом и что Общество приступило к работе: открыты курсы кукольного театра и готовится создание «Петрушки» в советском плане.<sup>79</sup> Он пригласил меня вступить в это Общество. Между прочим, он просил меня спросить Вас, **не имеете ли Вы что-нибудь против названия Общества**, которое ведь исторически принадлежит Вам и Дризену.<sup>80</sup> Вы видите, что Ваша идея и Ваше дело живут и развиваются даже в Вашем отсутствии, которое, однако, уж чересчур затягивается. Кстати, я слышал что-то, что внушило мне беспокойство **за судьбу Вашей библиотеки**.<sup>81</sup> Кто-нибудь **смотрит за нею и отвечает за нее?** Было бы смертельно жаль, если бы ее растаскали или попортили.

Серьезно, Вы должны собираться обратно. Обеспечьте себя там новой пьесой, которая будет поддерживать и прежние, и приезжайте.

## 79

Имеется в виду театр Е.С. Деммени, открывшийся в 1924 г. Его кукольная труппа состояла из перчаточных кукол (петрушек) и называлась «Гиньолем». В 1927 г. она влилась в ТЮЗ А.А. Брянцева как «Театр Петрушки». Деммени связывали дружеские отношения с деятелями «Мира искусства», «Старинного театра» и многими представителями Серебряного века. Художник А.Ф. Гауш, один из организаторов театра, был членом общества «Мир искусства», состоял в художественном совете петроградского Театра марионеток Ю.Л. Слонимской (1916). Попытки дать Петрушку «в советском плане» («Петрушка на пожаре», «Агит-Петрушка») и показать его как «активиста, общественника, агитатора-пропагандиста социального строительства» приходили в противоречие с природой кукольного театра и не закрепились в репертуаре.

## 80

Н.Н. Евреинову и Н.В. Дризену принадлежала идея реконструкции форм театров прошлых эпох. «Старинный театр» работал в Петербурге два неполных сезона. Первый сезон (1907/1908) →

→ был посвящен средневековой драматургии. Второй сезон (1911/1912) был посвящен испанской классической драматургии.

## 81

После отъезда Евреинова из России в 1925 г. богатейшая библиотека оставалась в его квартире в Манежном переулке, д. 17. По свидетельству очевидца, на книжных полках красовалось предупреждение: «Если хочешь быть желанным гостем — не прикасайся руками к книгам». В отсутствие Евреиновых за квартирой присматривала родная сестра А.А. Кашиной — Екатерина Александровна Крыжицкая (1903–1942), сдавая ее неустановленному лицу. Финансовые расчеты мелькают в ее письмах А.А. Кашиной (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 418). Судьба библиотеки Евреинова остается неизвестной.

Хотя начинать театральное дело, дорогое Вам по типу и дорогое по затратам, здесь еще затруднительно, в Москве скорее, но ведь и там у Вас нет такого предприятия, а пьесы здесь писать даже легче и лучше. Будет нехорошо, если Вас здесь начнут забывать или даже вспоминать с неприязнью. Если бы я был Вы, я проштудировал бы кинотехнику и приехал сюда европейским кино-постановщиком, мастером кино. Этому искусству предстоит огромная будущность сейчас же, здесь. И Вы бы могли здесь составить себе мгновенно и новую большую славу, и отличные деньги. Уверяю Вас! Кинорежиссура у нас (в Ленинграде!) идет в хвосте театра и еще более невежественна, и банальна, чем он. Трауберг и Козинцев — интеллигенты и новаторы!

Посылаю Вам «Поэтику кино». Прочтите ее, и специально мою статью. Если Вы ее одобрите, я попробую переиздать ее за границей, может быть развернуть в книжку.

Сейчас я занят очень далекими вещами — иберами, этрусками, доисторической Италией, Грецией и Малой Азией.

Обнимаю Вас. Наташа шлет привет.

Ваш Б. Казанский

**IX.**

4 апреля 1928 г.

Ленинград

Дорогой Николай Николаевич,

Ваше циркулярное письмо меня очень огорчило и, признаюсь, даже возмутило. Довольно естественно, что люди, отрекшиеся от родины и ставшие ее откровенными врагами (несмотря на тот героический период борьбы, который она переживает) или в лучшем случае отошедшие в сторону, теряют свой социальный (он же и моральный) стержень и видят всю свою жизнь только в наживе и успехе. Понятно и то, что Париж и Америка в особенности деморализуют и дезориентируют русских, попавших за границу. Так бывало с людьми, вырвавшимися с фронта войны в столицу. Но там была бессмысленная бойня, от которой психически расстроенные люди стремились забыться какими угодно угарными средствами. Здесь же, напротив, это скорее стремление утопить свое отчаяние, безнадежность и ничтожество. **Я могу только жалеть наших художников и артистов, которые пытаются за границей видеть в искусстве лишь товар, которым можно спекулировать.** Более или менее долго их талант жив вопреки такой установке, но уже теперь можно видеть, что **падение началось**<sup>82</sup> и идет, все ускоряясь. Об Алехине<sup>83</sup> и говорить нечего, это — самый наглядный пример моральной, духовной слепоты. Если искусство само по себе еще имеет внутреннее содержание, душевное богатство и смысл которого может долго питать человека даже вопреки его сознанию, то шахматный гений — чисто формальный и ни на грош не обогащает человека внутренне. Ради шахматного турнира отречься от русского гражданства, от родины — это верх духовной тупости, это — преступное маньячество.

Я уверен, что Вы в душе разделяете мое мнение, — отсюда тот несколько цинический и едва ли не злобствующий тон, который сквозит в Вашем донесении о русских художниках. Многое отношу я также к Вашей личной манере персифляжа.

**82**

После этих подчеркнутых слов тем же красным карандашом поставлен знак вопроса.

**83**

Алехин Александр Александрович (1892–1946) — шахматист. В 1920 г. выиграл без единого поражения первый советский чемпионат — шахматную олимпиаду Всеобуча. Женившись на швейцарской журналистке, выехал в 1921 г. за границу. Одержав ряд побед в шахматных турнирах, принял решение не возвращаться в Советскую Россию.

84

Левинсон Андрей Яковлевич (1887–1933) — балетный и театральный критик, историк балета. Покинул Россию в конце 1920 г. Через Прибалтику перебрался в Берлин. С 1921 г. жил в Париже. Вел активную журналистскую деятельность, печатался как в эмигрантских, так и во французских изданиях. В 1927 г. получил орден Почетного легиона.

85

К подчеркнутому приписано: Ха-ха.

Но, как я ни стараюсь, впечатление оставляет горький осадок. Как ваш биограф, как Ваш «портретист», я искренне огорчаюсь, замечая следы начинающейся порчи на портрете. Серьезно, неужели так уж стоит мечта о вилле близ Ниццы или об имении в Германии, чтобы ставить в зависимость от этого не только возвращение в Россию, но и основную установку в жизни? Неужели комфорт, кабаретное разнообразие Парижа, беспечная мотыльковая (вернее, кажущаяся таковой, на самом деле сильно нервирующая, болезненно-легкая, поверхностно-напряженная) жизнь и ленточка Почетного легиона (что за цена ему, если она дается Левинсону!!!)<sup>84</sup> так необходимы, так содержательны, что творчество может ставить себя в зависимость от них. Ей-богу мне больно думать, что и Вас засасывает это растлевающее, подлое мещанство. Мы здесь живем, как в горах — на высотах. Разреженный, холодный воздух суров и чист, внушает трезвость, бодрость, силу. Мы пробиваем лед, которым скованы были веками массы, и справедливо радуемся больше трудно пробивающимся полезным побегам, чем пышным, но часто ядовитым цветам западных оранжерей. Мы в начале пути, мы начали жизнь заново. Самым нашим существованием, текущей нашей работой мы делаем большое дело. Искусству же у нас и место, и значение несоизмеримо высшие.<sup>85</sup> Любые начинания здесь возможны, любые возможности предоставляются охотно, даже навязываются, ибо потребность огромная. Конкуренция, которая имеет и хорошие стороны, но больше отрицательных, здесь не нужна, а, следовательно, отпадает и нездоровая игра на изощрения, лаконства, пряности для пресыщенных. Искусство, прежде всего, должно стать насущным хлебом, питательным и здоровым. Новая культура, новый мир строится здесь и крепнет с каждым годом,



и молодежь подает прекрасные надежды. Старая Европа может смеяться беззубым ртом, как смеялась сто лет назад над Америкой. Но смеется тот, кто смеется последний! Настанет время — в лето от революции такое-то — когда наши скромные труды и начальные достижения будут воспомнаны как жертвы, на которых заложены основы новой истории, а успехи сегодняшних модных почетных легионеров Парижа и Холливуда будут, может быть, изучаться только любителями нелепых редкостей.

Вы неосторожны и в своем злословии по отношению других, которые может быть также лояльны или хотят быть лояльными, как и Вы. Я никогда не поверю, что сколько-нибудь разумно плевать на СССР и что кто-нибудь кроме узколобых иностранцев-мещан, это делает. Конечно, немногого стоит и тоска по старой родине. Это также глупо, как тосковать о собственном детстве или даже о том, чтобы собственная мать стала девочкой! Но я уверен, что множество тоскуют по настоящей, теперешней, какова она есть, России.

[Наверху предпоследней страницы] Не знаю, что нашли Вы в этих стихах, и уверен, что Вы совершенно [иную] занимаете позицию в жизни. Эта Вам и не идет никак.

[Наверху последней страницы] Почему Вы перевели «Самое Главное» таким неподобающим «шекспировским» названием. Точно было бы *L'essentiel*,<sup>86</sup> лучше тоже можно было бы придумать.

Ваш *Б. Казанский*

**х.**

13 июня 1928 г.

**87**

«Записки» П.А. Каратыгина. Новое издание по рукописи под ред. Б.В. Казанского при участии Ю.А. Нелидова, Ю.Г. Оксмана и Н.С. Цемша. Л.: Academia, 1928–1929. Т. 1–2.

**88**

На какой срок уезжаете Вы из Парижа? — Возможно, речь идет о летнем отдыхе.

[Ленинград]

[Почтовая открытка]

Дорогой Николай Николаевич,

Очень рад был получить Ваше письмо, ответу на него обстоятельнее на даче. Сейчас сижу в городе, куда приходится ездить еженедельно на 2–3 дня, и где с утра до вечера занят. Впрочем, занят я и на даче, так что природы и отдыха совсем не имею — работа срочная и ответственная, но для Вас малоинтересная — словарь иностранных слов, хотя Вы и ввели несколько в употребление.

Одновременно занят редактированием и подготовкой к изданию (в «Academia») воспоминаний П.А. Каратыгина,<sup>87</sup> с приложениями — любопытная эпоха, да и издание будет интересно, так как с рукописи, существенно отличающейся от напечатанного его сыном текста.

В этих работах уйдет все лето, настоящего отдыха не придется. Зато очень надеюсь поехать в заграничную командировку и, может быть, увидеть и Вас. Это было бы чудно, так как без этого я не могу закончить давно [производимое] мною исследование.

На какой срок уезжаете Вы из Парижа?<sup>88</sup>

Я прочитал Сереже Ваше письмо, специально о [нрзб.] и он очень радовался и жалел, что нельзя где-нибудь напечатать это место.

Привет Анне и Ирине Александровнам.

Обнимаю Вас.

Ваш Б. Казанский



## Литература и источники

- БОЛЬШОЙ УСПЕХ, 1926: Большой успех лекции Н.Н. Евреинова // *Русский голос*. Нью-Йорк. 19 октября 1926.
- ВОЛКОВ, Н.Д., 1929: *Мейерхольд*. В 2 т. М.; Л.: Academia.
- ВУДВОРД, В.Э., 1927: *Вздор*. М.; Л.: Государственное издательство.
- ГУСМАН; Б., 1923: Пролетарский юбилей // *Правда*. 1923. № 74. 4 апреля.
- ЕВРЕИНОВ, Н.Н., 1924: *Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов*. Предисл. Б.И. Кауфмана. Л.: Academia.
- ДАЕШЬ ЕВРОПУ, 2009: Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТиМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступит. статья, пер. и коммент. В.Ф. Колязина // *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов / М.: Индрик.
- ИЗВЕСТИЯ, 1926: *Известия*. № 100. 1 мая.
- ИДЕЯ, 1926: Идея исторической поэтики // *Временник Отдела словесных искусств Государственного Института истории искусств*. Вып. 1. Поэтика. Л.: Academia. 6–23.
- КАЗАНСКИЙ, Б.В., 195[?]: *Воспоминания о Мейерхольде*. Машинопись. 1950-е гг. // Семейный архив Казанских.
- КАШИНА-ЕВРЕИНОВА, А.А., 1964: *Н.Н. Евреинов в мировом театре XX века*. Париж.
- МЕЙЕРХОЛЬД, ВС.Э., 1910: *Записная книжка*. Автограф // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 780. Л. 25.
- ОБРЯДНОСТЬ, 1928: Обрядность эпической песни // *Известия Ленинградского университета*. Л. Т. 1. 102–114.

- ПИОТРОВСКИЙ, А.И (РЕД.), 1927: Театр юных зрителей. 1922–1927: Опыт работы театра для детей и юношества: Сб. статей. Л.: Academia.
- ПИСЬМО ЕВРЕИНОВА 1927: *Письмо Н.Н. Евреинова О.И. Головлевой от 30 января 1927.* Париж. Автограф // СПб. РИИ. Кабинет рукописей. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 12.
- ПЕРЕПИСКА, 2019: *Переписка Б.В. Казанского и Вс.Э. Мейерхольда (1910–1933).* Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века.* Вып. 7 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик.
- СМЕХАЧ, 1926: *Смехач.* 1926. № 24.
- ШВАРСАЛОН, В.К., 1910: *Путевой дневник.* Автограф // НИОР РГБ. Ф. 109. К. 47. Ед. хр. 30.
- ШЕВЧЕНКО, Е., 1925: *Корабль без флага (По поводу новой пьесы Н.Н. Евреинова) // За свободу.* № 107. 24 апреля. Варшава.

## Povzetek

Boris Kazanski je bil znanstvenik-akademik, dejaven na številnih področjih: od zgodovine antične poetike do kinematografije in Puškinove biografije. Njegovo zanimanje za sodobno gledališče je bilo v marsičem pogojeno s tesnimi stiki z večnima umetniškima antagonistoma – z Vsevolodom Mejerholdom in Nikolajem Jevreinovom. Monografija Kazanskega z naslovom *Metoda gledališča*, posvečena Jevreinovu, je pri Mejerholdu vzbudila izbruh ljubosumja, Mejerhold pa je nato s Kazanskim prekinil stike. Konflikt je preprečil nastanek monografije o Mejerholdu, ki jo je načrtoval Kazanski, a tudi odnosi avtorja z Jevreinovom so se – iz političnih razlogov – kmalu ohladili. Objavljena pisma vsebujejo ostre oznake leningrajskih premier, Mejerholdovega Revizorja ter avtorjeve poglede na leningrajsko gledališko in znanstveno srenjo.

## **Владислав Иванов / Vladislav Ivanov**

*Доктор искусствоведения. Заведующий Сектором театра в Государственном институте искусствознания. Автор монографий «Русские сезоны театра Габима» (Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999) и «ГОСЕТ: политика и искусство. 1918–1928» (Москва: ГИТИС, 2007). Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (1996–2019. Вып. 1–7), «Евгений Вахтангов: документы и свидетельства: В 2 т.» (Москва: Индрик, 2011). Лауреат Международной премии Станиславского в номинации «Театроведение» (2010).*

*Dr. habil. in Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Author of monographs Russian Seasons of the Habima Theater*

*(Moscow: Artist. Director. Theater, 1999), GOSET: Art and Politics (Moscow: GITIS, 2007). Editor-compiler of the almanac Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the Russian Theatre of the Twentieth Century (Issue 1-7), Eugene Vakhtangov. Documents and Evidence: In 2 volumes (Moscow: Indrik, 2011). Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category Theater Studies (2010).*





**Диалогическое действие:  
«Факт, теория и Бог»  
Б. Введенского**  
Dialogic performance  
in A. Vvedensky's  
*Fact, Theory and God*



В статье анализируется система диалогов в пьесе «Факт, теория и Бог», а также роль действующих лиц, в первую очередь Факта, Души, Теории и Бога, в познании мира в поэзии Введенского. Гносеологические вопросы в пьесе исследуются в контексте скептического отношения Введенского к науке и к возможностям человеческого разума. Одновременно в тексте обнаруживаются эсхатологические пласты, связывающие пьесу «Факт, теория и Бог» с представлениями о душе в древнеегипетской мифологии.

ВВЕДЕНСКИЙ, ФАКТ, ТЕОРИЯ  
И БОГ, ДИАЛОГ-СЦЕНА, ДУША,  
ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ КНИГА МЕРТВЫХ

The paper analyses the system of dialogue in drama *Fact, Theory and God*, as well as the role of characters: Fact in particular, Soul, Theory and God in perception of the world in Vvedensky's poetry. The gnoseological issues in the drama are discussed in the context of Vvedensky's skeptical attitude towards science and the possibilities of man's reason. At the same time, the text reveals the eschatological layers linking the drama *Fact, Theory and God* to the ideas of soul in ancient Egyptian mythology.

VVEDENSKY, FACT, THEORY AND GOD,  
DIALOGUE-SCENE, SOUL, ANCIENT  
EGYPTIAN BOOK OF THE DEAD

**1** Я. Друскин различает четыре категории произведений Введенского, при этом «вещи с указанием действующих лиц, но без или почти без авторских ремарок, противопологаемых действующим лицам», какой является и текст «Факт, Теория и Бог», предлагает называть «условно драматизированными вещами» (Друскин 1998а: 620).

**2** Напомним, здесь, хотя бы: «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, «Поэт и гражданин», «Разговор», «Деловой разговор» Некрасова, «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Разговор с товарищем Лениным» Маяковского.

**3** Основную мысль-идею Платон излагает в форме диалога, воспроизводящего живой разговор, как наиболее приемлемый для философствования, для диалектического постижения истины. К тому же, диалог передает процесс мышления, который философу видится как разговор души с самой →

Большинство дошедших до нас произведений Александра Введенского написано в форме диалога. За исключением более длинных произведений, таких, как «Кругом возможно Бог» (1931), «Потец» (1936–1937) и «Елка у Ивановых» (1938), другие тексты Введенского, написанные в форме диалога, исследователи, кроме Я. Друскина,<sup>1</sup> называют стихотворениями, поскольку в них превалирует зарифмованная стихотворная форма. Однако форма диалога не случайно выбрана Введенским. «Диалогами» поэт отсылает не только к поэтическим текстам<sup>2</sup> и драматическим произведениям, которые до XIX в. излагались в стихах, но и к философским творениям, начиная с Платона и вплоть до Владимира Соловьева и Сергея Булгакова,<sup>3</sup> написанным в форме диалога.<sup>4</sup>

Диалог (греч. διάλογος — разговор) (Вейсман 1899: стб. 310)<sup>5</sup> в его изначальном понимании, а также как предмет исследования «чинарей» и философов-современников (Михаила Бахтина<sup>6</sup> и Мартина Бубера<sup>7</sup>), отразился в поэтическом эксперименте Введенского. Кроме «Некоторого количества разговоров», в заглавии которых раскрывается форма произведения, Введенский пишет ряд текстов в жанре «беседы». Таким является и сочинение «Факт, Теория и Бог» (1930), на котором хотелось бы остановить наше внимание.

Беседа «Факт, Теория и Бог» состоит из реплик, которые принадлежат Факту, Вопросу, Ответу, Теории, Бегущему волку, Душе, Кумирам, Богу. Диалог протекает между этими субъективированными «персонажами», каждый из которых озадачен конечными вопросами бытия и возможностью познания мира и Бога. Введенский исследует природу и границы познания, что, по сути, лежит в основе гносеологии с ее задачей определить возможности и условия достоверности знания. Рассматривая отношения «мир — человек», т. е. взаимодействия объекта и субъекта познания,

→ собой в поисках истины. Диалог как прием изложения философской мысли унаследовали у Платона, прежде всего Аристотель и Цицерон. В раннехристианской литературе диалог используется в основном для наставления (Юстин, Ориген, Григорий Нисский, Августин), тогда как в эпоху средневековья диалог снова становится диалектической формой диалектического диспута (у Абеяра, Ансельма Кентерберийского). Философский диалог вновь приобретает жизнь в XV–XVI вв. в произведениях Николая Кузанского и Джордано Бруно, чтобы в XIX в. окончательно потерять статус философского жанра: последними философскими текстами, написанными в форме диалога, оказались сочинения братьев Августа и Фридриха Шлегелей и Фридриха Шеллинга. В русской философии форму диалога выбирает Владимир Соловьев в самом конце XIX в. («Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории»), тогда как Сергей Булгаков в 1918 г. для сборника «Из глубины» пишет свой знаменитый диалог «На пиру богов».

**4** Напомним, что впервые философский диалог получил свое развитие в древнеиндийской литературе, в «Упанишадах» и «Бхагавадгите».

**5** Отметим здесь, что более поздний «Древнегреческо-русский словарь» в качестве примера для значений 1. разговор, беседа; 2. рассуждение приводит цитаты из Аристотеля: «сократические диалоги» (οἱ Σωκρατικοὶ διάλογοι) и рассуждение как «диалектический метод» (τὰ ἐν τοῖς διαλογοῖς) (Дворецкий 1958: 376). Согласно словарю Брокгауза и Ефрона, который был в распоряжении Введенского, диалог — это «собственно разговор, беседа двух или нескольких лиц, также литературное произведение в форме разговора», с уточнением, что Сократов диалог представляет «разговор в вопросах и ответах», тогда как философские диалоги Платона «в то же время философские драмы, предмет которых — вопросы метафизики» (Новый энциклопедический словарь 1914, 16: стб. 343–344). Энциклопедический словарь «Гранат» описывает диалог словами: «Диалог (греч.), разговор, в частности литературное» произведение, имеющее →

→ форму разговора. В древности, в средние века и в эпоху возрождения, отчасти и в более позднее время Д\<иалог\> был очень популярен у философов, ибо давал возможность рельефно выдвинуть доводы за и против того или иного положения. Классическим, наиболее художественным образцом Д\<иалога\> считаются Д\<иалогии\> Платона» (Энциклопедический словарь 1913, 18: стб. 447). В «Литературной энциклопедии» 1930 года диалог определяется как «возможность», которая открывает «сопоставление в разговоре нескольких лиц», издавна заставившая писателей «обращаться к Д\<иалогу\> как к особой форме развития философических или вообще отвлеченных по своей широкой значимости (моралистической и т. п.) тем» (Литературная энциклопедия 1930, 3: стб. 267). В современной «Литературной энциклопедии терминов и понятий» диалог толкуется как часть литературного текста («разговор между двумя или более лицами в драме или прозаическом произведении»), и как «философско-публицистический жанр, заключающий в себе собеседование или спор двух или более лиц» (Николюкин 2001: стб. 225).

**6** Согласно М. Бахтину, диалогические отношения являются не логическими, а персоналистскими. Участниками этих отношений, по Бахтину, являются «я» и «другой», но не только они: «Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего «третьего», стоящего над участниками диалога (партнерами)» (Бахтин 1996: 338). Третьим участником события диалога является эмпирический читатель, и одновременно Бог.

**7** В 1923 году М. Бубер публикует свою знаменитую книгу «Я и Ты». Из этой книги вышли все последующие темы, которыми Бубер занимался, а именно, онтология диалога, проблемы коммуникации, веры и нравственности, хаосизм. Ощущение бессмысленности и разорванности человеческого бытия вызывало в Бубере стремление проникнуть в мир «другого», вжиться в мир «другого», вступить в диалог с ним. «Другой» из «не-я», из «постороннего», становится «Ты», с которым человеческое существо вступает в диалог. Его концепция близка философии →

→ Л. Шестова, которого и сам Бубер называет наиболее близким себе русским философом, с другой стороны, ею он сильно подействовал на Бахтина, признавшего, что «испытал влияние буберовской философии диалога» (Померанц 1995: 14, 7).

**8**  
Все цитаты из сочинения «Факт, теория и Бог» даны без указания тома и страницы в тексте (Введенский 1993, 1: 109–112).

**9**  
Ср.: «Я, строго говоря, только мыслящая вещь, то есть дух (esprit), или душа, или разум (entendement) или ум (raison). Все это термины, значение которых было мне неизвестно. Итак, я истинная и действительно существующая вещь. Но какая вещь? Вещь, которая мыслит» (Декарт 1950: 344).

**10**  
В данной связи Н. Григорьева отмечает, что приход Бога «делается крайне опасным для человека», так как «богоявление сопряжено со смертью» (Григорьева 2011: 221), однако с этим нельзя согласиться, так как речь идет об эсхатологическом уровне существования, подразумеваемом и вопросы конечного суда.

гносеология стремится постичь истину, однако что именно можно достоверно считать истиной и каковы критерии ее определения, остается вечным вопросом гносеологии. Чтобы выявить возможные формы познания действительности, Введенский радикально меняет традиционное для европейской философии разделение на «субъект» (активное, познающее) и «объект» (пассивное, познаваемое): вместо отношения «объект — субъект» он предлагает межсубъектное общение, наделяя «объект» субъектной коммуникативностью. Благодаря этому автор строит диалог между Фактом, Вопросом, Теорией и другими персонажами. Их гносеологические вопрошания о Боге («что мы знаем о Боге / дети, люди, друзья?»); «что знаем мы дети / о Боге и сне»), перекликающиеся с вопросами о смерти («куда умрешь?»; «кто из нас причащался?»; «мы ко-сти?»),<sup>8</sup> тождественны поискам эпистемологических и онтологических оснований субъекта.

Если для Декарта единственный достоверный факт — это факт существования субъекта как мыслящей субстанции, обладающей автономностью и самодостаточностью,<sup>9</sup> для Введенского факт в роли субъекта и есть тот самый достоверный факт. Этим Введенский лишний раз дискредитирует возможности рационалистского познания мира, олицетворенного, между прочим, в философии Декарта и его последователей. Поэтому Факт и в данном диалоге занимает важное место: он в заглавии, наряду с Теорией и Богом; монолог Факта открывает пьеску, предопределяя дальнейшее развитие «сюжета». Если Факт (лат. *factum* — деяние, дело; событие; поступок) понимать в его изначальном смысле (Петрученко 1914: 246), другими словами, как результат активной деятельности, говорящий сам за себя, не удивляет роль, которую отводит ему Введенский в своем диалоге. В философии науки факт,

как эмпирически зафиксированное и верифицированное знание (событие, явление), своей автономностью противопоставляется теории (теория описывает факты, факты — основа для построения теории). И Введенский в деле познания Бога противопоставляет Факт Теории: в силу своей рациональной конструкции теоретическое открытие Бога, несмотря на оснащённость религиозными обрядами («кто из нас причащался?»), оказывается невозможным; факт, как событие, в конечном итоге событие смерти, познает Бога в его эсхатологической ипостаси, ничуть не отличающейся от сурового ветхозаветного Бога, насылавшего на людей потоп:

здесь окончательно  
Бог наступил  
хмуρο и тщательно  
всех потопил.<sup>10</sup>

Отрицательное отношение Введенского к Теории вызвано исключительно ее значением, заложенным в основу научного познания мира (греч. θεωρία — наблюдение, рассмотрение, исследование, τὴνός; ос. научное или теоретическое познание; наука, учение, теория) (Вейсман 1899: стб. 606). Однако в других своих семантических проявлениях Теория поддерживает идею зрелища,<sup>11</sup> невольно воплотившуюся в этом диалоге-сцене. Хотя участие Теории в диалоге ограничивается одной репликой, констатирующей вчерашнюю смерть Факта и сегодняшнюю собственную смерть, она нужна была в качестве рационально ограниченного языкового штампа, в противостоянии которому вырабатывался иной языковой код и иное восприятие смерти у других участников диалога. Так, вступающий в диалог репликой «смешно: о чем

**11**

Ср.: греч. θεωρία - 1. смотрение на зрелище, зрелище, праздник; 2. посольство или депутация, посылаемая греческими государствами для присутствия на играх Олимпийских, Истмийских, Пифийских и Немейских; священное посольство, посылаемое афинянами в Делос (Вейсман 1899: стб. 605-606). — Отметим, что словарь Дворецкого приводит следующие значения: 1. наблюдение, обозрение; 2. осмотр или посещение чужих стран, путешествие; 3. созерцание, умозрение, размышление; 4. учение, теория; 5. зрелище (праздничное или театральное); 6. снаряжение теоров или исполнение их обязанностей; 7. теория (религиозное посольство из одного греч. государства в другое для участия в празднествах и играх), со ссылками на соответствующие примеры из Платона, Аристотеля, Геродота, Полибия, Фукидида, Аристофана, Плутарха (Дворецкий 1958: 784).

**12**

Ка обитало в гробнице, в которой находились и останки усопшего, для него делали скульптурное изваяние умершего (иероглиф Ка изображался с поднятыми вверх руками), ему приносили заупокойные дары; все погребальные молитвы обращены к Ка умершего, даже факт смерти сообщался словами «уйти к своему Ка»; сама гробница в некотором смысле строилась для Ка, как его пристанище (см. о Ка: *Новый энциклопедический словарь* 1914, 20: стб. 227; *Dictionnaire de la civilisation égyptienne* 1959: 143; Шапошников 2007: 15).

**13**

В текстах пирамид можно прочесть о том, как ка встречает умершего: «17а. Спешит спешащий со своим ка, спешит Гор со своим ка, спешит Сетх со своим ка. b. Тот спешит со своим ка, Ба спешит со своим ка, Осирис спешит со своим ка. c. Хонтиируи спешит со своим ка, когда спешит твое утверждение с твоим ка. 18а. О, и. р. \<имя рек — К. И\>! Рука твоего ка впереди тебя. О, и. р.! Рука твоего ка позади тебя. b. О, и. р.! Нога твоего ка впереди тебя. О, и. р.! Нога твоего ка позади тебя» →

тут разговор?» Бегущий волк вводит тему покойника и души, напоминающую древнеегипетское Ба. Его описание хождения («мимо шел», «долго спал», «я вижу лес», «я вижу двор») и увиденного по пути «покойника» постепенно приводят персонажа к осознанию собственной смерти: «покойником» оказывается сам Бегущий волк, он смотрит на себя мертвого с тоской и скукой, и встречу с бывшим собой передает словами:

*я подошел в тоске, дыша  
какая скука — нет меня  
под потолком сидит душа  
как тетерев себя маня.*

Введенский этими строками будто связывает русскую фольклорную традицию и древнеегипетскую мифологию. Согласно славянской традиции, волк, как одно из наиболее мифологизированных животных, «соотносится с “чужими”, прежде всего с мертвыми, предками, “ходячими” покойниками», он бывает «у мертвых на “том свете”», волку «присущи функции посредника между “этим” и “тем” светом, между людьми и нечистой силой, между человеком и силами иного мира» (*Славянская мифология* 1995: 103). Образ волка-посредника между двумя мирами легко угадывается у Введенского, его долго спящий волк, напоминающий о другом темном хищнике, медведе, пробуждается для принятия собственной смерти (отсутствия «я»); его взгляд на лес, двор, поле — это ступок прожитой жизни на ленте времени. На этот образ Введенский накладывает образ метафизического двойника Ка из древнеегипетской мифологии: Ка — жизненная сила — покидает тело после смерти, бродит по земле и снова возвращается;<sup>12</sup> вместе

с тем Ка может находиться в потустороннем мире, чтобы «встретить там умершего, направляющегося к своему Ка» (Шапошников 2007: 14).<sup>13</sup> Встреча Бегущего волка с покойником и есть встреча Ка с умершим телом. Как и следовало ожидать, образу Ка сопутствует образ души — Ба, которое тоскует о воссоединении «я» с собой;<sup>14</sup> поскольку «Ба живет в Ка» (Бадж 1996: 138), возможно, что оно у Введенского закликает Ка слиться воедино — в Ах (чистый дух, освобожденный от телесной оболочки, т.е. призрак, похожий на прежнее «я») — для жизни в загробном мире:

иди сюда я  
иди ко мне я  
тяжело без тебя  
как самому без себя  
скажи мне я  
который час?  
скажи мне я  
кто я из нас?

Обращаясь к Ка словом «я», душа (Ба) подчеркивает индивидуальность, личностное начало Ка, наделенное «всеми атрибутами человека» и способное существовать «независимо от него», ибо оно могло «по своему желанию свободно перемещаться по земле или вознестись на небеса и беседовать с богами» (Бадж 1996: 137). Душа, пребывающая у Введенского рядом с покойником, повторяет древнеегипетский ритуал, когда Ба после смерти человека находится рядом с сердцем при его взвешивании в загробном мире. Интересно в данном контексте то, что в «Книге мертвых» умерший, обращаясь к своему сердцу, отождествлял его со своим

→ (Тексты пирамид 2000: 89). Этот заговор должен «обеспечить для покойника обладание духом-защитником», т.е. Ка, который бы «ограждал его со всех сторон от всяких напастей, в том числе и от разложения» (Там же).

#### 14

Я. Друскин разговор души с собой понимает как «внутреннее раздвоение души», разделение «трех функций сознания — обозначателя, обозначаемого и обозначающего» и «разделение Я на Я и Я САМ» (Друскин 1998а: 629). М. Мейлах в комментариях к московскому изданию А. Введенского разговор души с собой связывает также с «научно-культурологическим мифотворчеством века», и в первую очередь с книгами «Я и ОНО» Фрейда и «Я и Ты» Бубера (Мейлах 1993б: 240). Эти толкования не стоит оспаривать, однако нам кажется, что в контексте темы загробной жизни Введенский в этом диалоге преобразует популярные в его время древние египетские верования и тексты на свой лад, предлагая новое прочтение общения двух миров.

15

Магическими заклинаниями умерший побуждает сердце-душу Эб не свидетельствовать на суде против него: «Эб-сердце мое, моя мать; мое Эб-сердце — моя мать! Мое Эб-сердце, посредством чего я воссуществовал! Да не встанет оно, чтобы противостоять мне на суде \<...> да не будет разделения между мной и тобой в присутствия того, кто хранит равновесие (весов)! Ты моя душа-двойник (Ка), который обитает в моем теле» (*Древнеегипетская Книга Мертвых* 2007: 79).

Ка,<sup>15</sup> что дополнительно объясняет, почему Ба всегда находится рядом с сердцем. С другой стороны, Ба могло обращаться и к телу усопшего, так как целью древнеегипетского заупокойного ритуала было магическое воскрешение умершего и сохранение его в воскрешенном состоянии, чтобы «и Ба и Ка могли с ним соединяться» (Матье 2000: 382). Ба, изображавшееся после смерти человека в виде сокола с головой человека, в древнеегипетской мифологии непременно появлялось каждый день «дабы зреть Солнце и облетать сад подле гробницы» (одновременно и покойный шел этими прекрасными путями) (Четверухин 2000: 263), спускалось «в гробницу к телу, с которым оно было связано» (Шапошников 2007: 16). Введенский, однако, меняет соколиный облик души, у него она предстает (само)влюбленным тетеревом. В любом случае, образы покойника, Бегущего волка и души у Введенского воспроизводят триаду умерший, Ка и Ба, вокруг которых и разыгрывается заупокойная мистерия соединения тела, пребывающего в преисподней у Осириса, души Ба, которая на небе стремится воссоединиться с первоисточником жизни — солнцем Ра, и духа Ка, живущего в гробнице.

И в этой мистерии загробной жизни для Введенского существенную роль играет время. Душа, интересующаяся временем («который час?»), по-видимому, находится в ожидании загробного суда (взвешивания сердца покойного на весах Маат — богини Истины), однако ответа не последует, поскольку богиня Маат, управляющая космическими и земными процессами (звездами, восходами и закатами солнца, временами года), в роли властительницы загробного мира решает вопросы не времени, а вечности и небытия. Ответа не будет и на вопрос души «скажи мне я / кто я из нас?», связанный с ее выходом из тела умершего, ибо после



смерти человека от тела (Сах) отделяются все его существующие оболочки, души-оболочки: Ка (душа-двойник), Ба (душа-проявление), Эб (душа-сердце), Ах (душа-дух).

Загадку души Факт переводит в иную, космическую плоскость: «ты сидишь в беседке мира / звездам и планетам брат», сочетая идею о бессмертии души (ее принадлежность космическим явлениям) с учением о ее погребении в теле как в гробнице (беседке мира), на чем по сути основывалось египетско-пифагорейское учение о душе. Образ души — брата звезд и планет неожиданно сближается с Демоном Лермонтова, до падения пребывавшего среди небесных светил, и с утренней, грешной звездой (тем же Люцифером, Денницей) из стихотворения Гумилева «Новая встреча», о душе которой будет решаться на Страшном суде:

*Тьмы тысячелетий протекут,  
И ты будешь биться в клетке тесной,  
Прежде чем настанет Страшный суд,  
Сын придет и Дух придет Небесный.*

*Это выше нас, и лишь когда  
Протекут назначенные сроки,  
Утренняя, грешная звезда,  
Ты придешь к нам, брат печальноокий (Гумилев 1991: 396).*

Возвращаясь к структуре диалога-сцены «Факт, Теория и Бог», хотелось бы остановиться на доминирующей роли Факта. Факт как событие — конкретное и единичное — в процессе познания мира связывает понятия и вещи по фонетическому принципу («и в этот день меня манил / магнит малюток и могил»; «я вижу

**16**

Отметим, что уже в «Минине и Пожарском» число и сон встречаются вместе: «Вообразим числа и фигуры сна» (Введенский 1993, 1: 61).

**17**

Ср.: «Отстаньте вы с числами», «И численность лежит как дни», «Я как число достойна смеха», «Пустые числа оживлены Сиянием от нас уходящей луны», «Снег был зимой числом» (Введенский 1993, 1: 84, 87, 89, 187).

**18**

Это вторжение Введенский связывал с числом один, а один «это целая жизнь одного человека от начала до конца, и нормально это один мы должны бы чувствовать только в последний миг», однако поскольку это событие с новым числовым порядком вторгается в жизнь — «это ничем не поправимая беда» (Введенский 1993, 2: 85).

люди понесло / моря монеты и могилу»), далекому от привычного логического мышления. Эти, на первый взгляд, «бесмысленные последовательности» (Мейлах 1993б: 239), открывают иной вид взаимоотношений в мире, основанный на звуковых повторах (в данном случае на паронимической цепочке, в построении которой участвует слог «ма»), и на параномазическом сближении «меня — манил») и на ритмическом принципе самоорганизации в природе, вроде шума морского прибоя и шелеста листвы. В этом мире сопутствуют друг другу лента и монумент, листва и дрова, сон и число, сумасшедший и рай. Факт уточняет, чем сон был приятен: «шло число / я вижу ночь идет обратно».<sup>16</sup> Категория числа, на которой основывается научный подход к миру, в поэзии Введенского весьма часто подвергается критике<sup>17</sup>, однако экзистенциальную неприязнь к числу Введенский ярче всего зафиксировал в «Серой тетради»: вырывание зуба он описал как вторжение в жизнь нового «числового ряда», с которого начинается «система отсчета», равно как и при тюремном заключении.<sup>18</sup> Число и время в реплике Факта стоят рядом, своим движением число повернуло ход времени в обратную сторону, и этот обратный отсчет, эта обратимость времени коснулась всего мироздания. Понимание происходящего сопровождают слова Факта, отождествляющие глаголы «видеть» и «знать» («ведать»):

*я вижу все и говорю  
я ничего не говорю  
я все узнал. Я понимаю  
я мысль из тела вынимаю  
кладу на стол сию змею  
ее ровесницу мою.*

В этом ряду нет места речи. Обратимость времени возвращает к первому человеку, древу познания и зарождению мысли-соблазна, воплощением которого была змея. При обратимости времени Адам может предотвратить первородный грех — вынуть свою ровесницу-змею из тела и тем самым вернуть себе эдемскую бессмертность и безгрешность. Этому посвящено вступительное слово Факта. Картины «пустого» (не осознающего себя), сумасшедшего, кричащего «Господи» Факта на фоне рая с уживающимися друг с другом голубями и львами свидетельствуют о возможности заново приобрести собственную невредимость и первобытное место обитания — Эдем. Не случайно здесь звучит слово «лакомка», отсылающее к одному из значений слова Эдем (др.-евр. *e'den* — наслаждение); не случайно и то, что в Эдеме все понимают друг друга, поэтому голубь и лев, олицетворяющие райскую гармонию, могут своими вопросами предупреждать о последствиях от съеденного с древа Познания плода:

*и каждый голубь, лев прошедший  
кричал скачи и помирай  
куда умрешь?  
и что сожрешь?*

Форма вопроса «куда умрешь?» представляется любопытной не только с точки зрения нарушения языковой логики (вместо вопросительного слова *когда* — *куда*), но и в контексте ее дальнейшей разработки. В «Некотором количестве разговоров» Введенский развивает тему смерти как движение, переход в иное бытие — уход к Богу, отвечающий на вопрос *куда?*; так, один из персонажей сообщает о собственной смерти: «Я убегаю к Богу — я беженец»

**19** Соответственно, то, что не может быть сказано на языке науки, - невысказываемое (невыразимое), мистическое, метафизическое, должно быть покрыто молчанием: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» (Витгенштейн 1994: 72, 73).

**20** Всадники, едущие на конях, ослах и верблюдах, возвещают о падении Вавилона: «И увидел он едущих попарно всадников на конях, всадников на ослах, всадников на верблюдах; и вслушивался он прилежно, с большим вниманием, — и закричал, как лев: господин мой! на страже стоял я весь день, и на месте моем оставался целые ночи: и вот, едут люди, всадники на конях попарно. Потом он возгласил и сказал: пал, пал Вавилон, и все идолы богов его лежат на земле разбитые» (Книга пророка Исаии, 21: 7-9).

**21** В пророчестве Исаии говорится о верблюдах, на которых волхвы приехали с подарками: «Множество верблюдов покроеет тебя — дромадеры из Мадиамы и Ефы; все они из Савы придут, принесут золото и ладан и возвестят славу Господа» (Книга пророка Исаии, 60: 6). →

(Введенский 1993, 1: 203), будто отвечая на предполагаемый вопрос: куда убегаешь / куда умираешь? Одновременно можно предположить, что Введенский, настаивая на минимальном присутствии знаков препинаний, на их экономии в тексте, использует один знак вопроса, относящийся к двум словам, вследствие чего вместе «куда? умрешь? / и что? сожрешь?» читаем «куда умрешь? / и что сожрешь?».

В контексте роли, приписываемой Введенским Факту, вспоминается определение мира как факта, происходящего, данное Витгенштейном в самом начале его «Логико-философского трактата»: «1 Мир есть все, что происходит. 1.1 Мир — целокупность фактов, а не предметов. 1.11 Мир определен фактами и тем, что это все факты. 1.12 Ибо целокупность фактов определяет все, что происходит, а также все, что не происходит» (Витгенштейн 1994: 5). Факт (происходящее) как со-бытие находится в основе и поэтического мира Введенского (как правило, со-бытие происходит на уровне проведения критики разума и языка), и философской концепции Витгенштейна, исследующей мир как факты в логико-языковом пространстве. Разница в том, что факт (происходящее) у Витгенштейна рассматривается как то, «что может быть сказано» на языке науки («Если вопрос вообще может быть поставлен, то на него можно ответить»),<sup>19</sup> тогда как для Введенского факт разрушает научную логику языкового дискурса, совершая прорыв в иррациональное и алогичное.

В целом структура диалога-сцены Введенского воспроизводит в пародийном ключе научную методологию систематизации объективных знаний о мире (вопрос, ответ, факт, теория). Вопрос, проводящий регистрацию окружающего мира («это поле люди / поле боевое»; «это ты, это я»), задумывается о возможностях познать

Бога. Эти познания ограничиваются видимым миром — вершинами, морями и машинами, что в поэтической системе Введенского воспринимается как неверное понимание вещей. Принимая архетипический образ всадника на верблюде, оказавшегося на поле боевых действий, Вопрос тоскует о звезде и всех убогих. Этот амбивалентный образ, ассоциирующийся и с ветхозаветными всадниками,<sup>20</sup> и с волхвами, приехавшими с Востока на верблюдах<sup>21</sup> чтобы поклониться Христу-младенцу (отсюда мотивы звезды и убогих), сочетает в себе противоборствующие черты бедного рыцаря и вестника смерти. Вой Вопроса-всадника о звезде фактически говорит об окончательной потере рождественской звезды,<sup>22</sup> об апокалипсических картинах непрекращающейся смерти, которая в конечном итоге восторжествует в конце диалога. Предвосхищением конечной смерти послужило и появление двух кумиров,<sup>23</sup> превратившихся в оцепеневших истуканов, рабов смерти, скачущих в гробы и отождествляющих себя с глаголами «лечь» и «жечь». Не исключено, что трансформация летящих кумиров (с орденами), которые движутся из Луги в Петроград, навеяна историческими событиями осени 1919 года, когда Северо-Западная армия, под командованием Юденича и Родзянко захватила подступы к Петрограду (Лугу, Царское Село, Гатчину), но не Петроград.<sup>24</sup>

→ - Отметим, что верблюду обладает сакральной символикой в разных вероисповеданиях: в персидской «Зенд-Авесте» упоминается летающий верблюд — змей райского сада Эдема; в исламе пророк Мухаммед бежал из Мекки на верблюде; пророка Заратустру называли «хозяйнином старого верблюда».

## 22

К этой тематике Введенский еще вернется в своей «Элегии» (1940), где «свет звезды бездушной» свяжет с безбожным миром, в котором человек «ничего почти» не значит и Бог ему «не владыка», и где лирический субъект — «певец и всадник бедный» — «на смерть» держит равнень (Введенский 1993, 2: 68, 69).

## 23

М. Мейлах отмечает, что в слове «кумир» зашифровано значение «умирания», как это явно следует из «Четырех описаний» (Мейлах 1993б: 240).

## 24

Будучи юным петроградцем, к тому же учившимся в Николаевском кадетском корпусе (1914–1918), Введенский несомненно хранил в памяти события 1919 года, →

→ на которые уповало надежды население города. Здесь Введенский метафорично обыграл смерть кумиров и аналогично — города и монархии. Если учесть, что Введенский декларировал себя монархистом (ему в начале 1932 года предъявят обвинение в контрреволюционной монархической деятельности — Мейлах 1993а: 31), и Я. Друскин называл его «теистом, православленным» (Друскин 1998б: 49), понятно, что он не только в эсхатологическом, но и в историческом плане пытался разгадать «игру» времени, смерти и Бога.

25

Я. Друскин пишет, что «Введенский говорил: время (и жизнь) иррациональны и непонятны» и что в этом «смысл его бессмыслицы», близкий апофатической теологии Дионисия Ареопагита; кроме того, Друскин подчеркивает, что «большинство вещей Введенского — эсхатологические, и почти в каждой — Бог», что, в свою очередь, «связано с ощущением непрочности своего положения и места в мире и природе». Согласно Друскину, это ощущение Введенский осуществлял в позиции дестанциализацией созданных человеком условий (таких, как время и пространство), выдаваемых за «экзистенциализм жизни» (Друскин 1993: 169, 170).

26

Обратимость времени — один из навязчивых мотивов в творчестве Введенского (ср. в «Значенье моря»: «чтобы было все понятно / надо жить начать обратно» или в «Приглашении меня подумать»: «мы видим лес шагающий обратно / стоит вчера сегодняшнего дня вокруг» (Введенский 1993, 1: 116, 182). Любопытно в данной связи мнение И. Кулик, →

На пересечении горного и дольного миров, эсхатологического и исторического, метафизического и физического, неизменно возникали вопросы о возможностях познания Бога и самого себя. В этом процессе активную, но бесполезную роль играют параметры рационально-научного подхода к этой задаче, олицетворенные в Вопросе, Ответе и Факте. Введенский демонстрирует тщетность усилий самоутвердиться в мире, опознать и осознать собственное существование (в монологе Души: «скажи мне я / кто я из нас?») и в тавтологическом выступлении Кумиров: «мы есть мы / мы из тьмы / вы есть вы / где же львы?»). Недостаточно регистрации мира, разграничения «я» и «ты», «мы» и «вы», вопросов о Боге и смерти, чтобы познать мир, себя, Бога, смерть. Поэтому Введенский и настаивает на сравнении людей с детьми в области знаний о Боге, уповая на движение вспять — до освобожденного от условностей пространства и времени бытия, характерного для детей.<sup>25</sup> Обратимость времени<sup>26</sup> с возможностью предотвратить грехопадение человека предстает вроде бы новым законом, который мог бы обеспечить преодоление смертности человека, однако, финал диалога-сцены говорит о другом. Нестабильность существования, одновременное пребывание и тут и там, мистическая встреча с собственной смертью в монологе Ответа («торчание скал» оповещает о смерти Ответа на сосне: «вот смерти начало / а я вас искал»), представляют инициацию человека для встречи с Богом. В этой инициации ключевым моментом является «миг» (мгновенье), в котором человеку открывается потусторонний мир, и к которому он теперь принадлежит ровно как к здешнему («я был там. Я буду / я тут и я там»). Этот миг предстает речкой, что течет «два часа смерти», отдавая «Богу почет». Измерение рекой-временем там оказывается измерением

смертью. Увиденное на том свете, объединяющее время и реку по признаку непрерывного протекания, настораживает именно непрекращающейся смертью и безучастностью Бога. Поэтому Факт открывает для себя, что «конец и смерть родные блохи», что остается «на себя в кулак смотреть», дожидаясь смерти, и что из этого потока смерти можно лишь «чудом» вырвать нить жизни, ибо потоп настигнет и живых, и мертвых. Приветствие Бога «садитесь / вы нынче мои гости», обращенное к мертвецам, напоминает слова хозяина сумасшедшего дома в «Некотором количестве разговоров» («Здравствуйте дорогие. Ложитесь»; «Заходите дорогие, ложитесь») (Введенский 1993, 1: 196, 197). Однако ни Вопрос, ни Ответ не узнают ответа на свои вопросы «мы где?» и «мы кости?», прозвучавшие в самом конце диалога-сцены. Бог молчит. Но слово «конец», маркирующее концовку текста, насыщено семантикой, которую вложил в него Факт — оно и есть смерть. ♡

→ что у Введенского «представление о смерти как о возвращении вспять, о превращении в ребенка» лежит в основе сцены пьесы 'Потец', в которой «умирающий отец превращается в детскую косточку и нянька укладывает ее спать» (Кулик 1998: 190). Добавим от себя, что это по-своему подтверждается в «Факт, Теория и Бог» сравнением людей с детьми.

## Литература

- БАДЖ, Ч., 1996: *Египетская религия. Египетская магия*. М.: Новый акрополь.
- БАХТИН, М., 1996: *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари.
- ВВЕДЕНСКИЙ, А., 1993: *Полное собрание произведений*. В 2 т. М.: Гилея.
- ВЕЙСМАН, А., 1899: *Греческо-русский словарь*. СПб.: Издание автора.
- ВИТГЕНШТЕЙН, Л., 1994: *Логико-философский трактат // Витгенштейн, Л. Философский работы*. Ч. 1. М.: Гнозис.
- ГРИГОРЬЕВА, Н., 2011: *Соблазн безумия: заметки об антропологии Введенского // Новое литературное обозрение*. № 108.
- ГУМИЛЕВ, Н., 1991: *Сочинения*. в 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература.
- ДВОРЕЦКИЙ, И., 1958: *Древнегреческо-русский словарь*. Т. 1. А — Л. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- ДЕКАРТ, Р., 1950: *Метафизические размышления. Размышление второе // ДЕКАРТ, Р., Избранные произведения*. М.: Государственное издательство политической литературы.
- Древнеегипетская Книга Мертвых. Слово Устремленного к Свету*, 2007: М.: Эксмо.
- ДРУСКИН, Я., 1993: *Материалы к поэтике Введенского // Введенский, А. Полное собрание произведений*. В 2 т. Т. 2. М.: Гилея.



- ДРУСКИН, Я., 1998а: Звезда бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою». В 2 т. Т. 1. Б.м.
- ДРУСКИН, Я., 1998б: Чинари. Авторитет бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою». В 2 т. Т. 1. Б.м.
- КУЛИК, И., 1998: Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. М.: Гилея.
- Литературная энциклопедия, 1930: Т. 3. М.: Издательство коммунистической академии.
- МАТЬЕ, М., 2000: Тексты Пирамид — заупокойный ритуал // Тексты пирамид. СПб.: Журнал «Нева» — Летний сад.
- МЕЙЛАХ, М., 1993а: Предисловие // Введенский, А. Полное собрание произведений. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея.
- МЕЙЛАХ, М., 1993б: Примечания // Введенский, А. Полное собрание произведений. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея.
- НИКОЛЮКИН, А., 2001: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак.
- Новый энциклопедический словарь, 1914а: Т. 16. Лейпциг — СПб.: Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон.
- Новый энциклопедический словарь, 1914б: Т. 20. Лейпциг — СПб.: Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон.
- ПЕТРУЧЕНКО, О., 1914: Латинско-русский словарь. М.: Издание Товарищества «В. В. Думнов, Наследники Бр. Салаевых».
- ПОМЕРАНЦ, Г., 1995: Встречи с Бубером // М. Бубер. Два образа веры. М.: Республика.
- Славянская мифология, 1995: М.: Эллис Лак.
- Тексты пирамид, 2000: СПб.: Журнал «Нева» — Летний сад.

- ЧЕТВЕРУХИН, А., 2000: Публикации, переводы и смысл Текстов  
Пирамид по высказываниям исследователей //  
Тексты пирамид. СПб.: Журнал «Нева» — Летний сад.
- ШАПОШНИКОВ, А., 2007: Деяние, Мысль и Слово:  
древнеегипетский погребальный культ и его духовное  
оформление // *Древнеегипетская Книга Мертвых. Слово  
Устремленного к Свету*. М.: Эксмо.
- Энциклопедический словарь, 1913: Т. 18. М.: Т-ва «Бр. А. и И.  
Гранат и К°».
- Dictionaire de la civilisation égyptienne*, 1959: Paris: Fernand Hazan.

## Rezime

Rad analizira sistem dramskog dijaloga u tekstu „Fakt, teorija i Bog“ Aleksandra Vedenskog, gde se replike „lica“ Fakta, Teorije, Duše, Pitanja, Odgovora, Boga razmatraju kao gnoseološki pokušaj spoznaje „sveta“ i „ja“, ili „sveta“ bez „ja“, ili „ja“ bez „sveta“. Pri tome je akcenat na subjektivaciji „lica“, na intersubjektivnoj komunikativnosti svih učesnika u svetu, drugim rečima, na ukidanju ustaljene podele na subjekat i objekat u epistemološkom postupku definicije sveta. Polazeći od skeptičnog odnosa Vedenskog prema mogućnostima naučnog mišljenja u otkrivanju zakonitosti sveta, u tekstu otkrivamo pozivanje autora na egipatsku „Knjigu mrtvih“ i druge hermetične tekstove u pokušaju spoznaje sveta nakon smrti. Eshatološka pitanja, prisutna u ovom tekstu, kao i u svim drugim tekstovima Vedenskog, daju mogućnost izlaska izvan racionalnog modela mišljenja, pa se zato u drami „Fakt, teorija i Bog“ u procesu spoznaje sveta pojmovi i predmeti povezuju prema fonetskom principu ili pak ritmičkom principu saorganizacije u prirodi. U tu svrhu se uvode kao podtekst Knjiga postanja, ali i pesničke vizije Ljermontova i Gumiljova, koji na svojevrsan način pomažu Vedenskom u razrešavanju eshatoliških dilema.

## Корнелия Ичин

*Корнелия Ичин — литературовед, переводчик, профессор Филологического факультета в Белграде. Кандидатская диссертация: «Цикл К Синей Звезде Николая Гумилева» (1993), докторская диссертация: «Драматургия Льва Лунца» (1999). Автор 7 научных монографий (последняя: «Авангардный взрыв», СПб: Издательство Европейского университета, 2016, 384 стр.); редактор более 20 научных сборников*

на русском языке, посвященных русской литературе и искусству XX века; автор более 150 статей, опубликованных в европейских научных журналах и сборниках. Главный редактор журнала «Славистический сборник Матицы сербской» (ERIH). По приглашению неоднократно читала лекции в университетах в Риме, Падуе, Париже, Клермон-Ферране, Мюнхене, Кёльне, Загребе, Москве, Калининграде, Токио, Киото, Саппоро. Организовала многочисленные международные научные конференции в Белграде, посвященные русской литературе, философии, искусству XX века.





В статье рассматривается влияние советской власти на формирование нового человека, а также попытка контроля рождения коллективного ребенка в условиях постреволюционной жизни путем введения многочисленных различных декретов, постановлений и указов власти, которые впоследствии привели к уничтожению всех моральных ценностей и дезорганизации мира. Характерное для Платонова превращение утопии в свою противоположность достигает своего пика в пьесе «Дураки на периферии» на примере синестезии членов Комиссии ОММ и их бездушного отношения к новому человеку. Пытаясь осветить проблему неправильного понимания идеи коммунизма, А. Платонов еще раз показывает к чему пришло советское общество 1920-х гг. и в какой степени советская власть изменила сознание дореволюционных людей, особо в сфере семейных отношений.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА,  
ВОСПИТАНИЕ РЕБЕНКА,  
ДЕКРЕТЫ И УКАЗЫ ВЛАСТИ  
1920-Х ГОДОВ, ИЗМЕНЕНИЕ СОЗНАНИЯ  
ПОСТРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЮДЕЙ

In this paper we will tackle the influence of Soviet authorities on the forming of a new man, as well as the attempt to control the birth of a collective child in postrevolutionary conditions, in accordance with a series of decrees, proclamations, and government orders, which would result in the complete destruction of all moral values and disorganization of the world. The characteristic Platonic transformation of a utopia into its opposite reaches a crescendo in the drama “Дураки на периферии” based on the topic of spiritual breakdown of the OMM Commission and their cold relationship towards the new man. Trying to shine a light on the problem of incorrect interpretation of the idea of communism, Andrei Platonov once again shows what the Russian society of the beginning of 1920s led up to and how much the Soviet authorities changed the minds of pre-revolution people, especially in terms of family relationships.

BIRTH OF A NEW MAN, RAISING A CHILD,  
DECREES AND ORDERS FROM THE  
BEGINNING OF THE 1920S, CHANGING  
MINDS OF PREREVOLUTIONARY PEOPLE

Комедия «Дураки на периферии», написанная в 1928-м году, представляет собой интересную загадку в литературном наследии А. Платонова, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что эта сатирическая драма впервые была напечатана лишь в 2006 году в сборнике «Ноев ковчег». Хотя сегодняшнее научное внимание прежде всего обращено к раскрытию вопроса авторства, т. е. к вопросу совместного авторства Б.А. Пильняка и А.П. Платонова, несомненно более важным вопросом пьесы является проблема тотального вмешательства советской власти во все сферы человеческой жизни, в том числе и участие в рождении нового человека. Платонов, на тот момент уже два года живущий в Москве, окончательно разочаровывается в проекте создания нового мира, как и создания нового человека будущего, называя 1928 год годом своей смерти. Свое отрицательное отношение к советской власти писатель показал на примере комиссии ОХМАТМЛАДА («Охрана матерей и младенцев»), которая выступает в роли «общего отца» или «всевидящего ока», одновременно создав особую «комедийную трагедию» о смерти одной утопической идеи. Катастрофическое состояние общества и абсурд новой эпохи в год, предшествующий году великого перелома, нашло свое отражение и в русской провинции, которая напоминает народный театр, где действующие лица — послереволюционные люди, желающие во что бы то ни стало служить большому советскому проекту. «Именно революция реанимировала такое явление народного театра, как массовые театрализованные зрелища, разыгрываемые на площадях» (Глазачева 2013: 292). В этой «балаганской обстановке» Платонов рисует печальную картину состояния духа общества в лице комиссии Охматмлада, решающей судьбу новых поколений в духе кампании борьбы за новую семью.



Впервые в истории платоновских произведений писатель весьма насмешливо, следуя программе создания нового быта и коммунистического уклада жизни, затрагивает проблему коллективного воспитания детей и права на аборт, а тем самым на жизнь, которое зависит от решения членов государственной комиссии. Уже в первые послереволюционные годы новое государство приняло ряд декретов и постановлений, касающихся вопросов деторождения, воспитания будущих поколений и организации семейной жизни при Отделе охраны материнства и младенчества, который был основан Народным Комиссариатом Социального Обеспечения в 1917 году. Все декреты, как ни странно, создавались в соответствии с работой Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» о производстве нового человека как предусловие для создания утопического общества, а также законом народонаселения К. Маркса: «Согласно материалистическому пониманию истории, определяющим моментом в истории является в конечном счете производство и воспроизводство непосредственной жизни. Но само оно бывает двоякого рода: с одной стороны, производство средств существования, предметов питания, жилища и необходимых для этого орудий; с другой, производство самого человека, продолжение вида» (Бравая 1929: 9). О значимости создания комиссии ОММ в Советской России и контроля условий воспитания будущих граждан, свидетельствует ряд принципов, указанных в письме из 1918-го года, адресованного всем Совдепам Советской республики: 1. воспитание матери-гражданки — долг государства; 2. дети, как будущие граждане, с первых же дней жизни являются предметом забот пролетарского государства и должны воспитываться в обстановке, дающей широкую возможность для всестороннего развития

их физических и духовных сил; 3. деторождение — социальная функция женщины и обязанность государства поставить мать-труженицу в условия, облегчающие ей выполнение этой функции и т. п. Нет никаких сомнений, что Платонов был хорошо знаком со всеми постановлениями и декретами о браке и воспитании пролетарских граждан, принятых незадолго до появления пьесы, поскольку «Дураки» так или иначе не раз ссылаются на декрет СНК о расторжении брака, Кодекс законов об актах гражданского состояния, брачном, семейном и опекунском праве, декрет ВЦИК и СНК о гражданском браке, о детях и ведении актов состояния и многие другие. Н. Корниенко в комментариях к пьесе «Дураки на периферии» указывает на тот факт, что весь процесс воспитания связывался с задачей быстро догнать западноевропейские страны в деле просвещения масс: «В противоположность “крестьянским предрассудкам” воспитания детей, “коммунистический ребенок” (А. Коллонтай, “Любовь пчел трудовых”) должен был воспитываться коллективом, в “опытных” домах, на “новых” сказках и “пролетарских” колыбельных и сам становится воспитателем своих консервативных, “отсталых” родителей. Следствием утверждения в обществе революционной сексуальности и новых заповедей семейной жизни стали рост заболеваний венерическими болезнями, колоссальные масштабы детской беспризорности и преступности; сотни тысяч детей не знали, кто их отцы» (Корниенко 2011: 688). Именно желание оформить «армию» новых коммунистических детей, привело, особенно в провинциальных городах, к уничтожению семьи, а также к восприятию родителей как фабрики по производству будущих жителей «Великой страны». Платонову, учитывающему все кодексы, декреты и постановления, а также желание советской власти обрести роль «главы семьи», удалось

показать в какой степени это привело к деградации русской семьи и уничтожило представление о светлом будущем.

Политика государства в сфере семейных отношений в период больших перемен показана Платоновым на примере уездной мещанской семьи Башмаковых, в которой глава семьи Иван Павлович хочет «не родить», поскольку он уже выполнил с превышением немецкую «цвай-киндер систему» и, таким образом, он перед нацией оправдан «как родитель и как трудящийся элемент»: «В свое время, а именно до революции, я родил троих детей и разошелся впоследствии, после революции, по кодексу со своей старой женой» (Платонов 2011: 9)<sup>1</sup>. Подчеркивая период жизни «до» и «после» революции, Платонов указывает на мещанскую ментальность Башмакова (русского человека на периферии), считавшего революцию неким «социальным делом», которое сопровождают кодексы и декреты, противные, по мнению еще одного героя пьесы Глеба Ивановича, «естеству» и «мировидению». Хотя вся государственная политика того времени была прежде всего ориентирована на организацию будущего, Иван Павлович, как настоящий провинциальный человек, живет прошлым и настоящим, считая, что у него нет никакого будущего. Он, по мнению Платонова, не вписывается ни в социальные условия новой эпохи, ни в новый постреволюционный уклад жизни, постепенно становясь отсталым человеком, непонимающим масштаб миссии пролетариата: «С изменением образа жизни героев пьесы, населяющих город Переучетск, изменяется их сознание: понимание мира и человека становится алогичным, как и мир» (Садовников 2011: 86). Эта алогичность обнаруживается через диалог Комиссии Охматмлада и Ивана Павловича, благодаря которому вся абсурдная обстановка в семье Башмаковых напоминает театр, где актеры

**1**  
Здесь и дальше  
цит. по Плато-  
нов 2011: 11–56.

играют не свои роли. Так, например, председатель Комиссии Охматмлада Евтюшкин в роли общего отца и главы семьи, произносит следующие слова: «Я принципиально стою на почве зрения, что родить надо неминуемо для пользы народонаселения. Раз мы охматмлад, то на то нас и поставили, чтобы фактически охранять судьбу поколений и тем показывать пример несознательным гражданам и организовать будущее. Граждане нужны не только теперь, но надо заботиться также заготовкой граждан впрок» (22). Таким образом, решение «родить» принадлежит не отдельному человеку (хотя согласно постановлению Наркомата здравоохранения и Наркомата юстиции Советской России о разрешении искусственного прерывания беременности в медицинских учреждениях 1920-го года предусматривалось право женщин самим контролировать деторождение), а представителям власти, которые не обращают никакого внимания на мнение и желание биологических родителей. Добавим к сказанному, что в начале 1920-х годов вопрос «кто отец?» не имел никакого значения, поскольку рождение ребенка, будущего коллективиста, являлось государственным делом, в котором родители «общего ребенка» лишь выполняют свой социальный долг. Это обыгрывается и в «Дураках на периферии», так как вопрос отца нового ребенка является второстепенным: биологическим отцом ребенка Башмаковой может быть один из как минимум троих (Глеб Иванович, Иван Павлович или Василий Степанович). Помимо этого, в данном сюжете Платонов ведет диалог и с проблемой коллективной жизни, которая, вместо жизни «с каждым» и «для каждого», привела к промискуитету и свободной любви как между Башмаковой и Глебом Ивановичем, так и между членами ОММ: «Времена теперь такие пошли, весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники

беззависимо от пола и должности» (40). Несомненно, на примере Башмаковой и ее многочисленных любовников Платонов пытается еще раз показать результат ошибочного понимания идеи коммунизма, а также неправильных способов ее реализации. Как утверждает исследователь Роберт Ходел, «именно на фоне всех этих социальных явлений и велись тогда дискуссии о семьях-коммунах, тройственном и гомосексуальном союзах, фактическом браке или бесплатном аборте» (Ходел 2009:11).

Однако «подтверждением того, что абсурдная деятельность комиссии ОММ, члены которой осматривают частную квартиру, чтобы принять решение об аборте, не фикция, могут служить, например, цитаты из доклада заведующей отделом ОММ Народного комиссариата социального обеспечения В. Лебедевой на Всесоюзном съезде по охране материнства и младенчества в 1925 г.: “Если мы поставили перед собой задачу — во что бы то ни стало удовлетворить всех желающих произвести аборт, не принимая во внимание социальных признаков, каковыми мы считаем — материальную необеспеченность и многодетность, то мы встанем на путь, который не даст практических результатов в смысле удовлетворения”» (Ходел 2009: 12). Герои пьесы неоднократно ссылаются на данный доклад, а члены ОММ принимают решение согласно его принципам: «Комиссия, ознакомившись на месте посредством внезапного и фактического обследования... Комиссия увидела и нашла... Материальное положение удовлетворительно, что подтверждается наличием сбережений и свидетельским показанием делопроизводителя уездной милиции гр. Рудина Г.И» (23). На Всесоюзном съезде по охране материнства и младенчества в 1925 году был поднят вопрос и о беспризорных детях и способах решения данной проблемы, и это Иван Павлович использует в качестве

главного аргумента против рождения ребенка М. Башмаковой: «Товарищ председатель, убедительно прошу, не заставляйте родить. Лучше я куда-нибудь пожертвую. Родить я никак не могу. Я не хочу увеличивать основные кадры беспризорников» (21). Теме беспризорности детей следует уделить особое внимание, поскольку в 1920-е годы она была одной из ведущих: «Причины беспризорности широко обсуждались как одна из основных проблем с диаметрально противоположных точек зрения. На начальном этапе советских работ по данной проблематике основополагающей являлась теория моральной дефективности, которая, впрочем, вскоре была подвергнута резкой критике, и причины проблемы начали видеть в социальных потрясениях, произошедших в стране — мировой и гражданской войной, массовый голод и эпидемиями» (Потемина 2019: 13). Видимо, Платонов иронически, через реплики Ивана Павловича отвечает на новые требования власти к системе коллективного воспитания будущих детей, которая только ведет к катастрофе и абсурду, обрекая детей на смерть. Поэтому не удивляет тот факт, что пьеса «Дураки на периферии» заканчивается в платоновском духе, смертью этого коллективного ребенка, о котором шла речь на протяжении всего сюжета.

По Платонову, государство в вопросах детского воспитания стремилось сделать то же самое, что и в культурной и художественной жизни, не придавая особого значения человеческому материалу. Об этом говорит и человек будущего Глеб Иванович: «Вот в газетах пишут, Иван Павлович, — радио в массы, чудеса науки и техники в массы, прочие отношения — тоже в массы. Только успевай ловить. Я, конечно, понимаю, что ваш принцип мучает с абортom, но, думаю, надо подойти к вопросу индивидуально, без массового масштаба. Швырнуть ребенка в массы нельзя,

он в воздухе растворится, как падучая звезда» (16). Смерть ребенка не только символизирует крах одной идеи, она указывает на абсурд эпохи, в которой рождаются не дети, а ненужные декреты, постановления и указы. Неслучайно Глеб Иванович, говоря о неестественном отношении к рождению ребенка, напоминает, что человек не сумма, а личность. Это отношение новой власти к человеку подтверждают слова Ащеулова, приведенные в конце пьесы, одновременно провозглашающие начало духовного декаданса в обществе: «Гражданин рационализатор, — отметить в протоколе смерть ребенка для формы дела или так оставить?» Следовательно, становится понятным, что в картине нового мира содержание жизни заменяется ее формой, человек превращается в винтик в механизме выполнения замыслов власти. Обсуждая главные темы платоновской пьесы, Р. Ходел в тексте «Дураки на периферии — необычный Платонов», утверждает, что «вся эта тематика находится в тесной связи с публикациями и дискуссиями двадцатых годов, в которых действительно участвовала А. Коллонтай, а также такие фигуры, как А. Залкинд, Д. Рязанов, А. Луначарский и Л. Троцкий» (Ходел 2009: 11) и с которыми, как видимо, Платонов был тесно знаком.

С другой стороны, власть в лице Комиссии ОММ показана как дезорганизованная группа безумных людей, неосознанно выполняющих свои функции. Это новое «хорошее стадо» живет в духе гоголевских героев, в страхе от невыполнения возложенных функций, которые им самим недостаточно понятны. Члены ОММ не раз повторяют о своей общественном назначении, чтобы не забыть смысл своего существования: «Прямо не живем, а состоим в музее... будущее на руках вынашиваем... Мне бы тоже надо поработать, только некуда применить основное умение. Приходится,

в зависимости от косвенных причин малолетства, ждать, когда вырастет» (44). Но эти представители комиссии ничем не отличаются от большинства и являются теми же самыми неосознанными гражданами, «не верующими ни в социалистическое будущее, ни в необходимость бюрократизации мира ради его рационализации. Наоборот, они злоупотребляют своим положением для удовлетворения частных и личных потребностей» (Ходел 2009: 11). Приведем здесь слова Глеба Ивановича, которые, как нам кажется, наиболее полно описывают отношение представителей власти к новому постреволюционному человеку: «И вот все пишут и пишут газеты: книги в массы, автомобили в массы ...так вот еще — культуру — тоже в массы...Прямо как кирпичи летят. Это им сверху так кажется, что внизу массы, а на самом деле эти массы и есть отдельные люди вроде меня, и даже любящие» (12). Абсурд заключается еще и в том, что, обсуждая право Башмаковой на аборт, члены ОММ одновременно являются потенциальными биологическими отцами будущего ребенка, что дополнительно усложняет весь сюжет. Роберт Ходел, сравнивая образ провинции в «Городе Градов», в котором «революция шла пешим шагом», и в «Дураках на периферии», пишет, что «коррупционность сближает их с заведующим административно-финансовым отделом земельного управления Бормотовым, который в секретаре видит архиерея, а в губкоме — епархию. А поскольку членам ОММ не противостоит в пьесе фигура, подобная Шмакову, их коррупционность оказывается лишенной альтернативы и потому безраздельной» (Ходел 2009:11). Согласно сказанному, становится понятным, что существование Комиссии ОММ Платонов полностью обесмысливает, считая провинциальное общество еще не готовым не только к социальной, но и к духовной революции. Также,



тот факт, что члены ОММ — большие судьи, — в пьесе одновременно являются и подсудимыми, служит еще одним доказательством как быстро идея утопии превращается в свою противоположность.

В процессе строительства постреволюционного мира особую роль играло формирование образа новой женщины, которая теперь не только мать, но и активный участник в борьбе за дело коммунизма. В «Дураках на периферии» А. Платонов особое внимание уделяет образу Марьи Башмаковой — единственному человеку, понимающему свое предназначение в новом обществе. В период, когда Платонов работал над пьесой, власть уже приняла многочисленные декреты, освобождающие женщин из «оков прошлого», главную идею А. Коллонтай о «крылатом Эросе» и «революции чувств и революции нравов», которые и нашли свое отражение в образе героини. Так, например, «политика государства в сфере семейных отношений в 1920-е годы по аналогии с первыми постреволюционными годами формировалась исходя из эмансипаторной риторики и социалистической идеологии, а также обуславливалась необходимостью привлечения женщин к активной производственной деятельности» (Потемина 2019: 16). Продолжался процесс интенсивного огосударствления сферы семейных отношений и создания соответственной новой политики. М. Башмакова, желая уйти от абсурдной обстановки, в которой ее дом превратился в суд, где обсуждается будущее ребенка, произносит следующие слова: «А я бы с моим удовольствием в милицию поступила. Я бы ваших рьяных сразу все в православную веру поставила бы. Сама бы ходила с револьвером, в сапогах и галифе. Пила бы за всех пьяниц сразу и любовников выбрала бы по своему усмотрению, которые нравятся... И ездила бы верхом, как начальник милиции», а далее добавляет — «желаю стать работницей

и равноправным членом профсоюза» (12). Равнодушное отношение героини к Комиссии ОММ, Платонов, наверное, оправдывает ее желанием возвыситься и покинуть отсталую дореволюционную среду, в которой «мужики женщинами стали». Автор не случайно затрагивает вопрос изменения положения женщин в середине 1920-х годов, поскольку «в данный период активизируется кампания по пропаганде новых идей и знаний в сфере материнства, в ее рамках распространяется информация о гигиене и уходе за детьми, осуществляется работа по формированию нового отношения к детям как к субъектам “всеобщей заботы” граждан коммунистического общества. Реализация указанной кампании осуществлялась в форме лекций, бесед, конференций и т.п. для советских женщин, в рамках которых до них доводились новые законодательно закрепленные и декларируемые нормы: право на труд наравне с мужчинами, право на социальное страхование от болезни, равную минимальную заработную плату, ежегодный оплачиваемый отпуск» (Потемина 2019: 18). С этими идеями Платонов мог ознакомиться в издаваемых в те годы журналах «Работница» и «Крестьянка», которые были весьма популярны, особенно в русской провинции. Помимо Башмаковой, в образ новой женщины вписывается и милиционерша, которая не отвлекается от государственной службы даже на грудное кормление. Она, как человек новой эпохи, будущий ударник, ставит общественное выше личного, что для 1930-х было весьма характерно. Роберт Ходел в тексте о «Дураках» справедливо замечает, что «особенно гротескным становится сочетание общественной и семейной жизни этой советской мадонны в следующей ремарке: “Милиционерша левой рукой держит ребенка, а правой — суду под козырек”» (35).

О том, как Платонов был хорошо знаком с новыми декретами о браке, в первую очередь с принятым в 1926 году Кодексом законов о браке, семье и опеке, согласно которому женщина могла свободно расторгнуть брак, обращаясь в загс, даже без присутствия супруга, свидетельствует пример женщин-членов Комиссии ОММ. Учитывая новый закон о браке, женщины сами разводятся и уходят от своих мужей, о чем узнаем из реплик Евтюшкиной и Лутьиной: «Да мы не желаем теперь о вас и рук марать. Вы для нас теперь одни граждане, а не мужья. Платите теперь нам алименты за свою и за нашу волю» (40). М. Антокольская в монографии «Семейное право» пишет, что «расторжение брака в суде было отменено совсем. Брак расторгался в органах загса, причем без вызова второго супруга, ему только сообщалось о “факте развода”, так как параллельное существование фактического и зарегистрированного брака ни к чему, кроме правовой неопределенности, путанице и подрыву принципа моногамии, привести не могло. В частности, возникла необходимость решить проблему “конкуренции” между фактическим и зарегистрированным браком. Нерешенным оставался также и вопрос о параллельном существовании нескольких фактических браков» (Антокольская 1996: 72). Добавим к этому и тот факт, что благодаря закону 1926-го года, развестись можно было даже без объяснения причин. Такая система не привела к прогрессу и улучшению положения женщин в новом обществе, а как раз наоборот — к уничтожению семьи и моральных ценностей. Конечно, если бы Платонов в своей пьесе ограничился лишь анализом законов и декретов о браке, то пьеса стала бы весьма тривиальной, и поэтому писатель использует иронию, чтобы насмешливо показать, как превратно трактуются и применяются новые законы в русских провинциальных городах.

Однако, помимо уже указанных, Платонов обнаружил в пьесе и проблему смешения мужских и женских ролей, на что намекают пионерские стихи в начале произведения: «По неизвестным никому причинам / Постановила нарком Коллонтай, / Чтобы рожали только мужчины, / Хочешь не хочешь, лопай, а рожай» (16). Основная проблематика пьесы как раз скрывается в том, что именно Иван Павлович находится в состоянии «не рожать». Платонов иронически, словами Башмакова, отвечает Комиссии ОММ: «Я не желаю родить. Я уже родил свою норму. А без Комиссии нельзя сделать аборта, на основании обязательного постановления», добавляя далее: «Это только так говорится, что женщины рожают. А теперь хотя в городе и равенство на женщин, а все расходы на мужчинах» (21). Таким образом получается, что Иван Павлович подает заявление на аборт, в то время как Марья Башмакова представляет собой немого актера в абсурдном театре СССР в доме Башмаковых: «А ты смотри в окно, слушай комиссию... Целое учреждение по одному делу придет, а бесплатно. Человек теперь дорог, особенно пока он рожаться хочет» (14). Словами Роберта Ходела, «это провозглашенное смешение роли мужчины и женщины находит свое практическое воплощение в коллективном воспитании ребенка, проводимом ОММ. О «достижениях» этой организации слышал даже пришедший издалека странник: «Сказывают, здесь мужики женщинами стали»» (47).

Следует отметить, что А. Платонов, кроме проблемы изменения условий жизни русской женщины и создания нового человека, задается вопросом рациональности такого человека, лишённого всех чувств и эмоций, что хорошо показано на примере бездушного отношения родителей к будущему ребенку, с целью создания особого организованного человека. Как пишет Валерий Гречко

в статье «Революция и пределы рационализации. Пьеса Сергея Третьякова “Хочу ребенка”», которая, кстати говоря, близко связана с платоновской тематикой, «в качестве одного из направлений, по которому должно было протекать формирование культуры нового человека, выделась рационализация всех сторон жизни и изгнание из нее нерациональных, обусловленным чувствами и эмоциями форм поведения» (Гречко 2019: 310). Однако, весь процесс рационализации нового человека в русской провинции, по Платонову, осуществлялся противоположно изначальной задумке: «элементарные законы нравственности и справедливости. Естественное право. Юридические нормы. Обычаи международной вежливости. Внеклассовая наука. Революция — один за другим — обнажила все эти приемы буржуазной идеологии. И этим их убила» (Левидов 1923: 131–132).

В заключение отметим, что все платоновские Дураки представляют собой результат абсурдных постановлений власти, которые вместо организации общества в целом, привели к деперсонализации личности и созданию безумного человека, потерянного между прошлым и будущим мирами и лишённого настоящего. Суд, показанный в пьесе и больше похожий на базар, является пространством, в котором преобладает мещанский дух, он не способен содействовать революции ни на культурном, ни на духовном уровне. Хотя смерть ребенка в платоновских произведениях есть устойчивый символ краха советской идеологии, в данном случае она служит индикатором гнилого и необразованного общества, которое, стремясь догнать западноевропейские страны, убило любую возможность для создания утопии. В известной статье «Воспитание коммунистов» Платонов пишет: «Новый хозяин земли — пролетариат еще не выровнял их сознания, не дал им своего

духа, сколько нужно; и часто такие люди бывают нам страшными бессознательными врагами. В дом труда и совести они входят с угрозой и насилием. Темные, несчастные и чужие всему». Вот и причина краха попытки создания сознательного человека будущего, желающего жить в духе федоровской философии. ❧

## Литература

- АНТОКОЛЬСКАЯ, М., 1996: Семейное право. М.: Юристъ.
- БРАВАЯ, Р. М., 1929: Охрана материнства и младенчества на Западе и в СССР. Исторический очерк. М.: Государственное медицинское издательство.
- ГЛАЗАЧЕВА, З. Е., 2013: Театр как суд в пьесе А. П. Платонова «Дураки на периферии» // *Вестник ТвГУ. Серия Филология*. Вып. 2. С. 292–296.
- ГРЕЧКО, В., 2019: Революция и «пределы рационализации»: пьеса Сергея Третьякова «Хочу ребенка» // *Искусство и революция: сто лет спустя*. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде. С. 301–318.
- КОРНИЕНКО, Н. В., 2011: *Комментарии. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии*. М.: Время. С. 684–718.
- КОЧЕРИНА, С., 2011: Пьеса «Дураки на периферии» как опыт автоинсценировки // «Страна философов» Андрея Платонова. *Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 19–25.
- ЛЕВИДОВ, М., 1923: О футуризме необходимая статья. ЛЕФ. Но.2. С. 131–132.
- ПЛАТОНОВ, А., 2011: *Дураки на периферии. Пьесы и сценарии*. М.: Время.
- ПОТЕМИНА, Е. П., 2019: *Социальная политика советского государства в отношении материнства и детства в 1920–1930-х гг.* Работа на соискание степени бакалавра исторических наук. Пенза: Пензенский государственный университет.
- ХОДЕЛ, Р., 2011: «Дураки на периферии» — необычный Платонов // «Страна философов» Андрея Платонова. *Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 7–18.

## Резиме

У овом раду разматран је утицај нове политике СССР у сфери породичних односа, васпитања новог човека и промена погледа на брак и традиционалне вредности, проузороковане појавом нове идеологије на почетку 1920-их година. У жељи да се створи нови организован човек-машина, у руској провинцији долази до потпуне деорганизације друштва, погрешне поделе улога у породици, као и неправилног тумачења свих закона и наредби руководеће власти. У једној од својих првих драма Платонов успева да прикаже катастрофално стање у друштву, које је духовно ослабљено услед последица грађанског рата и тежње за насилном променом људске свести, уједно указујући на начине који су довели до претварања једне утопистичке идеје у своју потпуну супротност.

## ***Marija Kuvkalovic***

*Marija Kuvkalovic is a second year student of Ph.D. Studies at the Department of Slavonic Languages, Literatures and Cultures at the University of Belgrade. Her field of interest is focused on the Russian literature from the first half of the 20<sup>th</sup> Century, with special emphasis on the 20s and 30s and studying the influence of ideology on culture, art, and literature of that century.*







**На пути к себе:  
драматические  
миниатюры В. Казакова**  
On the Way to Oneself:  
Dramatic Miniatures  
by V. Kazakov

Начиная с попытки определить место «языкового» театра В. В. Казакова в русском и в мировом контексте, статья на примере драматического цикла «Врата» освещает проблему утраты и поисков идентичности, как стержневую для абсурдистских пьес Казакова. Рассматривание данной проблемы сквозь призму нескольких тем, существенных для поэтики автора в целом: двойничество, отражение, исчезновение, взаимозамещение, имя, отождествление, приводит к анализу тем времени и смерти, тесно сопряженных с проблемой идентичности, и отчасти находящих свое отражение в оппозиции тела (распадающегося) и души (вечной). Преодоление абсурдного существования, то есть преодоление проблемы идентичности, видится в идее становления, подразумевающей постоянный метаморфоз в метаною: утрату себя ради встречи с собой.

В. В. КАЗАКОВ, ВРАТА, ТЕАТР  
АБСУРДА, ИДЕНТИЧНОСТЬ,  
МЕТАМОРФОЗ, СМЕРТЬ

Beginning with an attempt to determine the place of V.V. Kazakov's "language" theater in Russian and in the world context, the article using the example of the dramatic cycle "Gate", illuminates the problem of loss and the search for identity as a pivotal one for Kazakov's absurdist plays. Consideration of this problem through the prism of several topics that are essential for the poetics of the author as a whole: duality, reflection, disappearance, substitution, name, identification, leads to an analysis of the subjects of time and death, closely associated with the problem of identity, and partly reflected in the opposition of the (decaying) body and (eternal) soul. Overcoming absurd existence, that is, overcoming the problem of identity, is seen in the idea of becoming, which implies constant metamorphosis in the metanoia: the loss of oneself for the sake of meeting oneself.

V. V. KAZAKOV, GATE, THEATER  
OF THE ABSURD, IDENTITY,  
METAMORPHOSIS, DEATH

Драматическое творчество Владимира Казакова, несмотря на свое призрачное существование в русской литературе, не раз становилось предметом размышлений и литературоведческих исследований: «Стекланный рыцарь» И. Кукулина (1996), «Зеркала и окна Владимира Казакова. Поэтика творчества» Г. Л. Нефагиной (2003), «Драматургия Владимира Казакова» Е. Г. Красильниковой (1999), «Долгожданный Годо» (1994) и «Двойная игра Владимира Казакова» (1995) И. В. Левшина, «Третья слава Владимира Казакова» (2014), «О языке драматургии» (2018), «Владимир Казаков: писатель-призрак» (2019) А. Рясова. Перечисленные тексты, хотя бесспорно являются хорошим введением в трактовку драматического наследия Казакова, все же не занимаются тщательным прочтением текстов, и тем самым, отнюдь не исчерпывают данную тему.

Вопрос, с которым сталкиваемся уже в самом начале размышления о драматическом творчестве Владимира Казакова совершенно простой, однако существенный — что такое драматическое произведение для Казакова? Даже при поверхностном знакомстве с книгами Казакова становится понятным, что тексты, определяемые автором, например, как проза, вовсе не являются типично прозаическими. Вспомним хотя бы романы «Ошибка живых» (1970), «В честь времени» (1973), «От головы до звезд» (1973). Это прозаическо-драматические гибриды, ничем, кроме авторского определения, не соответствующие классическому пониманию прозаического произведения, то есть романа, видимо, излюбленного жанра Казакова. Данный, сугубо диалогизированный бессюжетный текст, зачастую с четко выделенными персонажами, как это бывает в драмах, с ремарками, то обладающими привычной функцией, то отождествляющимися с основным текстом, с неожиданными стихотворными репликами

персонажей, с эпистолярными пассажами, на всех уровнях ломает традиционный роман. Отталкиваясь от хармсовских «Слуचाев» (особенно в миниатюрах в первой книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым», 1970), Казаков погружается глубже в эксперимент. Он выходит за пределы данного жанра, взрывает его форму и на оставшихся руинах<sup>1</sup> строит свою радикальную концепцию, основывающуюся на, казалось бы, совершенно немотивированном смещении многожанровых фрагментов текста. Тем не менее, мотивация для сотворения таких текстуальных конструкторов налицо: Казаков фактальностью и гибридностью своих абсурдистских произведений вторит такому же миру, пытаясь одновременно отобразить и преобразить его в своем творческом акте. Именно поэтика абсурда диктует жанровую плавность и гибридность структуры к ней примыкающих текстов: «Тексты абсурда обнаруживают стремление к жанровым и сюжетным трансформациям-метаморфозам, к непрерывной подвижности жанровых границ» (Буренина 73).

Помимо такой прозы, явно обладающей многими характеристиками драматического текста, в творческом наследии Казакова особенный пласт составляют драмы. Но в какой степени эти хармсовские антидиалоги, неустанно дискредитирующие логику, можно воспринимать как драмы в традиционном смысле? Драмы Казакова настолько редуцированы, что в них от драматических характеристик остается только форма диалога, с действующими лицами и ремарками, причем не во всех случаях. Лишенные конфликта и сюжета — стержневых элементов драмы — они почти полностью лишены и драматической структуры, как ненужной. Это сугубо сжатые тексты, умещающиеся на всего лишь нескольких страницах, и представляющие собой

**1**  
Ср. у М. Ямпольского, определившего именно так прозаические миниатюры Д. Хармса: «[...] сам распад романной формы — это не конец литературы, а именно аллегория распада Истории. Роман предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы» (Ямпольский 10).

**2**  
 Все цитаты из В. В. Казакова приводятся по следующему изданию: Казаков В. В. Избранные произведения. Врата, Дон Жуан, т. 2. М.: Гилея, 1995. Далее в тексте приводится название драматического произведения с указанием номера страниц.

непрерывные абсурдистские диалоги, не имеющие четкого начала и конца, не обладающие особой мотивацией, не передающие конкретные пространственно-временные отношения. Это сценические миниатюры, в которых единственным событием становятся мышление и его языковое воплощение. Такая форма, хотя экспериментально свертывает жанр драмы почти до его отрицания, в своей сути не совсем чужда театру абсурда, поскольку он не что иное, как пространство для конфликта мышлений, для рефлексии. А думает Казаков о темах, ключевых для его поэтики в целом: жизнь, смерть, самоубийство, метаморфоз, время, язык, отражение, отчаяние, одиночество, история и т. д., причем через мотивы и приемы, постоянно задействованные в его творчестве. Это не маловажно, поскольку именно данные циклические повторы сохраняют текст от окончательного распада, заодно позволяя рассматривать эти условно драматические и условно прозаические произведения как одно целое, что делает творчество автора сугубо герметичным. Такой установке способствует, с одной стороны, ряд кочующих персонажей, встречающихся, как в романах, так и в драмах (Владимир, Пермьяков, Эвелина, Витковский, Мелик-Мелкумов, Анна, Острогский и др.), чем создается впечатление, что сценические миниатюры являются своеобразным продолжением прозаических антидиалогов, или наоборот. С другой стороны, драматическим сценкам тоже свойственна жанровая плавность, находящая свое отражение в стихотворных репликах (ср. реплику акробата в «Небесных телах»: АКРОБАТ И чешуя как тихий плач / От глаз струится скорбной рыбы / Как обезглавленный палач / Гранитным туловищем глыбы» («Небесные тела» 81),<sup>2</sup> а также в пространственных прозаических фрагментах, вставленных в текст в качестве реплик или ремарок. Вспомним,

например, начало сценки «Восклицание» и сценки «Окна», или вторую реплику Львова в сценке «Изваяния»:

*ЛЬВОВ Это не случай, а просто редкость. Я вот тоже: иду недавно по Москворецкому мосту, рассеянно смотрю поверх своих мыслей и вдруг ни с того, ни с сего — бултых в воду! А выплыл в гостиной Ольги Александровны Витковской. Вот вам и происшествие! Ммда... Полна гостиная была народу, одни стояли, другие лежали от удивления. Я кое-как подсох, извинился за беспокойство и остался. Среди гостей была и Эвелина. Вы ее знаете? Так я ее вам еще раз опишу. Представьте себе женщину, ряд окон и лучи стремящегося к ней света. Это — она. Я подошел к ней, любезно поздоровался и стал вести беседу о выставке рисунков Чекрыгина, не переставая при этом выдыхать... О, этот Москворецкий мост! Вечно на нем со мной происходят либо чудеса, либо что-нибудь им противоположное. Эвелина заметила мне: «Вы, оказывается, не только отличный пловец, но и рассказчик», Я замер: в месте пересечения оконного луча и ее улыбки сверкнула моя судьба. Я ее сразу узнал по причудливо изогнутому лезвию. Слова любви с грохотом замерли на моих устах... Пауза была длинной и обоюдоострой... Какая удивительная вещь — любовь! Она начинается и не проходит, кончается и не воскресает... [...].*  
(«Изваяния» 91–92)

Своими гибридными абсурдистскими текстами Казаков вступает в диалог и с западным театром абсурда, и с абсурдистскими пьесами Обэриутов. С пьесами Э. Ионеско и С. Бэкетта драматическое творчество Казакова роднит, прежде всего, проблематизация коммуникативной составляющей общения, шире, вопрос языка,

**3** Ср. у Эсслина определение театра абсурда, в которое поэтика Казакова полностью вписывается: «Театр абсурда выражает страх и отчаяние, возникающие из осознания, что человек окружен непроницаемой тьмой и никогда не сможет понять свою истинную природу и цели, и никто не предложит ему готовых рецептов» (Эсслин 436).

**4** Единственная не-мысленная, физическая встреча с А. Крученых состоялась в 1966 г.

затем, опустошенность человека, вопрос одиночества, времени, бренности, отчаяния, страха, смерти и т. д.<sup>3</sup> Эти же темы являются предметом размышлений и обэриутов, чьим прямым преемником Казаков стал благодаря Н. Харджиеву, устраивавшему в 1960-е гг. для начинающего автора преимущественно<sup>4</sup> мысленные встречи с жрецами «реального» искусства и их творчеством. В манифесте обэриутов читаем:

*Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. [...] В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. [...] Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства? [...] У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать. Мы расширяем смысл предмета, слова и действия. (Манифест ОБЭРИУ)*

К познанию собственной поэтической а-логикой, к обэриутской первичной (поэтической) реальности взывает своим радикальным языковым экспериментом и сам Казаков, причем эксперимент этот он в большой мере строит на синтаксическо-семантическом сдвиге, на соединении несоединимых слов и тем самым на расширении смысла в сторону «широкого непонимания» в духе А. Введенского: «Если расшифровать до конца, то получается в результате



— видимость бессмыслицы. Почему — видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов» (Манифест ОБЭРИУ). В 1970–80-е гг., почти полвека спустя, Казаков своим творчеством возрождает лучшие традиции русского авангарда, этим показывая, что вопросы и поиски футуристов и обэриутов всевременны и бесконечны, а это значит, фундаментальны.

Примыкая к жанру драмы для чтения, Казаков дальше раздвигает границы, уходя в сторону деконкретизации и дезинтеграции в лоне мышления, погруженного в абсурд как в онтологическую ситуацию неустраиваемых противоречий. В отличие от западного и обэриутского театров, все еще сохраняющих драматическую структуру, действие и сюжет, он творит языковой театр, чья «интенция — преодоление непонимания путем уплотнения, овеществления слова, придания ему онтологического статуса» (Нефагина 212). В таком театре, лишенном какого бы то ни было стержня, на всех уровнях царит апофатическая условность, а пьеса предстает «как событие языка, как прибежище образов, способных раскрыться только на этой жанровой территории, как повествование о метафизике драматургии» (Рясов 2018: 7–8). Этот, по сути, философский (мета?)театр, воплощающийся в бессмысленных репликах персонажей-призраков, произнесенных или непроизнесенных в условных пространственно-временных рамках мышления, лишь изредка происходящих на фоне той или иной вечно повторяющейся ситуации-обрубка сюжета (встреча гостя в салоне хозяйки, разговор во время прогулки, отблески сюжета о Дон Жуане), восходит к античным формам познания мира через диалог, и даже к египетскому папирусу «Беседа человека,

утомленного жизнью со своей душой» — одному из первых философских трактатов. Антиреплики казаковских персонажей, беспредельно сгущающие смысл, суть не иное, как его попытка постичь бытие, вернуться в лоно мира через бессмысленный шизоидный автодиалог. Бессмысленный, поскольку средством познания абсурдного мира и существования в таком мире становится бессмыслица, понимаемая однако не как отсутствие смысла, а, наоборот, как его полнота, «обратный смысл» (Р. Барт), а шизоидный, так как авторское Я неоднократно расщепляется, порождая полифоническое звучание собственных призрачных ипостасей — мнимых героев. Ибо «чистое мышление не выходит ни к какому иному вне себя, — все иное сосредотачивается в нем же самом, с которым оно одновременно и тождественно и различно. [...] Ни в чем ином вне себя не нуждаясь, мышление возвращается на себя, как бы *вращается в себе*. Вот почему древние любили говорить о круговращении ума вокруг себя самого» (Лосев 673).

К новой драматической форме абсурдистских произведений, наделенной гносеологической функцией, цель которой — преодоление абсурда существования в воссоединении отчужденного человека с отчужденным миром, Казаков приходит опосредованно, через творчество А. Введенского, тоже выдвигающего принцип разговора. Такой установке способствует возможность полностью применить к текстам Казакова категоризацию творческого наследия Чинария авторитета бессмыслицы, проведенную Я. Друскиным. В статье 1973 года «Коммуникативность в творчестве Александра Введенского» Я. Друскин, подчеркивая тот факт, что у А. Введенского «почти всегда встречаются разговоры», условно разделяет его произведения на четыре категории. Данную

категоризацию он проводит в зависимости от степени коммуникативной драматизированности текстов, преимущественно определяемой (не)обозначением действующих лиц, а также наличием ремарок и им отведенной функцией. Таким образом, Я. Друскин отличает лирические, условно драматизированные, драматические произведения («хотя и не соответствуют обычному понятию драмы» (Друскин 82) и драму («Елка у Ивановых»). Все категории, кроме четвертой, в определенной степени находят отражение в творчестве Казакова (он же писал и стихи). Драматические произведения Казакова преимущественно тяготеют от третьей — «вещи с указанием действующих лиц и с авторскими ремарками, противопоставляемыми словам действующих лиц, но неотделимыми от текста: они предназначены не для режиссера или актера, а для того, кто читает эти произведения, или, если они могут быть поставлены на сцене, для зрителя» (82)<sup>5</sup> — к более зыбкой второй категории, подразумевающей «вещи с указанием действующих лиц, но без или почти без авторских ремарок, противопоставляемых действующим лицам». Примечательно, что Я. Друскин не забывает сохранить разницу и в употребляемой терминологии, лишь «Елку у Ивановых» называя драмой, а остальные произведения, неопределенно, «вещами». Попытке прочтения нескольких казаковских «вещей» и посвящена данная статья.

\*

Сценические миниатюры, являющиеся предметом настоящего исследования, объединены под названием «Врата», по типичному для Казакова хронологическому принципу (в предисловии автора читаем: «Материал в этом разделе расположен хронологически.

5

Ко третьей категории Я. Друскин относит пять «вещей» А. Введенского: «Кругом возможно Бог», «Куприянов и Наташа», «Некоторое количество разговоров», «Потец», «Где. Когда».

6  
 Ср. у В. Библихина:  
 «Человек в своем  
 существе, в основной  
 мелодии своего присутствия — не другое,  
 чем мир. Человека  
 называли микрокос-  
 мом. Человек микро-  
 косм, малый мир,  
 не потому, что в нем  
 как в миниатюрной  
 модели заложены  
 все те детали,  
 из которых выстроен  
 большой мир:  
 человек микрокосм  
 потому, что он в це-  
 лом мире узнает себя,  
 а нигде кроме себя  
 не узнает» (Биби-  
 хин 2016: 59–60).

Здесь собраны драмы, написанные в 1970–1974 гг. в Москве»), и опубликованы во втором томе гилейского трехтомника избранных произведений Казакова (1995). Из тринадцати сценок, сколько насчитывает данный раздел книги, шесть уже были опубликованы раньше, при жизни автора («Врата», «Окна», «Отражения», «Тост», «Изваяния», «Случайный воин»), в рамках тамиздатской книги «Случайный воин», выпущенной в Мюнхене в 1978 году.

Уже в названиях сценических миниатюр просвечивают главные темы и мотивы поэтики Казакова, моментально погружающие читателя во мнимый мир автора: отражение, призрачность, смерть, время, язык, неподвижность, воскрешение; окно, гость, рыцарь-всадник-воин, небо. Если исходить из предположения, что этот мир является продуктом автокоммуникации шизоидного сознания Казакова, осуществляемой в творческом акте в целях самопознания, то можно сделать вывод, что одной из важнейших тем выступает тема идентичности. Данное предположение оправдывается уже названием первой книги автора «Мои встречи с Владимиром Казаковым» (1970), а также еще несколькими соображениями, среди которых самое весомое — философско-экзистенциальная направленность творчества Казакова, уходящего в абсурд в попытке преодолеть кризис в бытии и, следовательно, в языке, в попытке воссоединиться с миром, то есть со своей дружостью.<sup>6</sup> Тот факт, что проблема идентичности предстает стержневой для Казакова (как, впрочем, и для поэтики абсурда вообще), усматривается уже в первых репликах сцены «Врата», открывающей одноименный, условно говоря, драматический цикл: «Сцена: Вы кто? Витковский: Я? Сцена», «Пожарник: А где Витковский? Витковский: За ним послали специальный отряд. Должны привести живого или мертвого» («Врата» 11).

Потеря и поиски себя, прочитывающиеся за вопросами, сверкающими во всех сценических миниатюрах: «Сергеев: Кто я? и зачем я? — вот два вопроса, на которые не могу найти двух ответов» («Отражения» 65), «4-й гость: Кто? Что? Кому? Чему? Кого? Чего?» («Окна» 53), «1-й гость: А мы все еще мы, или не только мы?» («Тост» 74), порождают тему двойничества. Расщепление персонажей, неотделимое от вопроса идентичности, в текстах Казакова осуществляется через несколько тем: отражение, взаимозамещение, исчезновение, имя, отождествление.

Принцип отражения существенен для философской поэтики Казакова, исходящей из предпосылки самопознания, поскольку оно, как, впрочем, любое познание, предполагает узнавание себя в рефлексии собственного сознания. В сугубо субъективном взгляде, человек везде и постоянно замечает лишь собственные отражения, воспринимая таким образом окружающее пространство как свое, узнавая его и сам одновременно будучи не чем иным, как своим же мысленным отражением. Это же «закон природы», то есть человеку присущий способ самоидентификации.

Как показывают сценические миниатюры Казакова, в попытке (само)познания человек направлен на себя, так или иначе являясь главным инструментом данного процесса. Процесс этот, следовательно, чреват одиночеством, усугубляющимся вплоть до отчаяния при осознании отчуждения от себя самого: «Дайте мне меня» восклицает 4-й гость в сцене «Окна» (57). Видимо, Казаков предметом своего поэтического мышления делает именно (само)познание человека, потерявшего способность узнать свое отражение: «Пермяков: Мое отражение в зеркале не мое» («Отражения» 68). Потеря данной способности не есть другое, как потеря себя-мира, то есть точка зарождения двойника, заостряющая и выдвигающая

**7**  
 Данной теме посвящена психоаналитическая работа Жака Лакана «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте» (Лакан 508–516).

в первый план текста проблему идентичности и ее поиски в образе самоотчужденных персонажей, пытающихся вернуться к себе.

В основе невозможности узнать себя в своем же отражении находится отсутствие способности объективироваться, посмотреть на себя со стороны, из угла себя-другого, другости, при этом понимая, что эта другость тоже является неотъемлемой частью «себя». Такое застревание, говоря словами Ж. Лакана,<sup>7</sup> в «стадии зеркала» из одного субъекта делает двух равноправных, несмотря на неоспоримую бесплотность другого, а также расшатывает вплоть до взаимозамещаемости восприятие реального и воображаемого, ибо потеря визуальной идентичности — то есть тождества между я и телом — обретаемой как раз в отражении, влечет за собой потерю воображаемой целостности, в том числе целостности опыта фрагментированной реальности. Туда уходит корнями необходимость Казакова пересмотреть понятия реальности, существования и идентичности в своем сугубо фрактальном словесном мире, в том числе, через вопрос телесности, выдвинутый в призрачности (бестелесности) и опустошенности его бледных и неподвижных персонажей, существующих по принципу «*praesentia in absentia*», в неопределимом мире на грани между рациональным и иррациональным, между жизнью и смертью: «Витковский: О, мое конное, о, мое пешее детство!... Вы?! Призрак: Я. Витковский: Как? И вы, и я одновременно?! Призрак: Нет, вас нет. Только я» («Врата» 17); «Львов: Позвольте воскреснуть из живых, воскликнуть: “О, как я вас люблю!”... [...]» («Изваяния» 93); «Эвелина: Минута состоит из 60 вопросительных знаков... Но что с вами? Львов: Пустяки! Я жив, но не всегда. Эвелина: Зато всегда загадочны, когда живы» (94); «ХВИЮЗОВ: Дома, покинутые своими обитателями. Обитатели, покинутые своими душами» («Окна» 52); «Хозяйка:

Послушайте, что говорит ваше отражение в зеркале! [...] Хвиюзов: Зеркало галлюцинирует» (60).

Механизм (не)существования в рефлексии в творчестве Казакова реализуется через наличие-отсутствие отражения персонажей в зеркале, окне, стене. Этими мотивами, ключевыми для поэтики автора в целом, поскольку на их фоне сбывается его раздробленный хаосмос, активизируется семантика порога. Его преодолением посредством приемов оживания и антропоморфизации, амбивалентное пространство казаковского мира погружается в зазеркалье, становится чужим. Тема отражения и вытекающая из нее проблема самоидентификации в сценических миниатюрах изображены также в невозможности персонажей узнать свое отражение в часах. Таким образом проблема идентичности посредственно, через тему (бес)телесности, связывается с темами времени и смерти — вечным предметом поэтических размышлений автора: «Пермяков: Боже! Взглянув на эти часы, я не узнал себя! У меня никогда не было такого выражения лица, такой без четверти полночи!» («Отражения» 64).

В часах персонажи стараются узнать свою судьбу: «Хозяйка: Посмотрите на ваше отражение в часах! Вы увидите свою судьбу с точностью до одной минуты» («Тост» 75). А «жестокая судьба», о которой вещают часы, заключается в дезинтеграции, в телесном распаде, в итоге ведущем к смерти. И это не мудрено, если учитывать дуальное восприятие времени в поэтике Казакова. Есть время часов — прямолинейное, обладающее началом и концом, и есть время собственное — цикличное, мифологическое время, не обладающее темпоральностью. Часы отражают уязвимость человеческого существования, его бренность, смертность, а время, наоборот, вечное пребывание человека в неизведанных просторах

**8**  
 Ср. у М. Хайдеггера: «Но нигде на часах, показывающих нам время, мы не найдем времени, ни на циферблате, ни в часовом механизме. Равным образом мы не найдем времени на современных технических хронометрах. Направляется правило: чем техническое, т. е. точнее по результатам измерения и эффективнее хронометр, тем меньше повод задуматься кроме того еще и о собственном существовании времени. [...] настоящее в смысле присутствия настолько резко отличается от настоящего в смысле Теперь, что настоящее как присутствие никоим образом не поддается определению из настоящего как Теперь. Скорее возможным кажется обратное. Окажись это верным, настоящее как присутствие и все принадлежащее к такому настоящему должно было бы называться собственно временем, хотя непосредственно оно не имеет в себе ничего от привычно представляемого времени в смысле исчисляемой последовательности Теперь» (Хайдеггер 397–398).

космоса.<sup>8</sup> Данная оппозиция прослеживается и в этом драматическом цикле. Связь часов со смертью и их отождествление с человеком, прочитываются в мотиве башни в сценке «Воскрешение»: «ВАЛЕРИЯ: 3-я сторона: я игла... Отец, мой разум подсказывает мне жестокое сравнение. На башенных часах большая стрелка указывает направление ветра, а другая, мертвая, — направление смерти» («Воскрешение» 101), а также в мотиве черной повязки, полностью перенимающей функцию часов: «Прохожий: Скажите, здесь не проходил человек с черной повязкой вместо часов? Витковский: Да, здесь что-то тикало. Что-то звучало довольно мрачно» («Врата» 14). Время явно отделено от часов, стрелок, минут, секунд, то есть от рационального измерения, которое его убивает. Однако оно пытается воскреснуть из «черных могил циферблата» в событии — «призрачном шествии» — внезапно вовлекающем читателя в обстановку ритуальности: «темные поводыри» и «темные одежды» времени принимают обличье призраков, чье медленное восхождение из потустороннего наводит ужас на персонажей и зеркала в сценке «Извращения».

Отражение персонажей в часах непременно ведет к их уподоблению, вследствие чего сами персонажи (преимущественно их лица, но не только), воспринимаются в качестве циферблатов: «Екат. Вас. Он так бледен, что числа на циферблате кажутся еще чернее и зловещее» («Отражения» 67), «3-й гость: Часы бьют половину меня» («Гости» 42), «ДЯДЯ: Уже половина двенадцатого, негодный! Отдай топор! ВЛАДИМИР: Дядя, отдайте топор! Уже половина старухи. Уже половина всего» («Драма» 26). Этим метаморфозом, основанным на рефлексивном начале, данный мотив не исчерпывается. Отождествляя с часовыми стрелками разные части тела персонажей, и при этом подчеркивая, что каждая часть



показывает свое время, Казаков усугубляет телесную брэнность призраков вплоть до их дезинтеграции:

2-й гость: Странно у меня одна нога без пятнадцати семь, а другая — без шестнадцати левая! А сам я — сегодня.

3-й гость: Ничего странного нет.

4-й гост: Все странное есть.

МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Часы бьют полночь, а ее волосы — половину второго.

ЭВЕЛИНА: А его усы?

1-й гость: А я весь бью разное время. Приставьте ко мне лестницу! Ночь или день? Дайте фонарь!

2-й гость: На Острогском — 4 часа. Я отстаю.

ОСТРОГСКИЙ: Эвелина, позвольте вас спросить! Я определяю время по мостовой, по бульжникам.

1-й гость: Так вот почему я хромаю! Время-то разное!  
(«Гости» 46-47).

Телесный распад призраков, напоминающий композиции кубофутуристических полотен, видимо тесно сопряжен с трагическим распадом связи времен. Ведет ли распад к смерти? Ведет.

Это подтверждается исчезновением — последним этапом деструкции, окончательной потерей телесности: Другие: [...] А что касается нас, то мы исчезаем. Мы и не появлялись, берем в свидетели всех. Проща...» («Врата» 11); «АНАСТАСЬЯ: Где старуха?! Пока вы говорили, она молчала и исчезала. [...] ДЯДЯ: Ни старухи, ни топора. ВЛАДИМИР: Ни меня. АНАСТАСЬЯ: Боже! ДЯДЯ: Да, вы, Владимир, исчезли. Вас нет. Это тяжелая утрата для нас [...]» («Драма» 27); «ЖЕНИХ: Кто-то позвал меня, я обернулся, но... меня уже не было. Сверкающие звезды с хрустом ломались в глаза» («Воскрешение» 106).

Однако следует ли телесное растворение непременно считать смертью? Тем более телесное растворение, обусловленное распадом времени часов, про которое уже было сказано, что является не временем в узком смысле, и что намного важнее, не временем персонажей — они не узнают себя, отражаясь в часах, и фрагментацией времени вещают о своей принадлежности к вечности? Казаков дает ответ:

1-й гость: *Подойдя к своему отражению в часах, я увидел, что нос у меня съехал на половину шестого, один глаз ослеп, а душа — вечная.* («Окна» 57)

И на другом месте, в сценке «Гост»:

2-й гость: *Мало того, что мы есть, мы еще и кто?*

3-й гость: *Мы смелые отражения в часах.*

4-й гость: *Мы гости хозяйки. Мы гости судьбы.*

1-й гость: А он?

2-й гость: Единственный и шестой призрак.

3-й гость: Достаточно только взглянуть на свечу и хозяйку.

«1-й гость: А какой у него взгляд! Вы видели когда-нибудь остановившиеся часы?

4-й гость: Он ищет в них свое отражение.

Хозяйка: Он вздрогнул! Воздух порезался о стекло...

2-й гость: О, это 6-ое молчание!

4-й гость: Эпитафия или тост? («Тост» 76-77)

Бледные тела в казаковском хаосмосе удивительным образом трансформируются, начиная с призрачности, через распад на фрагменты, и вплоть до исчезновения, улечувивания их материальной оболочки, сопровождающейся лишь звуком голосов, последним признаком их существования: «НАЕЗДНИЦА: Жаль, что я не вижу себя, только слышу» («Небесные тела» 86); «2-й гость: Я хочу слышать свой голос!.. Где мы? 3-й гость: Вы не в своем голосе» («Гости» 46); «1-й гость: Такая темень, что я нахожу себя только по голосу» («Тост» 76). Такой принцип присутствия в отсутствии свидетельствует о принадлежности персонажей к полноте времени, к вечности, которая рядом, в бессознательном. Фрагментацией времени, изображенной

9  
Следует отметить, что Казакову вовсе не чуждо отождествление времени и пространства: «ВТОРОЙ: Она молчит. Странно! Что же мы слушаем? ПЕРВЫЙ: Где? ВТОРОЙ: Вчера» («Фабричные окрестности» 33).

в картине телесного распада, Казаков не только дискредитирует возможность воспринимать время с помощью часов, но также показывает кристаллизацию времени через одновременное пребывание персонажей в нескольких мгновениях настоящего, то есть в вечности. Переход, или лучше сказать прорыв тела, предмета в соседний мир, в абсолют (который, возможно, не есть другое как достижение четвертого измерения — пространства-времени Минковского),<sup>9</sup> на уровне телесности представленный в виде исчезновения, означает отнюдь не смерть, деструкцию, а наоборот, приобретение своего конечного, словами М. Ямпольского, «истинного облика», своей завершенности, единства. На уровне объективной действительности, основывающейся на принципах актуальности, данное приобретение себя никак невозможно воспринять:

*Истинное обличье тела недоступно нам, потому что мы в настоящий момент всегда имеем дело только с фазой становления, метаморфозы. Исчезновение тела — финальный этап становления — оказывается связанным с открытием истины о теле. В момент исчезновения тело как бы все, целиком, прошло перед наблюдателем, “фильм” тела кончается, и оно фиксируется в памяти во всех своих фазах. Тело полностью поглощается памятью в своем подлинном обличьи только в финальный момент своего исчезновения. (Ямпольский 171)*

Тем не менее исчезнувшие персонажи Казакова уже на следующей странице вполне спокойно восстанавливают свои плотские очертания, предстывая перед нами в качестве игроков, гостей, прохожих, у которых свои зеркальные и прочие отражения, свои

диалоги, добавочно свидетельствующие об их хоть и частичной, но все же воплощенности: «Они возникали неожиданно; то ликующе, то сурово. Окна слепли от яркой весенней боли» («Восклицание» 111). И как оказывается, подобным метаморфозам конца нет, поскольку появление то и дело сопровождается повторным, столь же внезапным исчезновением. В контексте сказанного это можно понимать, как переход тела из одного измерения в другое, из одной реальности в другую. Если дальше рассматривать этот вопрос в плане особой обращенности Казакова к прошедшему времени, можно, вслед за М. Ямпольским, говорить «о переходе из прошлого в настоящее и уходе из настоящего в прошлое», то есть об «единовременном соприсутствии» (Ямпольский 171) персонажей Казакова в нескольких «соседних мирах» Л. Липавского и, следовательно, в нескольких временах. Такому утверждению способствуют как раз чуть ли не фантастические образы персонажей, предстающих по сути точкой калейдоскопического преломления множественных времен возможных соседних миров.

Из сказанного следует, что Казаков полностью дискредитирует понятие смерти, в смысле любой завершенности. Погружая свой мир в непрерывный метаморфоз, он тем самым примыкает к метафизике становления, выдвигая ее ключевым принципом условного существования, отвергающим конечные формы и предполагающим вечное возрождение. Смерть — это всего лишь точка прорыва за грань, момент дезинтеграции как начала трансформации. Смерть — это (воз-)рождение. Несмотря на распад тела, душа остается вечной, а человеку одновременно нужны и эпитафия и тост, поскольку он в себе соединяет и время часов и время собственное.

10

Ср. у И. Смирнова, который повторное «нахождение себя» связывает с творческим актом, что бесспорно присуще поэтике Казакова: «Тот, кто утрачивает себя в объектности, **вынужден** к творчеству, к нахождению себя в не-себе, к преодолению данного созданным, к изобретению Бога, текста и инструмента» (Смирнов 28).

\*

Далее, невозможность достижения объективации сознательным путем или, говоря словами И. Смирнова, утрата человеком «себя в объектности»<sup>10</sup> отмечена, например, в репликах персонажей сценки «Гости»:

*МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Вы кто?*

*ОСТРОГСКИЙ: Я? Кто.*

*МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Понятно. Непонятно. Почти понятно. Почти не.*

*ОСТРОГСКИЙ: Почти я. («Гости» 41)*

Подобное встречаем и в «Окнах»:

*– Кто вы? — вздрогнула она спросить.*

*На стенах висел портрет. Был изображен кто-то и его сабля, глаза которого сверкнули и давно погасли. Гость ответил:*

*– Кто я. («Окна» 51)*

Отвергая логическое мышление и ломая привычные законы общения употреблением вопросительного местоимения «кто» в качестве полноценного изъявительного предложения — ответа, Казаков показывает принципиальную неопределимость

человеком самого себя путем сознания, очевидно, не способного дать окончательный ответ, а лишь опутывающего человека бесконечными вопросами.<sup>11</sup> Сознание не достойно отведенной ему роли фундаментального средства познания, однако отчаяние, вызванное его бессилием, у Казакова не остается тщетным, а наоборот, становится стимулом к поискам более глубокой объективации, заключающейся в погружении человека в бессознательное. Другими словами, Казаков на страницах своих произведений уходит на шаг дальше, совершая попытку познать себя через отражение в бессознательном — выйти из себя, чтобы к себе вернуться.

Выход в бессознательное усугубляет проблему идентичности, (за)предельно расщепляя мир Казакова континуальным взаимозамещением субъекта и объекта, поскольку в бессознательном граница размыта и полюсы отождествляются, то и дело меняясь местами, перетекая друг в друга. Неустанный метаморфоз, порождающий смену перспектив — это главный механизм, на котором зиждется предельно условная поэтика Казакова, что позволяет сделать следующий вывод: этот мир не происходит — он сбывается в виде вереницы внезапных взрывов, то есть событий, понимающихся В. Рудневым, как «конъюнкции сходящихся рядов».<sup>12</sup> Хаосмос Казакова — это изображение единства, картина встречи соседних миров, поскольку событие происходит только там — в параллельных мирах бессознательного.

Туда, в идею о соседних мирах, уходит корнями сплошная релятивизация всех понятий и явлений в казаковском мире, его неуловимость, мнимость, сугубая фрактальность на всех уровнях, то есть столь явная неподвластность законам сознания. Оттуда постоянное взаимозамещение, всегда неожиданно осуществляемое как между персонажами: «Пермяков: Иногда мне кажется, что

**11**

Ср. «Странный год. Не было ни лета, ни осени, ни весны, ни зимы. Что же было? Был этот вопрос. ... И вот в один из дней этого вопроса я вышел из» («Окна» 51).

**12**

Если что-то произошло в одном мире, это не событие, это так, ерунда, на которую не стоит обращать внимание. Вот почему Делез (или Лейбниц) говорит о «конъюнкции сходящихся рядов». Событие имеет межмировой характер» (Руднев 2018: 67).

я не тот, за кого он себя выдает» («Отражения» 67), так и по оппозиции живое–мертвое, предполагающей уподобление персонажей сцене: «Сцена: Вы кто? Витковский: Я? Сцена» («Врата» 11), дому: «АКРОБАТ: Я дал своему лицу окаменеть и уйти. Теперь я могу отыскать себя среди этих домов» («Небесные тела» 85), картам и окнам: «3-й гость: Когда я вошел в ту комнату, за столом сидели трое. Один из них был четвертым. 1-й гость: Карты играли в людей? 3-й гость: Я остановился в недоумении, не зная, кем мне быть: пятым или седьмым? 2-й гость: Не считая окон?» («Окна» 54) и, следовательно, антропоморфизацию данных предметов.

Соседние миры кроются за пределами сознания, а там, в бессознательном, все возможно, поскольку все равно всему. Однако, мир сознания не исчезает, он всего лишь становится в один ряд со всеми остальными мирами. Как впрочем и показано в связи с темой времени, идея становления в нескончаемом превращении осуществляется в переходе из одного мира в другой, совершаемом по принципу движущейся ленты Мебиуса, как отмечает В. Руднев, очерчивая, словно вслед за Казаковым, новую модель реальности:

*Теперь представим себе, что реальность нарративной онтологии это не круг и не шар, а движущаяся лента Мебиуса (некоторые физики полагают, что лента Мебиуса и есть модель нашей Вселенной). В чем преимущество этой модели? [...] Лента Мебиуса принципиально отличается от круга тем, что она элиминирует противопоставление внутреннего и внешнего. Это самое главное в ленте Мебиуса. А раз нет внутреннего и внешнего, поскольку внутреннее все время переходит во внешнее и наоборот, то нет не только истинного и ложного (они сливаются в этом движении), но элиминируется также оппозиция внешнего и внутреннего*



*смыслов: сейчас он внешний, а через некоторое время уже внутренний. [...] В модели ленты Мебиуса отпадает нужда в тождестве одного другому. Сейчас человек смотрит в окно, а потом, глядишь, окно смотрит в человека. Сейчас человек входит в дверь, а потом, глядишь, дверь входит в человека. (Руднев 2016: 103–104)*

Итак, из сказанного возникает вопрос: насколько вообще обоснованно говорить о поисках идентичности, если исходить из идеи, что хаосмос Казакова, а следовательно и персонажи, зиждутся на космическом начале нескончаемого превращения из одного облика в другой, совершаемого на стыке между неисчислимыми параллельными мирами? Иными словами, как многоликость сочетается с личностным началом?

Вполне обоснованно, поскольку данные полюсы соединяются именно через начало индивидуальности, которому присуща субъективность.<sup>13</sup> Через сугубо личностное человек не удаляется от всеобщего, а напротив, как учил Гераклит,<sup>14</sup> приближается к нему, так как процесс достижения идентичности, т. е. возвращение к самости, не что иное, как возвращение к своим истокам, кроющимся по ту сторону сознания. А там, в лоне бессознательного, человек приобщается к тайне всеобщего, к тайне всеединства, где многоликость неизбежна.

Вопрос идентичности, следовательно, разрешается в процессе индивидуации, достижением которой человек останавливает ленту Мебиуса. Воссоединение со своей самостью отсылает в очередной раз к вопросу о смерти: «[...] С этим связано третье свойство нашего Я. Оно может остановить ленту Мебиуса и свернуть ее в точку, так сказать, остановить круг сансары. [...] Когда в Я накопится достаточное количество информации, оно обретет

**13**

Ср. у В. Бибихина: «Цельность, единство, общее, для того, чтобы быть не абстрактным понятием, а существовать, должны индивидуализироваться — приобрести конкретность. Единство существует и проявляется только в индивидуальном; и индивидуальное, соответственно — это способ подняться до всеобщности. Приобрести индивидуальность — значит настолько приблизиться к всеобщности, насколько возможно для конкретной вещи. Благодаря индивидуальности все во всем. Индивидуальность тесно связана с субъективностью, которая — тоже всеединство», пишет Бибихин. (Бибихин 2008: 213).

**14**

Ср. у В. Бибихина: «Соответственно придется разобратить, что такое свое. Ничего бездоннее своего, если в него всмотреться, не окажется. Свое будет уводить к родному, родное к роду, в конце концов придется задуматься вместе с Гераклитом о том, что человек не может иметь у себя ничего обособленного и следует всеобщему. Родовое так или иначе пробивается через все. Хотим или нет, мы вынашиваем его» (Бибихин 2010: 36–37).

15

Ср. у М. Хайдеггера: «Человеческое присутствие означает: выдвинутость в Ничто. Выдвинутое в Ничто, наше присутствие в любой момент всегда заранее уже выступило за пределы сущего в целом. Это выступление за пределы сущего мы называем трансценденцией. Не будь наше присутствие в основании своего существа трансцендирующим, т. е., как мы можем теперь уже сказать, не будь оно заранее всегда уже выдвинуто в Ничто, оно не могло бы встать в отношение к сущему, а значит, и к самому себе. Без исходной открытости Ничто нет никакой самости и никакой свободы» (Хайдеггер 22).

Самость и остановит ленту Мебиуса. Для чего же накапливать ин-формацию в смерть? Но это не смерть в обыденном смысле, это, скорее, нирвана, точка, равная Вселенной» (Руднев 2016: 130–131). Путь индивидуации — это и есть путь спасения персонажей Казакова, то есть его самого, из опустошенности абсурдного бытия.

\*

Процесс взаимозаменяемости тесно связан с темой имени, способствующей, в свою очередь, заострению проблемы идентичности. Погружение в хаос бессознательного, потеря себя в небытии, в ничто ради возврата к себе, достижения самости,<sup>15</sup> сопровождается манипуляцией именами персонажей, в итоге ведущей к полной потере имени. Данная манипуляция осуществляется на нескольких уровнях. Первое, что бросается в глаза, это взаимозаменяемость имен, вещающая об отсутствии прочной связи между именем и персонажем и, стало быть, о непрочном существовании этих персонажей, о своеобразной незаконченности, бесформенности, позволяющей меняться местами с другим, раздваиваться: Витковский 2-й: Вы Витковский 2-й? Витковский: Нет, я Витковский 1-й. Витковский 2-й: А я Витковский 2-й. Прощайте!» («Врата» 12); «МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: А вот и гости. Всего 4 человека. А 5-й — он же и 3-й. ОСТРОГСКИЙ: А 1-й — он же и 6-й? МЕЛИК-МЕЛКУМОВ: Да, да, вы не правы» («Гости» 41); «3-й гость: Я остановился в недоумении, не зная, кем мне быть: пятым или седьмым?» («Окна» 54).

Затем, в драматических сценках неоднократно усматривается наименование персонажей общим именем существительным, зачастую сочетаемым с порядковым числительным, чем указывается

на их принадлежность к определенной группе (это чаще всего гости, призраки, прохожие, игроки). Встречаются также персонажи, у которых неопределенные местоимения «некто» и «кто-то» приобретают функцию имени (в сценических миниатюрах «Окна» и «Врата»), что говорит об усугублении их аморфности и, следовательно, неопределимости. Персонажи утрачивают имя по мере исчезновения телесной оболочки: «Наступает ночь. 1-й голос: Что это? 2-й голос: Ночь. 1-й голос: Как все изменилось! Я был Витковским. 2-й голос: А я? Анной?» («Врата» 13). Имя теряет свой особый статус имени собственного,<sup>16</sup> отождествляясь с другими словами, при этом обозначающими, видимо не случайно, именно не-существование, отсутствие, небытие: «3-й гость: Спросим у Эвелины. 4-й гость: Ее нет. 1-й гость: Спросим у ее нет» («Гости» 48).

Наиболее заступленным и заодно наиболее радикальным способом манипуляции именем является невозможность персонажей вспомнить свое имя, а также имя другого персонажа, реже, незнание собственного имени: «4-й гость: Разрешите представиться! Не знаю своего имени» («Окна» 55); «3-й гость: Эта женщина, мною забыто ее имя, а именем забыт я» (57); «СТАРУХА: Кто я? Забыла. АНАСТАСЬЯ: Дядя? ВЛАДИМИР: Владимир? АНАСТАСЬЯ: Невеста при свете луны? СТАРУХА: Топор?!» («Драма» 25). Это и есть крайний этап данного процесса, являющегося не чем иным, как обезличением, утратой лика, поскольку «смысл имени есть живой и индивидуальный смысл личности. Имя — откровение личности, лик личности, живая смысловая энергия жизненно самоутвержденной индивидуальности. Имя — не название, не простое слово и не термин, не вывеска, не внешний знак, не условный символ. Имя — личностный символ, орудие индивидуально-личных взаимоотношений» (Лосев 821).

16

Ср. у Л. Лосева в «Философии имени»: «Имя предполагает живую, в той или иной мере одаренную сознанием индивидуальность. [...] Имя всегда есть имя одушевленной вещи. Имя есть всегда имя личности (или ее степени и модификации). [...] Имя в настоящем смысле есть всегда собственное, а не нарицательное имя. Имя есть имя живой вещи. Имя само всегда живо. Имя — порождение живых, взаимообобщающихся личностей. Имя вещи есть орудие общения с нею как с живой индивидуально-личностью» (Лосев 820).

**17**  
 Ср. у Лосева: «Имя можно назвать конститутивным признаком вещи, конститутивным смыслом вещи. Это — то, без чего вещь не может существовать как данная вещь» (Лосев 818).

Забвение имени свидетельствует о невозможности объективироваться, о невозможности узнать себя, что приводит к отчуждению человека от других и от себя, к регрессии, и в итоге к исчезновению в хаосе небытия: «В имени — какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто “субъективном” или просто “объективном”, сознании. [...] Без слова и имени человек — вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен, несоборен и, следовательно, также и не индивидуален, не-сущий, он — чисто животный организм или, если еще человек, умалишенный человек» (Лосев 642). Оттуда призрачность предельно субъективных персонажей Казакова, вернувшихся к почти что бессловесному, чисто чувствительному восприятию мира.

Об имени как ближайшей подступе к духовному существу человека, обладающему функцией сотворения личности,<sup>17</sup> вслед за Л. Лосевым писал и П. Флоренский в книге «Имена»: «[...] около него (имени — В. Ш.) оплотняется наша внутренняя жизнь, оно — твердая точка нашей текучести, в нем находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я» (Флоренский 61). Непрочная привязанность (к) имени, результирующая в его заменимости и конечной утрате предстает картиной расщепления сознания, полностью погружающегося в текучесть бессознательного, в беспамятство; это утрата личности, ведущая к редукции человека до идеи о человеке: «Такое Я есть чистая субъективность, подлежащее, ничуть себя не раскрывшее и невысказавшее, а потому никак не соотношенное с действительностью и следовательно начисто лишенное объективности и воплощения. [...] До имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть

субъект личных отношений, следовательно не есть член общества а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш» (Флоренский 62).

Если имя, вслед за П. Флоренским, понимать как грань между космосом сознания и хаосом бессознательного, между жизнью и смертью, то казаковские призраки, постоянно меняющиеся, забывающие или просто не знающие своего имени, пребывающие в неуловимом хаосмосе, не отвергающем, а наоборот, соединяющем в себе полюсы, видимо, шагнули за эту грань, в неизведанные просторы неименованного, а это значит, несуществующего. Обезличенные, они ведут свои нескончаемые антидиалоги, и своим способом существования в несуществовании, практически, иллюстрируют слова П. Флоренского: «Имя есть этот предел. [...] Не дойти до него — значит застрять в метущейся области чувственных впечатлений, несплоченных воедино; перейти за него — значило бы утратить точку опоры мысли и потребовать от мысли недоступное». И дальше: «Снять имя — это значит перейти к такому опыту, который хоть и воспринимаем, но уже не именуем — не сказуем человеческим словом, несказанен [...] — иначе говоря, к опыту чисто мистическому, а его не вместить в опыт сказуемый» (Флоренский 72). Утверждая бессмыслицу основой своего творческого эксперимента, предполагающего познание мира, Казаков как раз уходит от привычного мышления в сторону «недоступного», стремясь новыми синтаксическо-семантическими связями, то есть по сути новым наименованием, расширить границы своего языка-мира, вызвать его из окостенелого состояния небытия. Таким образом, Казаков возвращает слову его магическую функцию; он воскрешает имя, чтобы именем воскрешать мир в себе.<sup>18</sup>

18

«Но вот аморфная текучесть сознания кристаллизуется; его темная бездна расчленяется, осознается, выветляется; его непроглядная ночь слепых ощущений уходит с небосклона человеческих интуиций. И — рождается слово, загорается смысловая заря восходящих имен, поднимается солнце наименованного и все именуемого разума. Слово и имя есть расцветшее сознание, созревший смысл, осознавший себя взрослый ум» (Лосев 816).

19  
 Ср. у Эсслина: «[...] потеря имени означает обретение свободы, поскольку не имеющий имени не контролирует [...] Другими словами, личная идентификация, определяемая языком, именем — источник изолированности и несвободы действий, навязываемых нашей принадлежностью к обществу. Следовательно, через разрушение языка, через абсурдные, скорее случайные, чем зависящие от обстоятельств имена, возникает эта мистическая жажда свободы во имя единения с универсумом» (Эсслин 353–354).

Стало быть, можно сделать вывод, что обезличение посредством утраты имени вовсе не есть просто возврат в безликое месиво хаоса, регрессия, а наоборот, своеобразное освобождение,<sup>19</sup> трансгрессия, предполагающая возрождение в лоне хаоса, воспринимаемого как поле чистой творческой потенции. Стараясь черпать из небытия (или лучше сказать инобытия?), Казаков вторит первому поэту Адаму, вызывающему вещи к жизни как раз посредством имени, наименованием. Через расщепление и в итоге исчезновение личности в инобытии, он стремится раствориться в общности, чтобы достичь единосущности, т. е. чтобы в тождестве с самим собой преодолеть антиномизм человеческого бытия — вот в чем суть языкового акта Казакова, основанного на автодиалоге.

\*

Из всего сказанного становится понятным, почему смерть, самоубийство иногда видятся Казакову утешительным выходом из круговорота отчаяния и горечи, порождаемых абсурдным существованием: «— А вот другой случай тоски: когда не возможны ни смерть, ни какое-нибудь другое утешение» («Восклицание» 111). Соединяя якобы невпазд семантическое поле мотива горла-шеи с мотивами бритвы, веревки и галстука, Казаков на уровне ассоциативной и метонимической связей строит такие же, как человек, как мир, фрагментированные, распадающиеся образы, отдающие комизмом бессмыслицы, но все же заключающие в себе смысл — жажду смерти как освобождения:

«КЛОУН: В дураках. Поистине, это не так. Веревка или галстук — не важно. Все зависит от шеи. Ваши судороги вам

не нужны. Не успев полюбить одну, вы полюбили другую» («Небесные тела» 82)

«ОТЕЦ: Я весь до кончика иглы полон предчувствий. Предчувствие № 1: 1783002696013. Предчувствие № 009: не сбудется. Даю построение лица: лоб, небо, ряды морщин и шея, подпоясанная простой веревкой. («Воскрешение» 105)

Мотивы бритвы и горла напрямую связаны и с отражением и исчезновением: «Витковский: Молчите! Будьте так же неслышны, как и невидимы!... Я поранил себе горло острием во время бритья... Не мешайте мне смотреть, как зеркало истекает кровью» («Врата», 17), а также со страхом, выступающим посредником в выстраивании смысла, поскольку, как оказывается, достаточно только упомянуть это слово, чтобы вызвать волнение в хаосмосе Казакова: «Львов: О, Эвелина, Эвелина! Я вас люблю! Клянусь горлом своим и неба! Эвелина: Как окно сверкнуло при слове “горло”!» («Изваяния» 94–95).

В реализации темы смерти, как жажды самоубийства, высвечивающей из подразумеваемой метонимической связи между словами «горло» и «бритва», прочитывается строка «горло бредит бритвою». Этой «раздробленной» строкой Казаков отсылает к поэме В. Маяковского «Человек» (1917),<sup>20</sup> а именно к части «Вознесение Маяковского», посвященной самоубийству через повешение лирического персонажа, не выдержавшего тоски и страданий: «А сердце рвется к выстрелу, / а горло бредит бритвою» (Маяковский 255). Отождествление расщепленного авторского Я Казакова с бессмертным поэтом, каким является лирический персонаж Маяковского, не удивляет, поскольку в поэме Маяковский тоже делает

20

Примечательно, что сам Маяковский в первом издании 1918 г. жанрово определил это произведение как «вещь».

самого себя главным персонажем, чей тоске, как и у Казакова, даже смерть не утешение — она же не конец, а лишь этап на неведомом пути становления: «Ожившее сердце шарахнулось грузно / Я снова земными мученьями узнан. / Да здравствует / — снова! — / мое сумасшествие! (269) [...] Погибнет все. / Сойдет на нет. / И тот, / кто жизнью движет, / последний луч / над тьмой планет / из солнц последних выжжет. / И только / боль моя / острей — [...]» (272).

Примечательно, что строка «Горло бредит бритвою» встречается также в дневниковых записях Д. Хармса за 1925 г. без ссылки на Маяковского. Так названа и четвертая книга журнала «Глагол», посвященная прозе Хармса, и впервые публикующая его дневниковые записи.

Узнавание себя, вслед за Хармсом, в лирическом персонаже Маяковского не есть другое, как уподобление Казакова романтическому герою — одинокому изгнаннику, страдающему из-за неприемлимой противоречивости собственного бытия, стремящемуся к неизведанным просторам потустороннего. Такому прочтению способствует тот факт, что неожиданное осознание себя участником в борьбе с онтологическим абсурдом и бессилие человека побороть его и встретиться с миром, т. е. с собой (ср. в «Драме»: «ВЛАДИМИР: Чувствую, что дальше я не могу. Но и не дальше — тоже не могу. Куда же быть? Спрашивается» («Драма» 25)), Казаков передает и через образ «случайного воина». Эта ипостась автора насквозь пронизывает его поэтику, соединяя в себе несколько романтических образов, встречающихся на страницах разных произведений: образ средневекового рыцаря, всадника, образ Дон Жуана, пушкинского бедного рыцаря и лермонтовского рыцаря пленного. В данном драматическом цикле, образ случайного воина встречается не только в названии одной из сценических миниатюр, выдвинутом, кстати



говоря, в название мюнхенской книги<sup>21</sup>, и в одном из персонажей данной сценки, но также складывается на основе метонимических и ассоциативных связей из разбросанных мотивов в невпопад вставленных репликах, напрямую отсылающих, прежде всего, к стихам Пушкина и Лермонтова.

Уже в сценке «Врата», в реплике 1-го голоса прослеживаем намек на образ автора в рыцарских доспехах: «Едва увижу огонь, так сразу вспоминаю того бравого парня в блестящей каске и верхом на водяном коне. Что-то он теперь? По-прежнему пишет? Или перешел на прозу?»<sup>22</sup> Чрезмерная бледность, молчаливость, неподвижность призрачных персонажей Казакова, наряду с тоской, бессилием, напоминают черты «все безмолвного, все печального» пушкинского бедного рыцаря: «Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой» (Пушкин 114). С пушкинским рыцарем казаковского случайного воина роднят чувства отчаяния, скованности, несвободы, передаваемые через мотив решетки: «С той поры стальной решетки / Он с лица не подымал» (114). У Казакова этот мотив прослеживается в сценке «Отражения»:

*Пермяков: Мое отражение в зеркале не мое.*

*Лиза: Ваше отражение в часах смелее, чем в зеркале.*

*Екат. Вас.: Да, и появляется сходство с витязем. А стрелка защищает переносицу, как шлем.*

*Сергеев: Какая странная архитектура! Решетки не на окнах, а прямо на лицах.*

## 21

Как уже сказано, эта книга была опубликована при жизни автора, так что выбор именно данного образа для названия всей книги свидетельствует о его значимости для автора.

## 22

Комментарий о «переходе на прозу» явно отсылает к автобиографическому моменту и обыгрывает совет, который А. Крученых дал Казакову: «Держитесь прозы» (Казаков 1978: 207).

**23**

Ср. у Казакова в сценке «Окна»: «4-й гость: Странно глаза устроены! Куда ни поглядишь — кругом одни стены!» («Окна» 52).

**24**

«5-й гость: А я не вижу смысла в бесконечном перепиливании решеток, которое мы называем молчанием. 2-гость: Мне от ваших речей так странно, будто я уже на свободе. 1-й гость: Итак, слово „тюрьма“ произнесено, наконец! ХОЗЯЙКА: Итак, 1-й гость или 1-й узник?» («Восклицание» 116)

*Екат. Вас.: Забрала на лицах? О чем это он? Какой он странный! Какие мы!*

*Лиза: Он от нас еще дальше, чем мы от него («Отражения» 68).*

В ней образ рыцаря-витязя создается по принципу отражения в окне и в часах. Этим бранным обликом, развивающим тему (не) свободы, поскольку рыцарь себя, собственное тело воспринимает, как тюрьму, Казаков восходит не только к Пушкину, но даже в первую очередь к Лермонтову, к его пленному рыцарю: «В каменный панцирь я ныне закован, / Каменный шлем мою голову давит, [...] Быстрое время — мой конь неизменный, / Шлема забрало — решетка бойницы, / Каменный панцирь — высокие стены<sup>623</sup> / Щит мой — чугунные двери темницы» (Лермонтов 323). Туда уходит корнями и отождествление гостей с узниками в сцене «Восклицание». <sup>24</sup> В той же сцене Казаков выдвигает молчание потенциальным способом освобождения, «перепиливания решеток» однако тут же дискредитирует его, называя бессмысленным. Вся надежда на смерть, которая в конечном итоге и есть то соединяющее все образы, заключенные в ипостаси случайного воина. «Мчись же быстрее, летучее время! / [...] / Смерть, как приедем, подержит мне стремя, — / Слезу и сдёрну с лица я забрало» (323), читаем у Лермонтова, которому вторит Казаков в своих драматических текстах, обращаясь одновременно своим творчеством — молчаливым восклицанием — и к лирическому персонажу «Элегии» А. Введенского: «на смерть, на смерть держи равненье / певец и всадник бедный» (Введенский 69). Только смерть освобождает рыцарей от уз собственного бытия. Только смерть приведет к спасению в метанойе. ♡

## Литература

- БИБИХИН, В. В., 2008: *Внутренняя форма слова*. СПб.: Наука.
- БИБИХИН, В. В., 2010: *Слово и событие. Писатель и литература*. М.: Университет Дмитрия Пожарского, Русский фонд содействия образованию и науке.
- БИБИХИН, В. В., 2016: *Мир. Язык философии*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- БУРЕНИНА, О. Д., 2015: *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. СПб.: Алетейя.
- ВВЕДЕНСКИЙ, А. И., 1993: *Полное собрание произведений: в 2 т. Т. 2*. М.: Гилея.
- ДРУСКИН, Я. С., 1991: Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // *Ежемесячный журнал драматургии и театра Театр*, № 11. С. 80–94. М.: Известия.
- КАЗАКОВ, В. В., 1978: *Случайный воин*. Мюнхен: Verlag Otto Sagner in Kommission.
- КАЗАКОВ, В. В., 1995: *Врата // Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2*. М.: Гилея.
- КРАСИЛЬНИКОВА, Е. Г., 1999: *Современная русская авангардная драма (М. Павлова, В. Казаков)*, Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского.
- КУКУЛИН, И., 1996: *Стекланный рыцарь // Знамя*. № 6. 228–231. [[http://hylaеa.ru/kaz\\_3tt.html](http://hylaеa.ru/kaz_3tt.html) 22. 8. 2021]
- ЛАКАН, Ж., 2009: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа // *Семинар, Книга II [1954–55]*. М.: Гнозис, Логос.
- ЛЕВШИН, И. В., 1994: *Долгожданный Годо // Современная драматургия*. № 1. 216–221.

- ЛЕВШИН, И. В., 1995: Двойная игра Владимира Казакова // *Новое литературное обозрение*. № 15. 287–292.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю., 2014: *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения*. СПб.: Издательство Пушкинского Дома.
- ЛОСЕВ, А. Ф., 1993: *Бытие — имя — космос*. М.: Мысль.
- МАНИФЕСТ ОБЭРИУ: [<http://www.d-harms.ru/groups/manifest-oberiu.html> 21. 8. 2021]
- МАЯКОВСКИЙ, В. В., 1955: *Человек // Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1*. М.: Государственное издательство художественной литературы.
- НЕФАГИНА, Г. Л., 2003: *Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры рус. лит. БГУ. Вып. II*. Минск.
- ПУШКИН, А. С., 1950: *Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3*. М.—Л.: Издательство Академии наук СССР.
- РУДНЕВ, В. П., 2016: *Новая модель реальности*. М.: Изд. дом Высшей школы экономики.
- РУДНЕВ, В. П., 2018: *Что ты хочешь этим сказать? Семантические лабиринты языка*. М.—СПб.: Добросвет, Центр гуманитарных инициатив.
- РЯСОВ, А., 2019: *Владимир Казаков: писатель-призрак*. [<https://postnonfiction.org/descriptions/vladimirkazakov/> 15. 8. 2021]
- РЯСОВ, А., 2018: *О языке драматургии // Кто сломается первым? Языковой театр, 7–11*. М.: Опустошитель.
- РЯСОВ, А., 2014: *Третья слава Владимира Казакова // Независимая газета*. [[https://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2014-09-04/6\\_ryasov.html](https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-09-04/6_ryasov.html) 15. 8. 2021]
- СМИРНОВ, И. П., 1999: *Человек человеку — философ*, СПб.: Алетейя.

- ФЛОРЕНСКИЙ, П. А., 1993: *Имена // Малое собрание сочинений*, Вып. 1, Архив священника Павла Флоренского.
- ХАЙДЕГГЕР, М., 1993: *Время и бытие: Статьи и выступления*, М.: Республика.
- ХАРМС, Д. И., 1991: *Дневниковые записи // Литературно-художественный журнал Глагол*. №4. 65–141.
- ЭССЛИН, М., 2010: *Театр абсурда*. СПб: Балтийские сезоны.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М., 1998: *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*. М.: НЛО.

## Резиме

Рад је посвећен проблему идентитета, који се посматра као главна тема драмског циклуса „Капија“ В. В. Казакова. Губитак идентитета и покушај његовог поновног стицања сагледавају се кроз неколико тема кључних за ауторову поетику апсурда: кроз тему одраза, имена, узајамног поистовећивања, нестајања. Ближом анализом ових тема, највише преко мотива часовника, рад се дотиче и питања времена и смрти. Истиче се Казаковљево дискредитовање смрти као коначности, и уплив у метафизику постајања ради превазилажења онтолошког проблема апсурдног постојања то јест ради сједињења са сопством.

## *Vasilisa Šljivar*

*Vasilisa Šljivar is an assistant professor at the Faculty of Philology of the University of Belgrade. She deals with 20th century Russian literature and Russian culture. In September 2020 she defended her doctoral thesis dedicated to the literature of the absurd — the prose work of V. V. Kazakov. Her special spheres of interest are philosophy and art. She actively participates in conferences in Serbia and abroad. She is also a translator.*








---

# Varia

---



**Римский текст  
в поэтической  
рефлексии  
Александры Петровой**  
Roman Text  
in Poetic Reflection  
of Alexandra Petrova

В статье прослеживается творческий феномен современной представительницы поэтической диаспоры Александры Петровой. Представлена попытка интерпретации стихотворения «С карминных холмов ощеренного Рима...». Этот текст был выбран для анализа как оригинальная модель интерпретации поэтическим сознанием А. Петровой римского текста, соответствующего новому месту жительства автора. Раскрыты дискурсивные контексты, образующие подтекстовые слои поэтического текста А. Петровой. В рамках лирических сюжетов книги стихов «Только деревья» А. Петрова не избегает отождествления как поэт-эмигрант. Осмыслена взаимосвязь эмигрантского мифа А. Петровой и оригинальности созданного римского текста. В ходе исследования были рассмотрены поэтическая авторефлексия эмиграционных процессов и интенсивность проявления ностальгических традиций.

АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА, ПОЭТ-ЭМИГРАНТ, НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ КОДЫ, РИМСКИЙ ТЕКСТ, ОВИДИЙ, ОСТИЙСКИЙ ХРОНОТОП, ДИСКУРСИВНЫЕ КОНТЕКСТЫ

In this article is comprehended the creative phenomenon of the modern representative of poetic diaspora Aleksandra Petrova. Presented an attempt to interpret the poem «From the Carmine Hills of bare one's teeth Rome...». This text was chosen for analysis as an original model of reception by the poetic consciousness of A. Petrova of the Roman text corresponding to the author's new place of residence. Discursive contexts have been revealed that form subtext layers of the poetic text of A. Petrova. Within the framework of the lyrical plots of the book of poems «Only the trees» A. Petrova does not avoid identification as an emigrant poet. The protosuget of exile and nostalgia was created by Ovid, which influences both the emigrant myth of A. Petrova and the originality of the created Roman text.

ALEXANDRA PETROVA, IMMIGRANT POET, NASTALGIC CODES, ROMAN TEXT, OVID, CHRONOTOPE OF OSTIA, DISCURSIVE CONTEXTS

Александра Петрова как современный поэт-эмигрант отмечена поливалентной пограничностью: сознания, статуса, репрезентативного имиджа. Автор книги стихов «Только деревья», манифестируя оторванность от корней, в то же время латентно компенсирует данную установку значимостью ностальгических кодов для прочтения дискурсивных контекстов своего творческого замысла. По мнению Г. Ермошиной, «Петрова — тот странник-мореход Синдбад, который не мог не уехать» (Ермошина). Действительно, в авторском мифе А. Петровой явно прочитывается тенденция выстраивать свои лирические сюжеты как экзистенциальную траекторию пути, моделируя «лиминальные зоны внутри иерархий и стратификаций» (Липовецкий 2009). В таком контексте лирическое «я» предстает героем дороги, символическим объектом различных трансформаций и метаморфоз, что проявляется в сферах сознания и гендера. Показательно высказывание С. Сандлер, что «... Петрова создает мир, в котором родной дом и уют — нечто несбыточное, невозможное» (Санлер 2008а). В книге стихов «Только деревья» утверждается тематическая доминанта бездомности, как в метафорическом смысле, так и буквальном. При этом поэтический дискурс А. Петровой реализуется не без оглядки на интенции выдающихся предшественников — поэтов-эмигрантов, представлявших себя изгнанниками и пребывавших в погружении «в безвремение промежутка» (Ананко, 85). В контексте сегодняшней культурной ситуации и самобытности мировоззренческих установок А. Петровой осуществляется наследование статуса эмигранта, эмигрантской семиосферы и трансгрессивности позиции лирического «я». При этом А. Петрова — поэт явно получающий признание как в русскоязычном мире, так и в итальянском, а также американском культурном

пространстве. Книги стихов А. Петровой («Вид на жительство», «Только деревья») дважды номинированы на Премию Андрея Белого, которую в итоге автор получит в 2016 году за роман «Аппендикс». В блоге «Поэзия» Луиджи Соррентино на Rai среди освещения современного итальянского поэтического дискурса есть раздел от 5 мая 2011 года, посвященный феномену Александры Петровой. Там приводятся слова поэта о том, что «писать — это шаманское действие. <...> Вы можете открыть в себе то, чего не знали раньше» (Sorrentino), а также опубликован ряд стихотворений в подлиннике и переводе на итальянский. Англоязычного читателя с лирикой А. Петровой знакомит С. Сандлер, причем не только как прозорливый исследователь, но и переводчик. И все же творческие изыскания А. Петровой, в частности книга стихов «Только деревья», требуют тщательного исследовательского внимания и применения различных интерпретационных техник. Перспективным представляется осмыслить авторскую модификацию А. Петровой как современным поэтом-эмигрантом римского текста, выявляя самобытность лирического дискурса и коды диалога с предшественниками. Для решения заявленной задачи избрано стихотворение «С карминовых холмов ощеренного Рима...», в котором римские мотивы и подтексты проявлены наиболее ярко и в то же время неоднозначно, что способствует продуктивному аналитическому прочтению данного поэтического текста.

Книга стихов «Только деревья» показательна осмыслением себя в мире нового места эмиграции — Италии. Сам факт включения различных итальянских топонимов в лирический дискурс вышеназванной книги свидетельствует о стремлении А. Петровой к рефлексии над новой средой обитания. Согласно

верному замечанию С. Сандлер, стихи А. Петровой «путешествуют по Риму» (Сандлер 2008б, 6). Не менее показательное желание современного поэта-эмигранта создать свой вариант «римского текста», проявив тем самым взаимосвязь не только с итальянскими реалиями, но и с наследием русской культуры и литературы.

Определяющая роль локуса «в конструировании текста», как отмечает Т. Цивьян, формирует «развитие сюжета и его смыслы» (Цивьян 2008а, 250). Выбор места действия для лирических сюжетов книги стихов «Только деревья» определен местом жительства автора, позицией поэта-эмигранта и той поэтической традицией, которая генерирует в рамках русской культуры своеобразие «итальянского текста».

Культурные и литературные связи Италии и России, особенно актуализировавшиеся в XIX и XX столетиях, а также наследуемые и XXI веком, представляются темой не только знаковой и неизменно перспективной для изучения, но и весьма обширной и разветвленной. В контексте осмысления различных авторских модификаций римского текста А. Петровой в книге стихов «Только деревья» и непосредственно в стихотворении «С карминовых холмов ощеренного Рима...» целесообразно проследить именно римскую линию в русской литературе означенных эпох.

По верному замечанию Т. Цивьян, «итальянские впечатления – едва ли не универсальная литературно-художественная тема», а «Италия – европейский культурный символ *par excellence*...» (Цивьян 2008б, 295). Особая семиосфера Италии и непосредственно Рима изначально была усвоена русскими романтиками в рамках литературной преемственности, во многом следуя за поэтическим опытом В. И. Гёте и Дж. Байрона. Так «классический миф Италии легко трансформировался в миф романтический.

Романтики создали своего рода толковый словарь, словарь определений Италии» (Федоров 2007). Становление итальянского текста в рамках русского романтизма не оставило безучастным ни одного значимого поэта своего времени. Итальянские топологические реалии включали в свой поэтический дискурс «... декабристы (Ф. Глинка, П. Катенин, В. Кюхельбекер, К. Рылеев), “поэзия мысли” (Д. Веневитинов, Е. Баратынский, С. Шевырев), элегики (И. Козлов К. Батюшков), поэты пушкинского круга (П. Вяземский) и сам молодой Пушкин, поэты антологической школы (А. Майков)» (Янушкевич 2013, 114). Показательно, что при столь активном творческом осмыслении итальянского контекста: локусов, персоналий, мифологии и литературных мотивов, наиболее привлекательным в данном плане для русской литературы данного периода явился именно римский текст. При пристальном внимании и продуктивной авторской рецепции других итальянских текстов: в частности венецианского, неаполитанского, флорентийского, именно «римский текст приобретал масштаб философии современного мира» (Янушкевич 2013, 115).

Изменение аксиологической парадигмы в русской литературе 1840–1880-х годов, обусловленное позитивистскими взглядами, несколько модифицирует русский итальянский текст и русскую римлиану. Так А. Майков создает двойную панораму Рима, где соответственно «цирк – пространственный образ Древнего Рима, <...> дворец (palazzo) – непосредственный образ современного Рима» (Федоров 2007). Не менее показателен и опыт А. Фета, представляющего компромисс наследования романтического взгляда на Италию при принятии позитивистских тенденций. В поэтической рецепции А. Фета «Италия сопоставлена с Сивиллой. <...> ... предмет любви Аполлона, страна искусств, страна

поэтов...» (Федоров 2007). Такой контекст осмысления итальянских реалий современности через показатели мифологии как выявление их глубинного смысла стали весьма востребованы в последующем модернистском мироприятии и не утрачивают актуальности в той или иной мере и сегодня. Так или иначе, по слову Т. Цивьян, формируется «классическая ностальгия по Италии» (Цивьян 2001б, 35), что способствует возникновению глубинной взаимосвязи русских ностальгических интенций с итальянским текстом.

И все же римская линия в русской литературе имеет и определенные авторские приоритеты. По наблюдениям В. Топорова, «едва ли кто выразил свою любовь полнее и ярче, чем Гоголь и Вяч. Иванов. Именно они главные авторы, создатели русской версии мифа о Риме» (Топоров 1987, 214). Н. Гоголь создает основу «русской римлианы» и многие данные вехи в освоении Рима находят реализацию в русле русского модернизма.

По мнению М. Виролайнен, как прозрение залога «... будущего движения, возрождения и даже преображения, и строится русское восприятие Рима, засвидетельствованное и Гоголем, и Брюсовым» (Виролайнен 2007). Так гоголевскую линию противопоставления Рима и Парижа и признания значимого соответствия римского духа русскому продолжает В. Брюсов.

Для русской поэзии XX столетия, особенно в рамках Серебряного века, взгляд на Италию метафорически осуществлялся «глазами Муратова» (Муратова 2014: 161), через призму его знаменитой книги «Образы Италии». Единение в римской модели приобщения к культуре и наслаждения в Себрянном веке наиболее последовательно обыгрывалось в творчестве М. Кузьмина. Кузьминское «“эпикурейство”, наряду с поэтизированием



деталей повседневного быта» (Medarić 2007) способствуют тому, что «читатель живо может ощутить столь любимый Кузминым Рим» (Medarić 2007) с соответствующими культурными и эротическими кодами. В ментальном мире А. Ахматовой Италия была «по классическому образцу <...> *Элизиум земной*» (Цивьян 2001б, 54). В то же время ахматовскую римлянку отличает дух «приближения к сердцевине христианской эсхатологии» (Тименчик 2007). Характерно и предшествующие данному восприятию Рима гумилевские идеи найти римскую «всепронизывающую вертикаль, доходящую вниз до звериного подполья» (Тименчик 2007), посвященного «хозяйке города Волчице» (Тименчик 2007).

Связь русской литературы с итальянским текстом также определялась и эмиграционными процессами. XX век ознаменовал основание русской диаспорой колонии в Италии. Первая попытка русского исхода в Италию осуществилась «после революции 1905 года» (Гардзонио 2005, 50), последующую эмиграционную веку определило поражение Белой армии. Традиционными центрами русской эмиграции стали Рим, Неаполь, Капри, Флоренция, Лигурийское побережье и др. Наиболее активной была римская колния, где «действовало “Русское собрание” и, в 1921 года, даже существовал русский книжный магазин “Слово”» (Гардзонио 2005, 50). При обширной русской поэтической диаспоре «роль “кормчей звезды” для многих писателей и мыслителей русского зарубежья» (Гардзонио 2005, 56) досталась поэту, глубоко любившему и воспевавшему Рим – Вяч. Иванову.

В семиосфере римского локуса «продолжают существовать разнообразными традиционными структурами, порой восходящими к глубокой архаике» (Лотман 2004а, 253). Стихотворение «С карминовых холмов ощеренного Рима...» наиболее последовательно эксплицирует

авторский вариант римского текста. В данном случае поэтическая фантазия А. Петровой обыгрывает географические, исторические, мифологические и современные римские реалии.

*С карминовых холмов ощеренного Рима,  
где ветер Остии щекой коснётся, лежавшей  
на железистом песке,  
и мы вставляли с блёстками на коже и больше не могли  
глядеть в глаза,  
которые когда-то целовали.*

*Да и тоска по этим дням была чужой,  
как маска на стене оставленной квартиры,  
что ты когда-то в шутку надевала,  
сливаясь с разделённым пополам  
на чёрное и жёлтое. Но вот  
она висит одна в пустом пространстве,  
захлопни дверь, — и власти нет её.*

*Прилив покинутых вещей бросал,  
как будто вождь к ногам красавицы добычу, —  
бутылки, мяч, чехлы случившейся любви  
(на языке аборигенов — профилатик).*

*Кто побывал в оставленных предметах?  
Кто в мяч играл? Быть может, криминолог  
хоть часть портрета мог бы воссоздать.  
Но память — что дитя пред фотошопом  
или преступник, что свои следы*

от самого себя старается упрятать.  
 И образ твой — что образ башмака,  
 летящего в волне навстречу ночи.  
 Прибой выбрасывает мусор, память, спам,  
 он скальпелем блестит и кровоточит,  
 готова почва тем бессовестным цветам  
 (Петрова 2008, 52)

Уже первые строки задают отсылки к истории и мифологии, аллюзивно обыгрывая темы Римской волчицы, строительства Рима на семи холмах и гибели Рема. Римская топонимика сохраняет свою архетипическую амбивалентность («С карминовых холмов ощеренного Рима...»). Упоминание Рима, открывающее стихотворение, обыгрывает «концентрическое положение <...> в семиотическом пространстве» (Лотман 2002, 209) Вечного города. Не остается без внимания и память о прежнем воинственном духе и Римской волчице, вскормившей Ромула и Рема, что имплицитно акцентируется метафорой зубов и оскала. По замечанию В. Михайлина, «“волк” нечист по определению, он — “кровавый”, он — воплощение хтонического начала...» (Михайлин, 412). А. Петрова, склонная к обнажению парадоксальности и принципиальной неоднозначности объектов, попадающих в фокус лирического сюжета, объединяет мотивы римской благословенности и в то же время оскверненности. А. Петрова прямо не развивает вышеобозначенную тематику, оставляя ее в области ассоциативных скреп лирического сюжета. Современный поэт-эмигрант включает «римский текст» в свой ностальгический дискурс, сопрягая мотивы: маски и отказа от нее, самоидентификации в римском и остийском пространстве, памяти и забвения.

В одном из своих интервью А. Петрова замечает, что «с исторической точки зрения, Европа начинается, скорее, с Греции и Древнего Рима / Италии, и итальянцы об этом не забывают» (Петрова 2017). Акцентирование современным поэтом-эмигрантом культуропорождающего аспекта итальянской семиосферы потенциально высвечивает важность включения своего авторского мифа и жизненного пространства именно в рамки “римского текста”.

Феномен римского текста первоначально был создан еще Вергилием, определив модель для последователей, в том числе и основу для «русской литературной римлианы» (Владимирова, 5). По слову В. Топорова, вергилиевская «Энеида» устанавливает «соотнесенность Рима и мира (*Urbs, orbis*)» (Топоров, 203), что реализуется, прежде всего, в концептуальном плане как «идея Рима, раздвигающего свои пределы и расширяющегося до размеров Вселенной...» (Топоров, 204). В свою очередь русские поэты и писатели создавая русскую римлиану, зачастую совмещали архетипический ракурс: «“Рим как мир”, “шумный и многолюдный Рим”» (Худякова, 292), с субъективными точками зрения. В авторском варианте римского текста А. Петровой последовательно проявляются архетипичность и экзистенциальная маркированность поэтического сознания. Современная русская поэзия, по наблюдению В. Мароши, соответствует установке создавать «незавершенное “римское письмо” (*écriture*) <...> почти в репортажном пространстве и времени современного Рима» (Мароши, 523–524). Тенденция русской литературы в определенной степени ориентирует авторов, вносящих свой вклад в создание «римского текста», на глубинное погружение в атмосферу Вечного города.

Несомненно, «идеальная модель Древнего Рима» (Ветшева, 146) в свою смысловую парадигму неизменно включает представление,

что Рим — это «колыбель европейской рациональности» (Ветшева, 146). Рациональный дух Рима противопоставляется специфике ностальгического опыта. Так Овидий, будучи в изгнании в Томах, в «Письмах с Понта» напишет показательные строки:

*Вне сомнений, Улисс был разумен, но даже Улисса  
Стало с чужбины тянуть к дыму родных очагов  
(Овидий, 91–92).*

Овидий создает определенную модель переживания тоски по родине как сферы глубоко личных чувств, так и мифологического припоминания, уравнивающего ностальгика с Улиссом. По замечанию К. Ичин, «Овидию, смотрящему на свое изгнание “извне”, самосохранение видится в прикрепленности к почве — символу унаследованной культуры» (Ичин 1997). Согласно овидиевской трактовке разумность как один из вариантов поведенческих проявлений римской рациональности в ситуации изгнания уступает место парадоксальному чувству ностальгии. М. Гаспаров отмечает, что до Овидия «традиции стихов об изгнании <...> не существовало» (Гаспаров, 452), поэт первым создает некий изгнаннический канон, опираясь на личный опыт погружения в одиночество. Не менее важной для русской литературы является включение в римский текст истории овидиевского изгнания и соответствующих культурных кодов. В данном случае возникает прочная преемственность Овидий – Мандельштам – Бродский. По верному утверждению К. Ичин, «устраненные от общества и брошенные на задворки мира Овидий и Мандельштам» (Ичин 2007) формируют варианты изгнаннического канона для элегического и эпистолярного жанров. Современный поэт-эмигрант, находясь

в Риме, оказывается не только в ситуации столкновения с мифогенным потенциалом римских реалий. Не менее показательным становится наложение рационального и ностальгического настроения как своего рода реализация римского протосюжета, заданного личным опытом Овидия.

Римская рационалистичность согласно своей ментальной природе определяет еще один важный смысловой пласт — потенциальное тяготение к духу аполлонического, являющегося «культурой символики» (Ханзен-Лёве, 138). По утверждению О. А. Ханзена-Лёве, «для аполлинства культура — это хранилище воспоминаний» при несомненном приоритете «аллегоричных смыслов» (Ханзен-Лёве, 137). Что касается непосредственно А. Петровой, то в данном случае ситуация представляется неоднозначной. Символизация, принцип отражений и рассмотрение мира с позиции семиосферы, соответствующие аполлоничности, органичны для А. Петровой. В то же время пристальное внимание к хаотичности мира, мотивам растерзанности, разрушения зрительного контакта, андрогинности (образ «женомужчины»), поиск «безграничности и самоотвержения» (Ханзен-Лёве, 137) как установка поэтического сознания, выдает в А. Петровой черты дионисика. Такая двойственность идентификации в свою очередь во многом показательна для феномена поэта-эмигранта, с семиотической точки зрения наделенного практически трикстерской гибридностью и амбивалентностью, активизирующих медиацию, совмещение «противоположных, а то и несовместимых черт, способность пересекать границы» (Липовецкий 2019, 290). Поэт-эмигрант потенциально наделен дионисийской трансгрессивностью, при этом зачастую обостренно испытывает чувство ностальгии, меланхолически отмеченное аполлоническим

модусом. Подобная особенность поэтического дискурса А. Петровой, ориентированного на диалогичность, задает установку «уравновешивания противоборствующих начал “стихий”» (Дионис) и «“порядка” (Аполлон)» (Силард, 62). В свою очередь римская семиосфера также совмещает черты аполонической рациональности и эмблематичности, дополняя эти особенности дионисийской гибридность, проявляющейся в эклектическом, но органичном наложении различных культурных кодов.

М. Юсим отмечает факт того, что «Рим дал образец восприятия другой культуры как эталона», в данном плане показательно «отношение римлян к культуре Древней Греции» (Юсим, 83). Такая преемственность Рима эллинской культурной парадигме способствует рассмотрению римского античного пространства как определяющего модель палимпсестного усвоения других культур. По мнению О. Матич, палимпсест, будучи метафорой «сохранения подавленной культурной памяти», моделирует «видение истории, в котором прошлое спрятано или скрыто, но ни в коем случае не стерто» (Матич, 34). Память Рима продуцирует архетипическое углубление непосредственного опыта встречи с Вечным городом и духом Италии, образ которой, по замечанию Т. Цивьян, «вписывается в русскую картину мира, занимая в ней место рая» (Цивьян 2001б, 56). Даже сегодняшние римские реалии предстают в соответствии с мифогенным потенциалом, совмещающим античность и современность. Так, по мнению Р. Джулиани, в современном лирическом дискурсе, что было последовательно явлено в авторском мифе И. Бродского, «Рим выступает запечатленной в камне историей, где наложились друг на друга разные эпохи и культуры...» (Джулиани 2009). По слову Ж. Нива, в бродсковском ментальном универсуме «... каменный Рим метонимически

соседствует с эротическим Римом... <...> Рим Бродского – это гимн двойнику вечности: частному миру... » (Нива, 92). В случае А. Петровой, Рим – это место эмиграции и город непосредственного проживания, что определяет своеобразие поэтической оптики. Не менее значимым фактом становится и преемственность лирическому дискурсу И. Бродского, для которого Рим был своеобразным воплощением рая и дома. В данной связи достаточно вспомнить слова из интервью, данного И. Бродским С. Волкову. Поэт замечает, «в Риме, выходя в город, идешь домой. <...> То есть, выходя на улицу, ты опять оказываешься дома» (Волков, 203). В другом интервью примечательны слова, что «... гуляя по Риму, <...> я чувствовал себя куда в большей степени дома» (Бродский, 420–421), чем в иных городах в период своей эмиграции. Более того, К. Скандура верно замечает, «для Бродского Рим был центром не только западной, но и русской культуры...» (Скандура 2009, 514). Для А. Петровой же Италия и ее столица Рим предстают в нескольких ипостасях: непосредственно как место жительства, в контексте мифологической и исторической памяти, в поэтизированном ореоле русской литературы. В частности для ностальгического дискурса А. Петровой значимы «чувство Рима» (Муратов 1994: 210), отразившееся в лирике Серебряного века и традиции бродсковской “римлианы”.

Показательно следующее наблюдение К. Скандуры, что «воспринимаемый на реальном и метафизическом уровне, Рим служит русским путешественникам XXI в. настоящей машиной времени, которая своей способностью возвращать к истокам и началам помогает если не избежать смерти вообще, то все же отодвинуть ее» (Скандура 2011, 530). Такой ракурс Рима как Вечного города, порождающего нарративный тон каждой своей реалией, очень



созвучен архетипичности и экзистенциальности мировосприятия А. Петровой. В семиотическом плане показателен следующий биографический факт. Прежним местом эмиграции А. Петровой был Иерусалим — город, как и Рим, соответствующий статусу посредника между сакральным и профанным мирами. По наблюдению Ю. Лотмана, такой город как Иерусалим или же Рим с семиотической точки зрения — «идеальное воплощение своей земли, <...> прообраз небесного града...» (Лотман 2002, 208). А. Петрова как современный поэт-эмигрант в книге стихов «Только деревья», обыгрывая мифогенную топонимику Рима, создает авторский вариант пространства Вечного города с соответствующими символикой и подтекстовыми слоями. Г. Ермошина отмечает, в поэтическом мире А. Петровой «Иерусалим и Рим — это история, предания, легенды, люди, не выловленные из потока, а данные вместе с потоком, в его обрамлении» (Ермошина). Для А. Петровой характерна мифологизация бытовых реалий: своего рода вскрытие их семиотического потенциала, фиксация хаотичности мира и внесение в данные реалии потаенной мечты о практически недостижимой гармонии, что соседствует с палимпсестной трансформацией традиций и канонов.

К такому мифологизированному канону в русской поэзии относится образ-метафора, представляющая своего рода «русское клише Италии» (Цивьян 2001а, 37), воплощающей «земной Элизий» (Цивьян 2001а, 36). Данный аспект во многом сформировал своеобразие восприятия Италии как страны, с которой для первой волны русских эмигрантов «связывался вполне определённый комплекс идей и историко-культурных ассоциаций» (Демидова, 115), а не фактор социального и бытового пространства. По наблюдениям Р. Де Лоренцо, Италия в разные времена в глазах русской

эмиграции была привлекательна тем, что представлялась «свободной страной с огромными культурными и художественными ценностями» (Де Лоренцо, 336). В поэтическом мире А. Петровой Рим как место эмиграции и жительства не соответствует мифологеме «земного рая». Итальянские вехи современной жизни и топос Рима не идеализированы, напротив, принципиально неоднозначны. При этом А. Петрова как поэт и интеллектуал ориентирована при выборе места жительства в значительной степени на культурный ареал страны и города. Такую преемственность во многом сформировала ранняя биография поэта, вполне соответствующая тем обстоятельствам, которые, по замечанию А. Барзаха, потенциально должны провоцировать «на серьезную культурологическую рефлексию...» (Барзах 2001). По рождению А. Петрова петербурженка, ее юность прошла на филологическом «лотмановском» факультете в Тарту, первым местом ее эмиграции до Рима был Иерусалим. Явна ориентированность поэтического сознания А. Петровой на различные культурные коды и потенциальную роль медиатора.

Рим предстает на страницах книги стихов «Только деревья» трансгрессивным пространством, что обостренно чувствует, прежде всего, именно поэт-эмигрант. Для А. Петровой римские реалии притягательны своей многовековой историей, культурным наследием, природой, красотой и одновременно во многом удручающе бытовой и социальной реальностью. Авторская позиция поэта, вполне соответствуя трикстерской роли, определяется стратегиями сопряжения разных сторон реальности, как возвышенных (природа, города Италии, римские артефакты), так и в большинстве своем неприглядных (война, бомжи, беженцы и др.). Данную позицию летописца-репортера А. Петрова

акцентирует, выбирая в первом стихотворении сборника поэтическую маску “пастух вещей” («Пастух вещей...»). Лирические сюжеты поэт стремится строить в плане обыгрывания пограничности сегодняшнего и вечного, обыденного и архетипического.

Важной разновидностью «римского текста» представляется непосредственно его древнеримский модус. Так называемая «русская античность», по мнению М. Александровой, «не только ностальгически сближается с греко-римским миром, но и стимулирует поиски актуальных исторических параллелей...» (Александрова, 146), связывающих древность с современностью. В случае А. Петровой проявляется ориентированность лирического дискурса на создание семиотически многоплановой панорамы Рима. В книге стихов «Только деревья» фиксируется сегодняшний дух и современные виды Вечного города, актуализируются глубинные пласты мифологии и исторической памяти римских реалий, обыгрываются различные аллюзивные коды русской и шире европейской «римлианы». Так поэтическая фантазия А. Петровой формирует смысловые комплексы ностальгической призмы авторского мифа современного поэта-эмигранта.

Рим благодаря своей истории предстает потенциально эмигрантским локусом. Показательна мифологема строительства Ромулом Вечного города, ставшего еще во времена основания пристанищем для беглецов и изгоев, «массами стекавшихся в Рим» (Штаерман, 470), т. е. для тех, которые соответствуют современному статусу эмигранта. Такой дискурсивный контекст потенциально наделяет “римский текст” сопричастностью эмигрантскому сознанию.

Дух палимпсестности Рима соответствует современности в целом и, как было уже отмечено, своеобразию мировосприятия

непосредственно А. Петровой. По слову А. Уланова, в лирике А. Петровой «Рим, вечный город вечных превращений...» (Уланов 2001). Лирические сюжеты, создаваемые А. Петровой, обладают метаморфозной спецификой, что способствует раскрытию потенциала тех объектов, понятий, топосов и мифологем, которые попадают в оптику современного поэта-эмигранта. Выбор определенных мест в моделируемом А. Петровой «римском тексте» неслучаен и зачастую связан с личным переживанием пребывания в данных локусах. Авторский миф А. Петровой расширяет смысловые горизонты избираемых мест, которые проявляют способность «как Протей, становясь другими, оставаться собой» (Лотман 2004б: 101). Акцентирование семиосферы локуса высвечивает и пограничные мнемонические зоны, обладающие наибольшей мифогенностью в городском хронотопе.

Эротические аллюзии в «остийском» стихотворении А. Петровой («Прилив покинутых вещей бросал, / как будто вождь к ногам красавицы добычу») волей автора соотносятся с темой памяти, конкретизированной в виде вещей — артефактов культуры, свидетельств чужей-то жизни. Следуя бродсковской традиции, А. Петровой эротическая окрашенность проявлена в поэтизированном и сниженном планах. Прилив задает мотив вождя, стремящегося покорить красавицу, поднося ей свои дары. Среди «подарков» оказываются бутылки, мяч, средства интимной профилактики. Приносимый морем мусор, демонстрирует не только реалии современного пляжа и судьбу использованных, выброшенных или утерянных вещей, но также их символический потенциал, противопоставленный забвению. Бутылки тематически задают мотив послания, образ сосуда, сохраняющего память, отсылку к римской поговорке «In vino veritas». Мяч

актуализирует в стихотворении мотив прихотливости судьбы и идею *homo ludens*. Ассоциации с современным пляжным волейболом эмблематически обыгрывают сцену из «Одиссеи»: игра в мяч при дворе царя феаков, что исподволь вводит в подтекст тему Одиссея-эмигранта. «Чехлы случившейся любви» становятся свидетельством чьей-то интимности, травестийно заменяя древнеримские эротические артефакты. Мотивы прибоа, вождя и красавицы задают ассоциативные ряды от баллады «Из-за острова на стрежень...» до различных сугубо римских мифологем. Согласно легендам прибой приносит Римской волчице корзину с Ромулом и Ремом, а образ красавицы может отсылать к истории похищения сабинянок и женитьбе Ромула на Герсилии.

А. Петрова парадоксально связывает с остийским хронотопом мотив ностальгии и сама же отрицает значимость опыта ностальгирования («*Да и тоска по этим дням была чужой*»), уподобляя его маске («*как маска на стене оставленной квартиры*»). Современный поэт-эмигрант моделирует авторский миф, активируя значимость феноменов памяти и воображения. В данном случае ностальгический опыт реализуется не благодаря воспоминаниям, а скорее с помощью интроспективного и фантазийного модусов. Лирическому дискурсу А. Петровой присуща амбивалентность и парадоксальность. Образ поэта-ностальгика, уподобляемого своей неизбежной тоской изгнаннику Овидию, подвергается авторской рецепции как роль, от которой лирическое «я» внешне манифестирует свой отказ. Но форма отрицания ностальгии как маски становится одновременно и формой утверждения, углубления в подтекст, о чем сигнализирует уже название поэтической книги «Только деревья», акцентируя тему корней.

Маска в контексте остийского хронотопа, эксплицируя трансгрессивность мировосприятия, предстает средством моделирования семиотической границы между реальностью и воображением, ролью и осознанием в себе неожиданной сущности, ностальгированием и экзистенциалом. Перечисленные потенции в свою очередь символически эквивалентны процессам идентификации, метаморфоз и даже древнеримским артефактам — маскам, украшавшим колоны театра Остии Антики. В анализируемом стихотворении манифестируемый принцип идентификации лирического “я” — возможность от маски избавиться (*«она висит одна в пустом пространстве, / захлопни дверь, — и власти нет её»*). В рамках лирических сюжетов книги стихов «Только деревья» автор не избегает идентификации как поэт-эмигрант. Активация же различных мифологических валентностей способствует тому, что А. Петрова постепенно проявляет свое самобытное чувство мира — Рима — Остии. ♡

## Литература

- АЛЕКСАНДРОВА, М., 2020: Древний Рим в иносказательном контексте позднесоветской культуры: три «исторических» стихотворения. *Russian Literature*. № 111–112, 143–174.
- АНАНКО, Я., 2020: *Каникулы Каина: Поэтика промежутка в берлинских стихах В. Ф. Ходасевича*. Москва: НЛО.
- БАРЗАХ, А., 2001: Александра Петрова. Вид на жительство. *Новая русская книга*. № 2. [<https://magazines.gorky.media/nrk/2001/2/aleksandra-petrova-vid-na-zhitelstvo-2.html>]
- БРОДСКИЙ, И., 2000: Человек в пейзаже: [интервьюировал Е. Рейн]. *Иосиф Бродский: Большая книга интервью*; [сост. и коммент. В. Полухина]. Москва: Захаров. 407–427.
- ВИРОЛАЙНЕН, М., 2007: Рим и мир Валерия Брюсова. *Toronto Slavic Quarterly*. 2007. № 21. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/virolajnen21.shtml>]
- ВИШНЕВЕЦКИЙ, И., 1997: О метафизической топографии Иерусалима. Тринадцать примечаний к «Небесной колонии» А. Петровой. *Митин журнал*. Вып. 54. [<http://www.vavilon.ru/metatext/mj54/vishnevets.html>]
- ВЛАДИМИРОВА, Т., 2006: *Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 — русская литература. Томск.
- ВОЛКОВ, С., 2000: *Диалоги с Иосифом Бродским*. Москва: Независимая Газета.
- ГАРДЗОНИО, С., 2005: Русская эмигрантская поэзия в Италии (Общий обзор). *Всемирное слово*. № 17/18. С. 50–59.

- ГОЛЬДШТЕЙН, А., 2008: Три дарования. Предисловие к книге Александры Петровой «Вид на жительство». [[http://www.litkarta.ru/dossier/goldshein-o-petrovoi/dossier\\_1794/](http://www.litkarta.ru/dossier/goldshein-o-petrovoi/dossier_1794/)]
- ДЖУЛИАНИ, Р., 2009: «Поговорим о Риме»: Николай Гоголь и Иосиф Бродский. *Toronto Slavic quarterly*. №30. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/30/guliani30.shtml>]
- ДЕ ЛОРЕНЦО, Р., 2016: Русские эмигранты в Италии в конце XIX — первой половине XX века. Семейство Горчаковых-Солдатенковых в Сорренто. *Россия — Италия этнокультурные ценности в истории*. Санкт-Петербург: Алетейя. 333–348.
- ДЕМИДОВА, О., 2015: Изгнание как посланье: эстетизм и этос русской эмиграции. Санкт-Петербург: Русская культура.
- ЕРМОШИНА, Г., 2001: Внутри чужого наречья. Знамя. № 5. [<https://magazines.gorky.media/znamia/2001/5/aleksandra-petrova-vid-na-zhitelstvo.html>]
- ИЧИН, К., 1997: Бродский и Овидий. *Литература третьей волны русской эмиграции*: [сб. науч. статей]. Самара: Самарский ун-т. [[http://netrover.narod.ru/litzwave/4\\_4.htm](http://netrover.narod.ru/litzwave/4_4.htm)]
- ИЧИН, К., 2007: Рим – мечта изгнанника: Овидий и Мандельштам. *Toronto Slavic quarterly*. № 21. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/ichin21.shtml>]
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М., 2009: Трикстер и «закрытое» общество. *НЛО*. № 6. [<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>]
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М., 2019: Два трикстера: Абрам Терц vs Д. А. П. *Энергия кризиса*. Москва: НЛО, 289–319.
- ЛОТМАН, Ю. М., 2002: Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство — СПб. 208–220.



- ЛОТМАН, Ю. М., 2004а: Внутри мыслящих миров. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство — СПб. 150–390.
- ЛОТМАН, Ю. М., 2004б: Культура и взрыв. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство — СПб. 12–148.
- МАРОШИ, В., 2009: Физиология Рима: «римский дискурс» в новейшей русской поэзии. *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.*: [сб. статей]. Томск: Изд-во Том. унта, 523–529.
- МАТИЧ, О., 2008: Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. Москва: НЛО.
- МЕДАРИЋ, М., 2007: Аромат Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина. *Toronto Slavic quarterly*. № 21. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml>]
- МИХАЙЛИН, В., 2005: *Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. Москва: НЛО.
- МУРАТОВ, П., 1994: *Образы Италии*. Москва: Республика.
- МУРАТОВА, К., 2014: Павел Муратов и Италия. *Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском Доме*. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома. Вып. 2. 161–186.
- НИВА, Ж., 2000: Путь к Риму. «Римские элегии» Иосифа Бродского. *Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность*. Санкт-Петербург, 88–93.
- ОВИДИЙ, 1978: Руфину. *Скорбные элегии. Письма с Понта*. Москва: Наука. 91–93.
- ПЕТРОВА, А., 2008: *Только деревья. Третья книга стихов/ [предисловие С. Сандлер]*. Москва: НЛО.
- ПЕТРОВА, А., 2017: При Муссолини поезда всё-таки опаздывали...: [интервью]. Фокус. [<https://focus.ua/culture/376878>]

- САНДЛЕР, С., 2008а: Похвальное слово переводу. *НЛО*. № 1.  
[<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/pohvalnoe-slovo-perevodu.html>]
- САНДЛЕР, С., 2008б: Поэт как перемещенное лицо: предисловие. *Только деревья*. Москва: НЛО. 5–12.
- СИЛАРД, Л., 2002: «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. *Герметизм и герменевтика*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.
- СКАНДУРА, К., 2009: К вопросу о создании Русской академии в Риме: Фонд стипендии памяти Иосифа Бродского. *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.* Томск: Изд-во Том. ун-та. С. 510–522.
- СКАНДУРА, К., 2011: Рим лежит где-то в России: современные русские поэты о Риме. *Образы Италии в русской словесности*. Томск: Том. ун-т. 520–530.
- ТИМЕНЧИК, Р., 2007: Рим Анны Ахматовой: *Horror Mortis* (1964). *Toronto Slavic Quarterly*. № 21. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/timenchik21.shtml>]
- ТОПОРОВ, В. Н., 1987: Вергилианская тема Рима. *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 196–215.
- УЛАНОВ, А., 2001: Ящерица издадека. *Русский журнал*. [<http://old.russ.ru/krug/kniga/20010220.html>]
- ФЕДОРОВ, Ф. П., 2007: Италия в русской поэзии второй половины XIX века. *Toronto Slavic Quarterly*. № 21. [<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/fedorov21.shtml>]
- ХАНЗЕН-ЛЁВЕ, О. А., 2016: *Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду*. Москва: РГГУ.

- худякова, о., 2012: Римская ночь в русской рецепции (к осмыслению образа Рима представителями Серебряного века). *Ночь: закономерности, ритуалы искусство*. Вып. 3. 292–300.
- цивьян, т., 2001а: Образ Италии в последнем стихотворении Баратынского. *Семиотические путешествия*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха. 29–39.
- цивьян, т., 2001б: Странствие Ахматовой в ее Италию. *Семиотические путешествия*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха. 51–57.
- цивьян, т., 2008а: Семантический ореол локуса. Выбор места действия в художественном тексте. *Язык : тема и вариации : избранное в 2 кн. Кн. 2. : Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика*. Москва: Наука. 249–262.
- цивьян, т., 2008б: «Умопостигаемая Италия» Комаровского. *Язык : тема и вариации : избранное в 2 кн. Кн. 2. : Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика*. Москва: Наука. 295–305.
- ШТАЕРМАН, е., 1998: Ромул. *Мифология. Большой энциклопедический словарь*. Москва: Большая Российская энциклопедия. 469–470.
- ЮСИМ, м., 2014: Поликультурность и национальная идентичность. *Россия — Италия: культурные и религиозные связи в XVIII–XX веках*. Санкт-Петербург: Алетейя. 81–86.
- ЯНУШКЕВИЧ, а. с., 2013: «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. *Вестник Томского государственного университета*. Сер.: Филология. № 5 (25). С. 98–115.
- SOARENTINO, L., 2011: Maggio 5. Alexandra Petrova. *Il primo blog di poesia della Rai. La traduzione della poesia*. [http://poesia.blog.rainews.it/2011/05/alexandra-petrova/]

## Summary

Alexandra Petrova is a modern poet-emigrant and due to this is marked by polyvalent borderline of consciousness, status, representative image. The author of the book of poetry *Only Trees*, manifesting the detachment from the roots, at the same time latently compensates this setup with the significance of nostalgic codes for interpreting the discursive context of his creative design. In the book of poems *Only Trees* asserts thematic dominant of homelessness, both in metaphorical sense and literal. The poetic discourse of A. Petrova is realized not without looking back at the exile of prominent predecessors. In the context of today's cultural situation and the identity of A. Petrova's worldview, the semiosphere is inherited from the status of emigrant and the transgressivity of the position of lyric «I». The book of poetry *Only Trees* is indicative of the understanding of itself in the world of the new place of emigration of Italy. The very fact of including various Italian toponyms in the lyrical discourse of the above-mentioned book testifies to A. Petrova's desire for reflexion over the new habitat. Rome appears on the pages of the book of poems «*Only Trees*» is transgressive space, which is sharply felt, first of all, exactly by the emigrant poet. For A. Petrova, Roman realities are attractive to their centuries-old history, cultural heritage, nature, beauty, and at the same time largely depressing everyday and social reality. In the case of A. Petrova, the orientation of lyrical discourse is manifested on the creation of a semiotically multifaceted panorama of Rome. No less significant is the desire of the modern emigrant poet to create his own version of the «Roman text», thereby showing the relationship not only with Italian realities, but also with the legacy of Russian culture and literature. The poem *From the Carmine Hills of Bare One's Teeth*

*Rome...* most consistently implements the author's version of the Roman text. The poetic fantasy of A. Petrova beats the geographical, historical, mythological and modern Roman realities. The book of poems *Only Trees* and the analyzed poem record the current spirit and modern views of the Eternal City, update the deep strata of mythology and historical memory of Roman realities, beat various allusive codes of the Russian and wider European *Roman World*. The modern emigrant poet models the author's myth, activating the significance of the phenomena of memory and imagination. So the poetic fantasy of A. Petrova forms the semantic complexes of the nostalgic prism of the author's myth of a modern emigrant poet. A. Petrova paradoxically connects the motif of nostalgia with the Ostian chronotope and herself denies the significance of the experience of nostalgia, likening it to a mask. Nostalgic experience of a poet-emigrant A. Petrova is realized not due to memories, but rather through introspective and fantasy modes. The activation of various mythological valences contributes to the fact that A. Petrova gradually shows his original sense of peace, of Rome, of Ostia.

## **Фокина Светлана Александровна**

Фокина Светлана Александровна, кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры общего и славянского литературоведения Одесского национального университета имени И. И. Мечникова. Автор публикаций по авангарду, эмигрантологии и ностальгическому дискурсу. Автор учебного пособия «Образ творческой личности в лирических циклах М. Цветаевой 1910–1920-х годов» (Одесса, 2013). Соавтор коллективных монографий «Модель мира в художественном тексте» (Одесса, 2009); «Авторские миры в художественном тексте.

*Стратегии анализа» (Одесса, 2014); «Границы текста / границы в тексте» (Луцк, 2020); «Innovative scientific researches: European development trends and regional aspect» (Riga, 2020); «Integration of traditional and innovation processes of development of modern science» (Riga, 2020).*



**Об идиостиле Бориса  
Поплавского  
(на примере  
поэтического  
сборника «Флаги»)  
About the Idiostyle of Boris  
Poplavskiy (in Case of  
Book of Poetry *The Flags*)**



В статье рассматривается формирование и особенности идиостиля поэта первой волны русской эмиграции — Бориса Юлиановича Поплавского, на примере единственного прижизненного сборника поэта — «Флаги».

Б.Ю. ПОПЛАВСКИЙ, ИДИОСТИЛЬ,  
СБОРНИК «ФЛАГИ»

The article takes as its primary focus the formation and features of the idiosyncrasy of the poet of the first wave of Russian emigration — Boris Julianovich Poplavskiy, on the example of the poet's only lifetime collection of poems — *Flags*.

B. POPLAVSKIY, IDIOSTYLE,  
BOOK OF POETRY THE FLAGS

**1** Здесь мы исходим из теории русского формалиста Б. И. Ярхо, дополненной М.Л. Гаспаровым, согласно которой «в строении всякого текста» можно выделить три уровня «на которых располагаются все особенности его содержания и формы»: 1) идейно-образный (верхний), 2) стилистический (средний), 3) фонический (нижний). (Гаспаров 1997: 11).

**2** Об образности поэтического языка Поплавского и его визуализации существуют два ценных текста (Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского — В.: Геллер 2002; и Токарев Д. Об одном способе репрезентации визуального у Бориса Поплавского (стихотворение «Рембрандт») — В.: Токарев 2009).

Вся поэзия Бориса Поплавского (1903–1935) построена на языковых экспериментах. Эти странные сочетания фантазмагорических образов, сдвиги, исковерканные формы слов, ассоциативные вспышки и проч., обусловили формирование уникального идиостиля поэта, абсолютно модернистского, нового, так как согласно футуристической поэтике «богатство словаря поэта — его оправдание» (Бурлюк и др. 1929: 79) и в данной статье мы попытаемся показать все три уровня поэзии<sup>1</sup> Поплавского, чтобы проследить, как от единиц низшего порядка поэт идет к единицам высшего порядка, благодаря чему формируется вышеупомянутый идиостиль поэта.

Первый пласт языковых «изобретений», т.е. уникальности идиостиля Бориса Поплавского составляют поэтические картины, отсылающие к художественным произведениям известных европейских мастеров (Пикассо, Рембрандт, Де Кирико, А. Модильяни, А. Мантенья и др.), благодаря чему его поэтический язык приближается к экфрасису<sup>2</sup> и за счет чего поэтом создаются сложные словесные картины, тяготеющие к выразительности изобразительного искусства — *ut pictura poesis*, говоря словами Горация. Эта связь художественных текстов Поплавского и живописи уже много раз отмечалась исследователями (Е. Менегальдо, Д. Токарев, А. Чагин, М. Калусио, Р. Компарелли и др.), и надо признать, что Поплавский-поэт и Поплавский-художник — это две части одного целого, что подтверждается именно столь сильной выразительностью его поэтических образов:

«Все борения, все отчаяние, все поиски самого главного так же, как все благополучие и поиски развлечения, отражаются на холсте. И не только красивее, но в тысячу раз глубже и серьезнее взор

художника, и не очаровательность, а трагизм мира, гибельность и призрачность его, смерть и жалость открываются нам глазами Рембрандта. У большинства же молодых художников “маленькие глаза”, они не задумываются, они, подшучивая, “делают живопись” — подобно тому, как некоторые французы “делают любовь”» (Поплавский 2009а: 94).

Из приведенного фрагмента можно сделать вывод, что слова Р. Якобсона, будто Маяковскому трамплином в поэзию послужила живопись,<sup>3</sup> вполне применимы и к Борису Поплавскому.

Неразрывная связь этих двух сторон творческой личности Поплавского видна и в многочисленных эскизах и зарисовках, сделанных поэтом на полях тетрадей, писем и записных книжек, где часто налицо автоиллюстрация (что его писательскую манеру делает сродни пушкинской).<sup>4</sup> По замечанию Р. Гольдта, единственный прижизненный сборник стихотворений Поплавского — «Флаги» — «представляет собой наглядный пример “экфрастизации” поэзии» (Гольдт 2002: 118), однако, как Гольдт отмечает, у Поплавского мы имеем дело не с экфрасисом в классическом понимании этого термина, здесь «живопись становится подтекстом словесного искусства» (там же, 119). Дмитрий Токарев, в свою очередь, ссылаясь на концепцию эйдетических образов Э. Р. Йенша, предполагает, что «Поплавский обладал предрасположенностью к воспроизведению эйдетических образов» (Токарев 2011: 25).

Уникальность идиостиля поэта проявляется через синестезию цветов, звуков (музыкальности) и образов, что можно проследить на примере последних строк стихотворения «DIABOLIQUE», вошедшего в сборник «Флаги»:

**3**  
Об этом см.: Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике, М.: Прогресс, 1987. С. 325.

**4**  
Так же, как и у Пушкина, рисунки Поплавского на полях рукописей очень часто абсолютно любительские, ассоциативные.

5

Дьёрдь Лукач (György Lukács) сущностью новой поэзии предполагал именно ее музыкальную сторону: «Сущность новой словесной поэзии такова: сделать излишней сопровождающую музыку, придать комбинациям вокала и консонант тоны, из которых нам звучат, что вообще только позже — или никогда — должно было получить выражение, что никоим образом не может быть выражено в словах и только звуками слов пробуждается ото сна в душе каждого. Новая лирика сотворяет себе свою собственную музыку, она является одновременно текстом и тоном, мелодией и сопровождением; нечто замкнутое в себе, не требующее дальнейшего дополнения» (Лукач 2006: 141–142).

6

Курсивом мы, наряду с *й*, выделили и йотированные гласные (е, ю, я, ё), в которых йот в произношении не меняет своего качества.

|&lt;...|&gt;

*Королева ужасов Елена.*

*А за нею Аполлоны Трои,*

*С золотыми птицами в руках,*

*Вознеслись багровым ореолом,*

*Темным следом крови в облаках.*

*А луна поет о снежном рае...*

*Колыхался туч чернильных вал,*

*И последней фразой, играя,*

*Гром упал на черный арсенал.*

*И в внезапном пламени летящем,*

*Как на раковине розовой, она*

*Показалась нам спокойно спящей*

*Пеною на золотых волнах.*

(Поплавский 1931: 33)

В приведенном отрывке видны упомянутые нами приемы соединения различных искусств. Мелодика<sup>5</sup>, помимо звучащего анапеста, усиливается и повтором сонорных согласных *л*, *м*, *н*, *р*, *й*<sup>6</sup> — аллитерацией — чем создается некая «лунная соната» («а луна поет в снежном рае...»), т.е. инструментовка стихотворения<sup>7</sup>. Звуковая сторона стихотворения подчеркивается Поплавским упоминанием глухо бьющих «черных литавр», а также слышен «тихий смех», «луна поет», «гром»<sup>8</sup>.

Изобразительная сила поэтического языка Поплавского видна и в строфе «А за нею Аполлоны Трои», где в почти экфрастической манере поэтом описывается античный бог Аполлон с намеком

на птиц (лебедь, ворон и проч.), сопутствующих ему. Но в приведенной словесной картине поэт жертвует смыслом (что нередко у Поплавского бывает) ради достижения полноты впечатления, как, например в выражениях «луна стояла в позе странной», «над мостом листы оранжевели», «и в лиловой ауре-ауре» и др., в том же стихотворении ради применения анапеста.

Третья сторона синестетического эксперимента Поплавского — это особая цветовая гамма, создающая особое впечатление при прочтении текста. В одном только стихотворении «DIABOLIQUE» мы находим такие фейерверочные гаммы цветов, как «сумрак лиловатый», «певец в кальсонах красных», «багровый ореол», «темный след крови в облаках» и проч.

К рассмотренным трем сторонам стихотворения, создающим впечатление синестетичности, можно прибавить и четвертую, заключающуюся в попытке воспроизвести определенные запахи. В рассматриваемом стихотворении «DIABOLIQUE» самый резкий запах — одеколона («Вечер остро пах одеколоном»).

Ключевое отличие поэтической манеры Поплавского от поэтики футуристов в том, что у русских «будетлян» новые смыслы вытекают из слова как такового («слова-новшества»), с помощью гласных и согласных, в то время как Поплавский делает акцент на метафоричности, рождающейся на стыке непривычных сочетаний слов (что среди русских футуристов было характерно для Маяковского). Как замечает К. В. Мочульский, «его [Поплавского — Н. М.] стихи сложны и извилисты. Их неожиданные ходы, алогические сочетания и причудливые метафоры — не “легкая игра”, а сознательный и тонкий расчет. Произвол только кажущийся, а внутри — хитрейший механизм, действующий безошибочно» (Мочульский 2017: 329).

**7**  
Многозначность согласных звуков отмечали еще в «Манифесте» из альманаха «Садок судей II» русские футуристы, заявляя: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах» (Бурлюк и др., 1929: 79).

**8**  
Богатство звуковой стороны русского языка, как преимущество эллинистической традиции и мировоззрения, подчеркивал в статье «О природе слова» (1920/22) Осип Мандельштам, подчеркивая, что «русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» (Мандельштам 2010: 68), а чуть дальше он восклицает: «Язык наша телеология» (там же, 70).

Многие стихотворения Поплавского благодаря ритму и аллитерации, характеризуются чрезвычайным благозвучием (эвфонией). Проиллюстрируем это двумя строфами из стихотворения «Лунный дирижабль» (1928), в котором мелодика ритма (дольник на основе анапеста) усиливается повторением сонорных согласных (м, н/н', л/л', р/р', й):

*Верь мне, ангел, луна высока,  
Музыкальные облака  
Окружают ее, огни  
Там звучат и сияют дни.  
Синий ангел влюбился в весну.  
Черный свет, отойди ко сну.  
Прозябание полюби,  
Погибание пригуби.  
(Поплавский 2009b: 187)*

Особая ритмичность стиха достигается, как отмечал и К. В. Мочульский (2017: 330), за счет использования трехсложных размеров — 4-стопного дактиля в первую очередь, что видно в первом сборнике «Флаги», на примере стихотворения «Рукопись, найденная в бутылке»:

*Тихо восходит на щеки последний румянец.  
Невыразимо счастливыми души вернутся ко снам.  
Рукопись эту в бутылке прочти, иностранец,  
И позавидуй с богами и звездами нам.  
(Поплавский 2009b: 188)*

Эвфония в поэзии Поплавского еще лучше заметна в стихотворении «из еврейских мелодий» (1925), где уже в самой заглавии акцент ставится на мелодике стиха, которая усиливается в силу скопления определенных звуков (*ч — ж — т' — ск — д — п — л* и т.д.), корней слов (*влач — волоч; пуск — пуск* и т.д.), омофонов (*жид — жит; пальц — пьльц* и т.д.), звуковых сдвигов (*во сне вас нет; за не мог / Я занемог* и т.д.):

*К тебе влачиться Боже волочиться  
Как положиться с нежностью жить  
Жид он дрожит я жит что прочь бежит  
Бежит божиться что пора лечиться*

*О дня не пропускал я не пускал  
Тоска течет как жир свечи сквозь пальцы  
На пьльцах мраморная доска  
Иглой проткнешь ли нож ли нож упал*

*Я долго спал искал во сне вас нет  
Вы сны не посещаете знакомых  
Они не смеют в сон принять сон дом их  
Их беден дом бледен день как снег*

*Нельзя нам снами где-то не встречаться  
Ручаться мог бы против за не мог  
Я занемог лью блюдо домочадца  
Я светом облит я дрожу намок  
(Поплавский 2009а: 67)*

Образность поэтического языка Бориса Поплавского усиливает и использование многочисленных стилистических фигур и тропов, с одной стороны, привычных для поэтической речи (сравнение, символ, олицетворение, метафора, развернутая метафора, анахронизм, каламбур и проч.), а с другой, подавляющее большинство примеров составляют фигуры, основанные на смысловой игре (семантический ассонанс, амфиболия и оксюморон/алогизм). При рассмотрении стилистических фигур и тропов сборника «Флаги» следует учесть и тот факт, что «троп включает в себя и элемент иррациональности \<...\> и характер гиперрационализма» (Лотман 1992: 169).

Право говорить о поэтическом языке Поплавского как о высоко метафоричном, дает именно изобилие **метафор** (*ночь — ледяная рысь; скользили снежные часы; ветер неумело вторит; сабля смерти; голубая долина стакана; залаял звонок; умершие годы; бил крыльями воздух; молния сверкала синей птицей; розовеющий призрак зари; лето цвело; прозрачный бой часов; машет карусель руками дамам; Высунет месяц свои золотые рога; снежинка спускается бабочкой алой; рука луны блестит на одеяле; радостно лаял будильник; ночное солнце; электрическое солнце; привиденье\* зари; дирижабль зари; лучезарное трико; ложное солнце; восковые руки; плакали волки; золоченый шар; плешивая луна; флаг звездный; золотая мандолина; дева рассвета; остров смерти; флаг охлаждения; моря светлоокие; жизнь в мешке и т.д.*). Однако поэтом нередко усложняются метафорические образы, переходя таким образом в **развернутые метафоры** (*лицо судьбы, покрытое веснушками печали; распухает печально душа, как дубовая пробка в бочонке; острый облак\* луне отрубает персты; жизнь пятится неосторожно в смерть; воробьи озорных сновидений; души медвежая\* берлога; персть дождя вертел прозрачный глобус;*



дома закипали как чайники; весна подымалась по лестнице молча; вставали умершие годы с одра; кружилась весна, как танцор на огне; Путешественник ангел в измятом костюме весны; шелк песка шумит и затихает; По веревке ночь спустилась с башни; Тихо солнце ехало по рельсам / раскаленным; рога электрической лиры; яркие лодки спустились сквозь листья с небес; фонари гуляют в белых шапках; В садах умирала рассветных часов синева; город спал на больших якорях; буря рока шумит; яблони в платье свадебном; ярко желтое дымное море; Желтую шляпу снял древний каштан; Спит с иглой железной в горле / Жизнь в мешке и т.д.).

Создание более усложненных образов Поплавским достигается за счет частых **сравнений** понятий, порой несравнимых, нонсенсных, но поэтически богатых (Мы, как бы орел двуглавы; я закричу сейчас, как эти пароходные сирены; город, как огромная волторна; октябрь как белесый ястреб; как вечный жид хозяин ходит у прутьев острога; на дороге, как на мягком воске; вздувался тент, как полосатый парус; пел грамфон\*, как Орфей в аду; чахли мы подобные цветам; дни идут как бубны арестантов; золото звенит как поцелуй; смерть, как женщина в пальто; как велосипедисты быстро / под окном пробегают дни; лед бессмертный, блестящий как белый пиджак; на белом снегу, как на мягком диване; кузнечик грохочет, как поезд; Мы кружимся как стрелка, как белка в часах; сгибался поезд, как морской червяк; июль как Фауст на кентавре; молния сверкала синей птицей; улыбался сад; счастье хохотало; Дни слонялись, как цыганский табор; золото звенит как поцелуй; рука, как каменная на скамье лежала; смерть лежала черной фатой; Как серебрянный\* сокол луна; Солнце блистая косою... и т.д.).

В таком нонсенсном, алогическом, противоречивом мире не удивляет и большое количество антропоморфизированных

предметов, т.е. **олицетворений** (душа повесилась в тюрьме; в садах умирала рассветных часов синева; играющий закат; осень по набережной шедшая; поют деревья голые в лесу; вздыхает дождь; идут облака; день бесконечно\* чах; вздыхает ветер; судьба утомилась; дерево вздыхает в хитоне; полз прожектора снап; хохотали моторы, грохотали монокли; вода вздыхает; спал асфальт; жар храпел; умирала весна; плакала заря; соскочила осень; напевают цветы; мечтали флаги; дышат смолы; труба мечтала; дирижабли пели; мечтала смерть; утро чесалось; дерево пело; плакали волки; спала вечность; мечтают часы; музыка дышет\*; фонари отцветали и т.д.).

**Анафора** не часто встречается в упомянутом сборнике, но все же синтаксический параллелизм и повторы местоимения мы, в контексте рассматриваемой нами эмиграции, придают стихотворениям Поплавского особый оттенок:

*Мы* идем, *мы* ползем, *мы* взлетаем, *мы* дремлем;  
*Мы* встречаем скучающих дам и мужчин,  
*Мы* живем и хотим возвратиться на землю.  
 (Поплавский 1931: 24)

**Символами** наполнен поэтический сборник «Флаги», начиная с самого заглавия. Число символов само по себе не большое, но их вариации многочисленны. К данному разряду можно отнести такие понятия, как *флаг, снег, бубны, валеты, трефы, червы, айсберг, корабль, луна, фонарь* и др.

**Каламбур**, возникший в поэтическом языке Поплавского, прежде всего, под влиянием авангардных поэтик (футуризм, «41°», дадаизм), занимает особое место в ряду языковых экспериментов поэта (*Не заставал. Но застывал; Я осел железный, я желе; Жалел*

всегда, желел, но ан ослаб; Пожалуй пожалей; Ноты разны, как ноты разных государств; круглая шляпа на подлече; Мыс Доброй Надежды. Мы с доброй надеждой тебя покидали и др.). Близок к каламбуру и **хиазм** (Лицом к лицу и вновь к лицу лицом / до самой смерти и до смерти самой;), строящийся на инверсии слов, или, с другой стороны, **переакцентуация** (в лиловой ауре-ауре; Вышла в небо Лаура Лаура...), дающая возможность в границах одного слова проводить языковые эксперименты.

Однако, как мы уже заметили, подавляющее большинство примеров составляют такие сложные образования, смысл которых ставится под вопрос.<sup>9</sup> К этой группе фигур в сборнике «Флаги» принадлежат **семантический ассонанс** (Оранжевая слава; напудренный и равнодушный клюв; холод плыл торжественно; лиловая и твердая рука; грохотали мерзлые подводы; синел четвертый час; день ветренный посредственно высок; Под солнцем небольшого абажура / я счастлив без конца по временам; вздыхает дождь, как ломовая лошадь; валеты держат палки и ножи; шумят билетов шелковые юбки; преступник схвачен в ореоле пик; стук шагов барахтался на вилке лунной; пальцы нот шевелятся; судьба утомилась сидеть за роялью; из окон рвалось клокотанье любви; черепичными крыльями машет наш дом; вот земля провалилась в чернильную лузу; Но таинственный мир, как вода из-под крана, / Нас толкает, и ан исчезает сквозь пальцы; Жар храпел, на мостовой, на брюхе, / наблюдал за женскими ногами; Музыканты-лошади кружились / с золотой стрекозой на крупе; И в догонку\* ушедшей весне, / безвозмездно летел на коне / жесткий свист соловьиных прелюдий; На балконе плакала заря / в ярко красном платье маскарадном; А в ответ из воздуха, из мрака / полетели сонмы белых роз, / и зима, под странным знаком рака, / вышла в небо расточать мороз; Темный воздух осыпает звезды, / соловьи

<sup>9</sup> Объяснить эти странные сочетания слов можно самыми разными способами, от воздействия алкоголя и/или наркотиков на сознание поэта, вплоть до упражнения в автоматическом письме (фр. *L'écriture automatique*), о чем не раз писали выдающиеся исследователи творчества Бориса Поплавского (Д. Токарев, Е. Менегальдо, А. Чагин и др.).

поют, моторам вторя, / и в киоск над зеленым морем. / Польшаает газ туберкулезный; И весна умерла, и луна возвратилась на солнце; В трюме, ныряя, я встретился с мертвой ногой; Спала на солнце неземная площадь / \<... \> / В тени мечтала золотая лошадь; Сквозь сон листвы танцоры проходили; И пролив в переулок сиреневый локон / спит зима и во сне уступает весне; Расцветает молчанья свинцовая роза; Над каменным сводом ночного мороза; вешают звезды на елку души; Рождество расцветает над лоном печали; синие звезды недели лимонные шляпы; Черный фонарщик нес голову ноги на жерди; зимнее утро чесалось под снежной периной; Паровоз бежит на красных лапках; розовые звезды равнодушья; Черт же мальчика унес в кафе домой; Солнце восходит со всех сторон; спала вечность в розовом гробу; розу белую в снегах сорвали; Корабли весны идут как годы / с них играет музыка весны; Читает газету Офелия в белом такси. / А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу / Упав под колеса с улыбкою смертельной тоски; энigmatическая улыбка соловьиная; В парке замерзших деревьев блестят камыши; Мертвое солнце на розовом айсберге дремлет; И цветут надо мной безмятежно огни облака; Солнце долго прощаясь стояло на синем пороге / И ушло, показавшись над холодом красной луной и т.д.), **амфиболия** (И замолкал спокойно за плечами / Трамвая конь, что подлетал трубя; Но высеченная из алебаstra / овца души не видит ничего; Электрической лампы полночно солнце / лишь скользит вдоль страницы, белесой как снег; Качалась, как море асфальта, река / взлетали и падали лодки моторов, / акулы трамваев завидев врага / пускали фонтаны в ноздрю корридоров\*; Льются сине сиреневых пальцев снопы; Отрицательный полюс молчит и сияет. / Он ни с кем не тягается, он океан; Запеваает машина в электрической башне / И огромным снопом вылетает огонь; Металлический дом, точно колокол духов, / Опускается тихо звонит в синеве; И как

светлую и прекрасную розу / мы закуриваем папиросу; И ветра шар несетя полем лихо, / Чтоб в лузы пасть, как письма на почтамт; И заплачут музыканты в оба / Черным пивом из вспотевших рук; Сад проплывает в малиновом зареве роз, / Воздух светает, и полюс блестит синеватый; А над черный вечером курзала, / Где сгорел закат костер печали, / Тихо небо растворяло залы; Черное небо белесым большим тараканом / В черное сердце вползает нагим мертвецам и т.д.) и близкий семантическому ассонансу **оксюморон/алогизм** (дым взашел; счастье медлило сойти; зима плыла; осужденные смеются с палачами; душа в приюте для глухонемых; Колечки дней пускает злой курильщик; ум \<...\> в воздухе густом линяет; дымовая твердь; твердый снег; четверть страха; кладбище трефовое; обман и яд в оранжевом чулке; по небу летает корова; собачки на крылышках легких; глухое клокотание вечера; бессмертные руки; красный осел; фиолетово таять; сузив мертвый зрачок, смотрит в небо; небо гудело и выло; белка в часах; вечер краснолицы; умирать начнут кларнет и скрипка; уста тромбона; июль как Фауст на кентавре; счастье жизни хохотало; розовый снег; розовый ветер; голубая лошадь; зеленый снег; На мосту платками машут духи; смотрит череп в окно; болтают духи о своих делах; Христос на аэроплане вдаль летит; статуи играют на рояле; мечтала золотая лошадь; сиреневый голос луны; Хором свечи в столовой в ответ зазвучали; зазвучал фиолетовый голос луны; Светлый дракон их о боге учил на горе; зацветший ад; белый трубочист; скелет во фраке; запел размалеванный клоун; воздух лунный; улыбка смертельной тоски; мертвое солнце \<...\> дремлет; карлик солнце; и т.д.).

Богатство языка и изобразительная сила стихотворений лежит и в чрезвычайно богатом воображении поэта, создающего абсолютно немислимые **коллокации** (ласковый досуг; вечер безславный; холодный праздник; ползучий четверг; беспощадная скука;

## 10

Ассоциация наряду с погружением в бессознательное занимали важное место у сюрреалистов — об этом см.: Балашова, Т., Гальцова, Е., 2007: 63.

пустая вода; ленный ум; копошащийся мозг; кровь черная; кровь белая; произвольно счастливы; кладбище трезовое; невозможное древо; синий мир; тихий вол; нежнейший медведь; пение ночи; рев утра; малиновое небо; сладкая слабость; молочное окно; бессмертные руки; бесстыдные открытки; промышленный день; восхитительный синий покой; размытые зубы; чернильная луза; летающее море; безумная звезда; сад сонный; стеклянный мальчик; беспощадный снег; розовые души; восхитительный вечер; синие души; голубые сны; розовый мост; лиловое море; расцветает мороз; сиреневое небо; румяный ангел; странное небо; рассветный снег; ветер самодур и плут; черные бури; изумрудное небо; грязный ангел; весна золотая и т.д.). Непривычные коллокации, т.е. синтагматические связи между словами в сборнике «Флаги», отмечает Д. Токарев:

«Во “Флагах” необыкновенная зрительная насыщенность образов достигается прежде всего за счет использования цветowych эпитетов, а также за счет того, что связь между образами является синтагматической, то есть один образ не порождает другого. В результате читатель начинает воспринимать эти образы как визуальные феномены, они как будто “предстоят” его глазам во всей своей чувственной интенсивности» (Токарев 2011: 26).

Богатство поэтических образов до конца не исчерпывается сказанным, так как в рассматриваемом сборнике встречаются абсолютно алогичные стихи, не поддающиеся классификации, в которых связь между словами и/или частями предложений нельзя назвать синтагматической, можно скорее ассоциативной,<sup>10</sup> а порой даже алогичной. Тем самым поэзия Бориса Поплавского освобождается от «литературщины»:

*Аплодируют руки оборванных мельниц  
И торговки кричат голосами Мадонн,  
И над крышами банков гарцует бездельник,  
Пляшет вежливый Фауст, святой Купидон.  
(Поплавский 1931: 21)*

Или

*Но чернильным ножом, косарем лиловатым,  
Острый облак луне отрубает персты.  
И сорвавшись, как клочья отравленной ваты  
Скоморохи валяются через ложный пустырь.  
(там же)*

Метафоричность поэтического языка Бориса Поплавского заставляет читателя отказаться от поверхностной трактовки любого созданного им образа. Поэтому после прочтения строчки «Утром в городе новом гуляли красивые дети» нас не удовлетворяет просто утверждение, что выражение «красивые дети» следует понимать в буквальном значении, а скорее опять-таки в метафорическом. В целом оппозиция красиво : уродливо в поэзии Поплавского условна, так как его стихи — это явление не миметическое, а глубоко символическое.<sup>11</sup>

Хотя стоило бы ожидать в поэзии Поплавского много макаронических стихов, так как он жил во Франции и в один период был сильно увлечен языковыми экспериментами в духе футуризма и дадаизма, таких примеров у него очень мало. С другой стороны, ошибочное написание слов русского языка или неправильный род существительных являются не редкостью (безразсудно, всёж, облак,

**11** Лирический импульс в поэзии Поплавского задается сильно выраженным «я» поэта, а это важно для понимания метафоричности самой его поэзии, так как «в метафорической поэзии образы внешнего мира должны резонировать этому первоначальному импульсу, переносить его в другие планы, устанавливая сеть соответствий и императивных подобиий в многомерном космосе: лирический герой пронизывает все измерения бытия, и все эти измерения должны совместиться в герое» (Якобсон 1987: 328).

## 12

Учитывая и синтаксическую рассогласованность частей внутри предложения, данные примеры можно рассматривать и в качестве анаколуфа.

*строют, граммофон, серебрянный, предверие, шопот, бичева, лучь, эстокада и т.д.), а иногда нельзя с уверенностью сказать нарочно ли поэт делает языковые ошибки или это анахронизм (Завтра вечность поет; Все что будет плыло еле зримо и т.д.).<sup>12</sup>*

Большая метафоричность поэтического языка Бориса Поплавского достигается за счет образования нестандартных семантических сочетаний, прежде всего имен существительных. В этом смысле свет на поэзию проливает анализ самого лексического состава — имен существительных в первую очередь. Полностью проанализировав лексический состав сборника «Флаги», мы пришли к выводу, что в языковой картине мира поэта преобладают существительные негативной семантики (*ад, азарт, акула, арстант, балаган, барак, бег, бездельник, бездна, безмолвие, болезнь, боль, борьба, буря, враг, вред, выстрел, гад, галера, гибель, глухонемой, гном, голод, горб, гроб, гром, грязь, дракон, дребедень, дровосек, жалость, желчь, закат, зверинец, зверь, зло, змей, змея, зной, истома, исступление, казармы, карлик, катафалк, кентавр, кладбище, клоака, кляча, конец, кутерьма, кутила, лезвие, лень, лицедей, ложь, медуза, мертвец, мороз, мрак, му́ка, невроз, неудача, нищий, нож, обломок, обман, одр, остов, острог, остряк, осужденный, оцепенение, палач, пепел, печаль, пистолет, пленный, погибание, подлец, позор, порок, преступник, привидение, призрак, простак, проходимец, процессия, пустыня, пустырь, пыль, пьяный, раб, рабочий, равнодушие, разлука, рвота, рёв, робость, рок, рыло, самодур, самоубийца, скелет, скомоорох, слабость, слезы, смерть, смятение, сырость, таракан, темница, темнота, тень, толпа, толстяк, толща, траур, треба, тревога, труп, туман, туча, тьма, тюрьма, удав, удар, удушье, ужас, узилище, ундина, (за) упокой, утопленник, франт, хаос, хибарка, холод, чародей, череп, черт, чудище, шут, Эринии, яд), и существительные*



положительной либо нейтральной семантики, приобретающие в контексте (в сочетании с другими словами — существительными, прилагательными, речевыми оборотами) негативное значение (ангел — ада, грязный; баня — неуютная; берег — дальний, иной; бульвар — пустой; вагон — катящийся; вальс — панический, похоронный; ветер — призрачный, вздыхает; вечер — тяжел, таинственно душен; вечность — мертвая; вода — пустая, холодная; воздух — стекает без определенной цели, густой, черный; воробьи — озорных сновидений; восток — пустой; время — мертвое; газ — туберкулезный; гамма — нисходящая; гений — таинственный; глобус — прозрачный; голос — отдаленный; господин — щуплый; дверь — стучит; день — безлюден и воздушен, холодный, забытый; дерево — горько вздыхает, заерзшее; дом — закипал как чайник, металлический; доска — гробовая, голая; дочь — адова; древо — невозможное; друг — бедный; душа — разбитая; дым — пороховой; елка — мертвая; жар — ночной, адный, мертвый; запах — рвоты; заяц — страшный; звезда — безумная, бумажная; звонок — залаял; зрачек — мертвый; зуб — размытый; искусство — безрассудное; клеш — необъятный; клоун — размалеванный; колокол — духов; кондуктор — странный; корпус — больничный; костер — печали; крест — черный; куст — тощий; лакей — злой; линейка — бежит; липа — облетелая; лира — электрическая; литавры — глухобьющие; лицо — без выражения; лошадь — ломовая; луч — мертвый; любовь — невозвратная; люд — сонливый; люди — оглохшие, безногие; мальчик — стеклянный; место — крушенья; мир — бестолковый, таинственный, мертвый, сверхъестественный; мода — роковая; мозг — копошащийся; молодость — смерть в молодости невала; нега — мучительная, отвратительная; нос — адский; орган — тщедушный; парад — пленных, последний; педант — толстый; переулок — кривой; площадь — неземная; плюш — вытертый; победа — мертвая;

повозки — санитарные; поезд — огнедышащий; поза — негибкая, странная; полюс — отрицательный; поляна — бедная, выбитая; праздник — убывает вяло, надзвездный, чужой; преддверие — ада; прогон — безвоздушный; рассвет — бледноалый; рельсы — раскаленные; рогатка — кривая; роза — свинцовая; рот — огромный; рука — вспотевавшая; рыба — круглая; сад — неземной, сонный; свет — черный; свеча — гаснущая; свист — жесткий; сирена — гудит грозно; след — крови; слово — заглушает; служба — караульная; смычек — копейный; снег — твердый, беспощадный; солнце — полуночное, мертвое; сон — смертельный, предсмертный; сосуд — ущербный; средства — негодные; стена — грязная; степь — снежная; страна — табачная, чужая; стрела — смертельная; стул — опрокинутый; судно — затопленное; судьба — чернокрылая; твердь — дымовая; театр — таинственный, гробовой; ткань — скорбная; трава — исполинская; трамвай — пустой; труба — помятая, кривая, мертвых; улица — бесконечная; улыбка — энигматическая, неподвижная; ум — ленивый; устав — полевой; утро — холодное; фонарь — грошовый, бумажный; фрак — сальный; цепь — страшная, черная; час — мертвый; человек — исчезает бесследно; четверг — ползучий; чулок — яд в оранжевом чулке; шинель — чиновничья; юнец — надменный, щеголеватый; яблоко — протянутое Адаму и т.д.). Языковую изобретательность Бориса Поплавского можно, вслед за У. Эко, назвать «креативностью, меняющей правила» (rule-changing creativity) (Эко 2016: 153). Так же подчеркнуть, что метафора Поплавского, по мнению того же автора, помимо «семантического аспекта», имеет и «эстетическую функцию» (там же, 156). В приведенных из стихотворений Поплавского примерах ясно прослеживается тютчевская линия. Возьмем в качестве напоминания лишь первую октаву стихотворения «Ночное небо так угрюмо...» (1865):

**Ночное небо так угрюмо,  
Заволокло со всех сторон.  
То не угроза и не дума,  
То вялый, безотрадный сон.**

**Одни зарницы огневые,  
Воспламеняясь чередой,  
Как демоны глухонемые,  
Ведут беседу меж собой. \<...\>  
(Тютчев 2003: 151)**

Анализ существительных из сборника «Флаги» также показывает, что языковая картина поэтического мира Поплавского обогащается путем использования синонимичных рядов или синонимичных слов разного стилистического уровня (судно — корабль — крейсер; путь — дорога; конь — лошадь; флаг — штандарт; отчизна — родина; пустыня — пустырь; дворец — замок; матрос — моряк; истина — правда; цирк — балаган; храм — церковь — собор; лоб — чело; глаза — очи; темница — узилище — тюрьма; мороз — холод; пистолет — револьвер; акробат — скоморох — клоун и т.д.), однокоренных слов (дерево — древо — дровосек; кольцо — колесо — колесница; круг — кружало — кружево; лампа — лампада; лед — ледник — льдина; снег — снежинка; мир — мироздание; берег — набережная — побережье; небо — небоскреб; равнина — равнодушие; руль — рулетка — рулевой; коса — косарь; дева — девушка и т.д.) а также путем определенной градации значений (переулок → улица → бульвар; ангел → архангел; тоска → печаль → горе). По тем же принципам можно выявить и антонимы (черт — Бог; смерть — жизнь; бездельник — рабочий; день — ночь; солнце — луна и т.д.).

Существительные из данного поэтического сборника можно группировать и по другим различным признакам:

- 1) существительные семантической группы «профессии/занятия» (акробат, балерина, бездельник, велосипедист, водолаз, гребец, денщик, извозчик, император, капитан, клоун, кондуктор, косарь, лицедей, матрос, механик, могильщик, моряк, отшельник, офицер, палач, певец, плут, подлец, преступник, профессор, путешественник, рабочий, рулевой, рыцарь, священник, седок, секстант, сенатор, скomorох, слуга, солдат, сыщик, танцмейстер, танцовщица, танцор, трубочист, фонарщик, хозяин, царь, центурион, чародей, шофер);
- 2) существительные семантической группы «пространства/помещения» (аптека, арена, балаган, балкон, банк, баня, барак, бассейн, башня, двор, дворец, замок, казармы, киоск, кладбище, клуб, комната, корпус, коридор, лес, луг, магазин, маяк, мельница, Мыс Доброй Надежды, норка, одр, остров, острог, отчизна, палатка, Париж, парк, переулок, пляж, плоскогорье, площадь, побережье, подземелье, поле, поляна, порог, порт, почтамт, преддверие, предместье, пролив, пустыня, пучина, равнина, река, ресторан, Рим, Ронсеваль, сад, Северный крест, синема, собор, степь, столовая, страна, строение, театр, темница, Троя, трюм, узилище, улица, фабрика, хибарка, холм, храм, церковь, часовня, чаща, этаж, Эфрат);
- 3) существительные семантической группы «состояния/чувства» (боль, вера, доблесть, добротолюбие, жалость, истома, лень, любовь, надежда, невроз, озарение, оцепенение, подражание, покой, прозябание, рвота, робость, скука, слабость, смятение, страх, счастье, тоска, траур, тревога, удушье, ужас, щедрость);
- 4) существительные семантической группы «транспортные средства» (авто/автомобиль, аэроплан, барка, буксир, вагон, галера,

*дирижабль, катафалк, машина, паровоз, повозки, поезд, ракета, сани, судно, такси, фургон*);

- 5) существительные семантической группы «животные и растения» (*акация, акула, водоросли, вол, волк, воробей, голубь, дракон, дерево, зверь, змей, змея, каштан, кит, корова, кошка, крокодил, кузнечик, липа, лошадь, лошак, орел, орхидея, осел, петух, рыба, синица, сирень, сокол, соловей, стриж, таракан, трава, удав, яблоко, яблоня, ястреб*);
- 6) существительные семантической группы «состояния природы» (*буря, закат, зарево, утро, рассвет, вечер, молния, ночь, день, гром, дождь, сумрак, тьма, хаос, холод, жар*);
- 7) существительные семантической группы «инструменты» (*волторна, гитара, граммофон, кларнет, рояль, свирель, скрипка, труба*);
- 8) существительные семантической группы «одежда» (*блуза, брюки, жилет, калоши, кальсоны, кофта, мундир, мятель, пелерина, пиджак, платье, рубашка, скуфейка, сюртук, трико, фата, фуражка, фуфайка, хитон, чулок, шапка, шинель, шляпа, шуба, юбка*) и т.д.

Приведенные выше группы имен существительных позволяют вне конкретного поэтического контекста сделать вывод, что в сборнике «*Флаги*» преобладают отрицательные чувства поэта, но такое настроение характеризует и остальные поэтические сборники Бориса Поплавского, и его художественное творчество в целом. Также можно заключить, что показанное лексическое разнообразие свидетельствует об ассоциативности как основном приеме в поэзии Бориса Поплавского.

Избыток метафор-существительных в поэзии одновременно указывает и на статику художественного мира поэта.<sup>13</sup>

### 13

Михаил Гаспаров, проанализировав соотношение метафор-существительных, метафор-прилагательных и метафор-глаголов в поэмах «Облако в штанах» (4:2:4) и «Ленин» (6:1:3), пришел к выводу, что, когда «существительных становится больше, стиль делается статичнее, крик застывает в плакат» (Гаспаров 1997: 399).

Когда речь идет о рифме, в сборнике «Флаги» из 71 стихотворения в большинстве (51) преобладает чередование мужской и женской клаузулы, в значительно меньшем количестве стихотворений (13) преобладает женская клаузула, а лишь в небольшом количестве текстов (5) встречаются мужские окончания. Своего рода особняком стоят два стихотворения («Черная Мадонна» и «Детство Гамлета»), в которых происходит чередование строф с женской клаузулой и строф со смешанной клаузулой — чередующейся мужской и женской. В стихотворении «Черная Мадонна» это выглядит следующим образом: I-ж, II-ж/м, III-ж, IV-ж/м, V-ж, VI-ж/м, VII-ж/м, VIII-ж/м, IX-ж/м; в «Детстве Гамлета» визуально это выглядит следующим образом: I-м/ж, II-ж, III-м/ж, IV-м/ж, V-ж, VI-м/ж, VII-ж.

Сказанное выше подтверждает, что Поплавский был большим новатором в языке, чем абсолютно вписался в литературные течения модернизма первой половины XX века. Языковые эксперименты Поплавского приближают его поэтику к творчеству таких мэтров, как В. Маяковский, Б. Пастернак, В. Хлебников и др. Ю. Б. Орлицкий, проанализировав метрические структуры стихотворений первого тома (Поплавский 2009b) собрания сочинений Поплавского, делает вывод, что можно «говорить о новаторском характере работы Поплавского с материей стиха, а также о том, что поэт в равной мере опирается на традиции русского футуризма (прежде всего Хлебникова) и французского авангарда разных изводов, от символизма до сюрреализма» (Орлицкий 2014: 87). ♣

## Литература

- БАЛАШОВА, Т., ГАЛЬЦОВА, Е., 2007: *Энциклопедический словарь сюрреализма*. М.: ИМЛИ РАН.
- БУРЛЮК, Д. И ДР., 1929: Предисловие / Садок судей // *Литературные манифесты: От символизма к Октябрю*. М.: Федерация.
- ГАСПАРОВ, М., 1997: *Избранные труды в трех томах*, Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997.
- ГЕЛЛЕР, Л., 2002: *Экфрасис в русской литературе: Труды лозаннского симпозиума (под ред. Л. Геллера)*, М.: Издательство «МИК».
- ГОЛЬДТ, Р., 2002: *Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды лозаннского симпозиума (под ред. Л. Геллера)*, М.: Издательство «МИК».
- ЛОТМАН, Ю., 1992: *Риторика // Избранные статьи в трех томах*, Т. 1. Талинн: Александра.
- ЛУКАЧ, Г., 2006: *Душа и формы. Эссе*. М.: Логос-Альтера.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О., 2010: *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К., 2017: *Кризис воображения: статьи, эссе, портреты*. М.; Берлин: Директ — Медиа.
- ОРЛИЦКИЙ, Ю., 2014: *Свободный стих в творчестве Бориса Поплавского // Русская литература, №1 (2014)*, СПб.: ИРЛ РАН (Пушкинский дом).
- ПОПЛАВСКИЙ, Б., 1931: *Флаги*. Париж.
- ПОПЛАВСКИЙ, Б., 2009а: *Орфей в аду: неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки*. М.: Гилея.

ПОПЛАВСКИЙ, Б., 2009b: *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 1.

М.: Книжница — Русский путь — Согласие.

ТОКАРЕВ, Д., 2009: Об одном способе репрезентации

визуального у Бориса Поплавского (стихотворение

«Рембрандт») // *На рубеже двух столетий: Сборник в честь*

*60-летия Александра Васильевича Лаврова*. М., СПб.: НЛО —

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ТОКАРЕВ, Д., 2011: «*Между Индией и Гегелем*»: *Творчество Бориса*

*Поплавского в компаративной перспективе*. М.: Новое

литературное обозрение.

ТЮТЧЕВ, Ф., 2003: *Полное собрание сочинений и писем в шести*

*томах*, Т. 2. М.: Классика.

ЭКО, У., 2016: *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*.

М.: АСТ: CORPUS.

ЯКОВСОН, Р., 1987: *Работы по поэтике*. М.: Прогресс.




## Summary

In the article author shows the uniqueness of the idiostyle of the poet Boris Poplavskiy, which was shaped by several factors: literary developments of that time, historical events, in the whirlwind of which the poet himself appeared, the influence of the great masters and, in particular, Poplavskiy's search for his own poetic language. As the result of the abovementioned, a characteristic and very compact poetic language, which leans towards synesthesia, was formed; that is, the language is formed at the junction of image, sound and color, as demonstrated in this article. Moreover, the rich material of the book of poetry *The Flags* shows the specific metaphoricality of Poplavskiy's poetry.

### **Никола Милькович**

*Никола Милькович — кандидат филологических наук, литературовед, переводчик, ассистент на Кафедре славистики Белградского университета. Автор статей о русской литературе XIX и XX вв. (Л. Толстой, А. Бельй, Б. Поплавский, Ф. Сологуб, А. Блок и т.д.). Член редколлегии международного студенческого журнала SlavicumPress.*



**Псевдомемуар как  
жанр художественный  
прозы: традиции  
и современность**

Pseudo-memoir as a  
Genre of Fictional Prose:  
Tradition and Modernity

В статье исследуется новая форма нарративного повествования и вводится термин для ее обозначения - псевдомемуар. Прослеживается история возникновения и краткая эволюция псевдомемуара в западно-европейской и русской литературе. Кроме того, дается описание и анализ ключевых эпизодов «Старой криминальной хроники» Ефима Курганова. Уникальный текст является апогеем псевдомемуара и псевдодокументалистики как особых литературных форм в XXI веке.

МЕМУАР, ПСЕВДОМЕМУАР,  
НАРРАТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ,  
ИСТОРИЗМ, БИОГРАФИЧЕСКАЯ  
ДОСТОВЕРНОСТЬ, ОБРАЗ АВТОРА,  
ОБРАЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ, ЧИТАТЕЛЬ.

The article explores a new form of narration and introduces a term for its designation - pseudo-memoir. The history of the origin and brief evolution of pseudo-memoirs in Western European and Russian literature is traced. In addition, a description and analysis of key episodes of the *Old Criminal Chronicle* by Efim Kurganov is given. The unique text is the apogee of the pseudo-memoir and pseudo-documentary as special literary forms in the 21st century.

MEMOIR, PSEUDO-MEMOIR,  
NARRATIVE NARRATION, HISTORICISM,  
BIOGRAPHICAL ACCURACY, THE  
IMAGE OF THE AUTHOR, THE IMAGE  
OF THE NARRATOR, THE READER.

## **1. МЕЖДУ ВЫМЫСЛОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ: РОЖДЕНИЕ ЖАНРА (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)**

Для чего нужны мемуары? Для правдивого изображения жизни, скажете вы. Да, но это не объективная правда, а субъективный взгляд на нее через призму личного восприятия. Мемуары пишет сам очевидец и рассказывает события, непосредственным участником которых был он сам. К сожалению, далеко не всегда свидетели эпохи обладали необходимым литературным даром, чтобы оставить после себя достойный и полноценный текст, всесторонне раскрывающий образ автора, контекст времени и портреты главных героев. Для этого необходима не только литературная одаренность, но и способность бесстрастно и спокойно запечатлеть события взглядом стороннего опытного наблюдателя и художника. А спокойно и бесстрастно может описывать лишь тот, кто лично не вовлечен в гуцу водоворота событий и не отягощен заботами государственной важности, чей ум не замутнен вихрями субъективных желаний, а холоден и ясен. На роль личного «хроникера» подбирались летописцы и биографы (вспомним Плутарха, Гая Светония Транквилла, Нестора-летописца и т.д.) Но и тут есть важный нюанс: насколько точны бесценные свидетельства, дошедшие сквозь толщу веков до нас? Насколько хорошо летописец эпохи знал ее, мог анализировать и отбирать важное и существенное, пренебрегая случайным и преходящим? Иными словами, встает вопрос о необходимости обладания не только талантом литератора, но и незаурядным уровнем образования. Любой бытописатель эпохи, историограф внутреннего мира отдельно взятой души, просто биограф должен совмещать мастерство писателя и эрудицию историка.

Именно симбиоз двойного дарования — ученого и писателя — и способствует рождению новой жанровой формы — *псевдомемуара*.

Настоящий «правдивый» европейский роман начинается с «Робинзона Крузо». По сути это и есть начало «исповедальной прозы», возникновение которой относят к более позднему времени. Даниэль Дефо рассказал о судьбе другого человека, судьбе необычной, почти героической. Боцман Александр Селькирк, попавший на необитаемый остров и переживший там непредставимые с точки зрения обычного человека чувства — одиночества, полнейшей изоляции от человеческого общества, отчаяния, какое мало кому доводилось испытывать — заговорил с помощью Дефо своим голосом, голосом человека, поставленного на грань между жизнью и смертью, но внутренне не сломленного. Однако для нас гораздо больший интерес представляет другой текст Дефо, по праву претендующий на звание «первой ласточки» псевдомемуара — «Дневник чумного года». Он пользовался большой популярностью у современников писателя, читателей и даже критиков, которые за «неспешкой и неряшливостью изложения» увидели «вершину художественного мастерства, сознательное стремление создать образ неумелого, неискушенного рассказчика задолго до «Тристрама Шенди» Стерна» (Атарова, 365).

Следующий большой этап в движении от вымысла к правде, как сознательной авторской установке — творчество А.С. Пушкина. Вдохновленный примером Дефо, писатель создает прекрасный образчик стилизации мемуарной прозы 18 века — псевдодокумент «Последний из свойственников Жанны Д'Арк» (Пушкин 1951, 510–514), написанный в форме письма от лица Вольтера.

Письмо Вольтера — уникальный литературный памятник, событие, свидетельствующее о появлении новой художественной

формы, явно недооцененное современниками, а точнее, совершенно оставленное без внимания. Появление этого текста симптоматично, символично и означает, что А.С. Пушкин шел к псевдомемуару целенаправленно и логично, ибо эта форма способна была выразить все стремление к постижению и познанию окружающего мира с помощью искусства и науки, истории и литературы. Без такого синтетического, гармоничного мировосприятия невозможно формирование целостного сознания культурного человека, понимающего неразрывную связь между прошлым, настоящим и будущим, между личной судьбой отдельно взятого человека и целого народа, нации в целом.

## **2. ДВОЙНИКИ И СУРРОГАТНЫЕ ФОРМЫ (МИСТИФИКАЦИИ И ФАЛЬСИФИКАЦИИ). ОТЛИЧИЕ ОТ НИХ ПСЕВДОМЕМУАРА И ЖАНРОВЫЕ ВИДЫ.**

Рождаясь, жанр не сразу обрел свои четкие контуры и жанровое сознание. Поначалу форма имела развлекательно-игровую цель и носила, скорее, экспериментальный характер. Дефо и Дюма, очевидно, до конца не осознавали границы нового жанра и сдвинули их сильно в сторону художественного вымысла и беллетристики. И в образах Робинзона Крузо, и Д'Артаньяна гораздо больше вымышленного, чем фактического, хотя мы знаем, что за ними стоят реальные люди. Авторы еще не решаются признать жанр самостоятельным повествованием *нарративного* типа, опирающимся на свой собственный голос *исторического лица* и использующим принципы документалистики в прорисовке характеров главного героя/героев. Поэтому ведущим принципом в создании характера, сюжетных поворотов и структуры текста по-прежнему является

художественный вымысел, а не фактический материал, позволяющий сделать образ максимально *реалистичным и правдивым*, сдвинув акцент в сторону правдоподобия, а не фантазии и игры.

Кроме того, следует выделить и отличать в жанре псевдомемуара принцип *историзма и биографической достоверности*, что является безусловной и доминирующей жанровой константой. Это принципиальный момент, позволяющий не только лучше понять специфику новой художественной формы, находящейся на границе беллетристики и документалистики, но и отделить её от разного рода подделок и жанровых суррогатов, коих за не очень продолжительное время существования псевдомемуара было написано в изрядном количестве. Имеются в виду разного рода мистификации и фальсификации, ведущие свое начало от «Песен Оссияна» Макферсона и сборника квазинародных сказаний «Гузла», которыми Мериме изящно «мистифицировал» читателей, выдав их за настоящий фольклор, до «Записок Омер Де Гелль» П. Вяземского и «Тайного дневника Пушкина» Армалинского, представляющего из себя грубую подделку эротического (даже порнографического) характера.

Сразу оговоримся: целеполагание *псевдомемуарной* формы совершенно иное. И состоит оно не в стремлении мистифицировать потенциальную публику с целью расширения читательской аудитории, выдав желаемое за действительное и скрыв лицо автора за маской известной персоны или знаменитого писателя. **Целью** создания псевдомемуарного текста является **более яркое и глубокое раскрытие образа за счет придания ему максимальной искренности и сокращения дистанции между героем и читателем**. Этому служит форма монолога, обращенного к читателю, фактически диалог и полилог из разных голосов, появляющихся

в тексте на протяжении всего повествования. Автор псевдомемуара творит новый текст, используя свои знания историка и дар литератора, создает образ автора в основе которого лежит реальное лицо, человек, как правило, известный, оставивший после себя яркий след в истории, но не оставивший письменных свидетельств своей значимости.

Что такое псевдомемуар, литературоведение сегодня не дает четкого и однозначного ответа, относя его то к специфической форме авторского нарратива, то к мистификациям, а то и вовсе отказывая ему в праве на существование. Это может означать только одно: в теории литературы нет научного, системного, серьезного толкования этого феномена. Хотя некоторые авторы подошли почти вплотную к наименованию этого феномена, отмечая его авангардную роль. Так, Д. А. Пригов, будучи и сам автором весьма своеобразных литературных воспоминаний, справедливо подчеркивает, что мемуарные и квазимемуарные сочинения «являются несомненным трендом современной культурной и, в особенности, беллетристической активности» (Пригов). Многие европейские исследователи считают, что «склонность к эго-текстам, опирающимся на индивидуальную или коллективную память, характерна для всех, говоря условно, посттравматических периодов национальной истории» (Бенчич, 306).

Псевдомемуар находится в процессе изучения и всестороннее описание ему еще предстоит. По результатам нескольких лет скрупулезного исследования можно констатировать следующее. Псевдомемуры — это специфический текст, мемуары, написанные от имени реальных лиц. Этот прием имеет давнюю традицию и восходит в извечному противостоянию факта и вымысла в литературе, на стыке которых зарождаются формы художественной



интерперетации действительности. Родиной псевдомемуарной жанровой формы является Франция, где Куртиль де Сандра в конце 17 — начале 18 века публикует ряд текстов, написанных от имени реальных исторических лиц. Самый известный из них — «Мемуары Д'Артаньяна», того самого бравого капитана мушкетеров, имя которого обессмертит на страницах своей трилогии позднее Александр Дюма. Но Куртиль де Сандра ещё не решается выступить от своего имени, поэтому его тексты, строго говоря, нельзя назвать псевдомемуаром, это больше переходный этап от мистификаций к собственно псевдомемуару.

В России псевдомемуарная форма расцветает в конце 19 – начале 20 века в творчестве Бориса Садовского и Леонида Гроссмана. Б. Садовской делает этот прием едва ли не основополагающим в своем творчестве, создавая ряд прекрасных образчиков жанра, таких, например, как роман «*Пшеница и плевелы*», написанный от лица Н. Мартынова, убийцы М. Лермонтова. Леонид Гроссман пишет «*Записки Д'Аршиака*», являющиеся уникальным памятником псевдомемуарной литературы: текст написан от лица секунданта Ж. Дантеса и рассказывает о последних днях А.С. Пушкина. Такой необычный ракурс повествования, безусловно, дает писателю больше свобод в изображении действительности, а также предельно объективирует повествование, которое ведется от лица изначально незаинтересованного, независимого от обстоятельств личного характера.

В западной литературе псевдомемуар также развивается, способствуя появлению «Записок Жанны Д'Арк» Марка Твена на исходе 19 века и «Воспоминаний Адриана» Маргарет Юрсенар уже в 1951 году. В конце 20 века в связи с развитием компьютерных технологий и нового витка НТР становится возможным появление

ряда жанров, находящихся на стыке документальной и художественной литературы, например: *псевдодокументалистика, мокьюментари, квест, графический роман* и многие другие. На первый план выходит не художественный вымысел, как таковой, а правдивое, документальное изображение действительности, которое автор умеет воссоздать с помощью словесных, визуальных и иных технических средств.

### **3. ВЫМЫСЕЛ ИЛИ РЕКОНСТРУКЦИЯ? РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ В ТЕКСТЕ ПСЕВДОМЕМУАРА.**

Аналогично технологическому прорыву происходит переосмысление ролей автора и читателя в современной литературе. Автор пытается вывести читателя из зоны комфорта, постоянно побуждая его решать новые и новые задачи-головоломки, и читатель уже не хочет мириться с той пассивной ролью зрителя, которая была ему отведена ранее. Он тоже желает быть активным действующим лицом на художественном пространстве, на текстовом поле новых интерпретаций.

Попытки дифференцировать и найти место читателя в современном литературном процессе делались еще со времен античности и продолжают по сей день. Достаточно вспомнить французского писателя Поля Валери, видевшего во всякой книге лишь «фрагмент внутреннего монолога автора» (Валери, 107), ищущего своего идеального читателя, и Умберто Эко, утверждавшего, что художественное произведение – «генератор интерпретаций» (Эко, 6).

Интересно отметить, что процесс смещения интереса от автора и текста к фигуре читателя поддерживается и самими авторами.

Большой интерес к проблеме читательского восприятия на протяжении всего XX века проявляет ряд писателей (П. Валери, Х. Борхес, Х. Кортасар, М. Павич, У. Эко и др.), активно стимулируя интерес читателя и делая его активным соучастником или даже персонажем литературного текста. Для Х.Л. Борхеса чтение – это диалог между читателем и книгой. Таким образом, читатель оживляет «мертвый» текст, наполняя его своим смыслом и как бы заново воссоздавая его. Литературный текст оказывается реальней самого писателя и начинает жить самостоятельной жизнью, черпая силы в новом читательском восприятии.

Знаменательным этапом в развитии *псевдомемуара* в его разнообразных вариациях, типах и поджанрах стало издание двухтомного детективно-исторического труда Ефима Курганова «Старая уголовная хроника». Она состоит из 14 эпизодов разного объема, тематического многообразия и представляет богатейший калейдоскоп разнообразных псевдодокументальных форм: псевдомемуар, псевдодневник, очерк, письма, эссе т.д.

Ее автор, Ефим Курганов, в одном из романов трилогии – «Бриллиантовый скандал» – раскрывает перед читателем секреты своей писательской лаборатории:

*Документы писатель должен выдумывать, как и все остальное. Он должен уметь вообразить документ... Иначе говоря, свою главную задачу я вижу отныне в сочинении правдивых по сути своей исторических документов, ни в чем не грешащих против истины... При создании данного выпуска «Старой уголовной хроники» меня прежде всего занимали вовсе не стилистические изыски, не игры с мертвыми формами, а реконструкция реальных личностей и их совершенно реальных поступков; зачастую безумных,*

*но реальных. Кроме того, я пробую хотя бы пунктирно реконструировать некоторые весьма необычные исторические коллизии, которые во многом были предопределены этими личностями, обладавшими повышенной, предельно концентрированной, взрывоопасной дозой авантюристичности. (Курганов 2020, 162–163)*

Другими словами, автор на страницах своей хроники воссоздает, реконструирует реальность, делая ее ближе и понятней современникам, приоткрывая перед читателями малоизвестные страницы истории на примере вымышленных документов, построенных, тем не менее, на основе строгой правды факта. Девиз писателя — «придумывай, но не выдумывай» — соблюдается неукоснительно. Е. Курганов облачает свои историко-детективные расследования в увлекательную дневниковую, псевдомемуарную форму и со страниц его книги начинают звучать голоса живых свидетелей эпохи.

#### **4. ПАНТЕОН МОНСТРОВ ИЛИ ЕЩЕ РАЗ О ГРОЗНОМ**

О каких же личностях, обладавших «концентрированной, взрывоопасной дозой авантюристичности», ведет речь автор «Старой уголовной хроники»? Перечислим вкратце главных действующих лиц этого криминального «пантеона».

Открывается хроника историей времен Ивана Грозного: «Казнь казначея Фуникова и некоторые другие истории». Казалось бы, что нового мы можем узнать о кровавом тиране? Новым становится нечеловеческая, дикая жестокость преступлений и их абсолютная бессмысленность. Кровь льется рекой, а от картин казней становится не по себе.

Образ главного героя этой истории настолько омерзителен и жесток, что порой происходящее на страницах хроники кажется совершенно нереальным, даже фантастичным. Жестокость Ивана Грозного переходит все мыслимые пределы. Это не правитель эпохи классицизма и просвещения, это бесчеловечный, ненасытный изверг, которому просто жизненно необходимы людские страдания, как хищнику живая плоть... Более того, запах крови и человеческая боль пьянит Грозного, вызывая почти наркотическую зависимость и заставляя приносить новые и новые гекатомбы жертв во имя своей ненасытной кровожадности. Пожалуй, стоит обратить особое внимание на название, точнее, подзаголовок: *«Из невыдуманных рассказов об Иване Грозном»*. Эта очень важная авторская ремарка имеет едва ли не первостепенное значение для понимания авторской установки на *подлинность, достоверность* излагаемых событий. Ведь образ Грозного не один раз подвергался и подвергается художественной интерпретации (у А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.К. Толстого и др.), благодаря которой стало возможным объяснять его кровожадную жестокость государственной мудростью или суровой необходимостью.

Вспомним предисловие к известному историческому роману А.К. Толстого «Князь Серебряный», где автор говорит о том, что пощадил чувства читателей и отказался живописать ужасы эпохи Грозного: «В отношении к ужасам того времени автор оставался постоянно ниже истории. Из уважения к искусству и к нравственному чувству читателя, он набросил на них тень» (Толстой, 177). Это симптоматичное признание стало своего рода «проклятием» русской литературы, когда последующие авторы взяли курс на либерализацию образа одного из самых страшных тиранов в истории России. В русской литературной и культурной традиции

подобное отношение стало свидетельством едва ли не глубины и концептуальной «новизны» интерпретации.

Например, в не так давно вышедшем романе Бориса Акунина «Знак Каина» Грозный предстает жестоким, но одиноким и непонятым правителем, которого нельзя мерить обычными мерками, потому что он не от мира сего («богоизбранный») и носит на челе «печать Каина». Ефим Курганов против любого обеления тирании и считает, что нет оправдания зверствам тирана. И преступления его необходимо знать не приукрашенными, а во всей их безобразной наготе, чтобы ясно понимать, под каким бесчеловечным монстром жила Россия. Кроме того, освещение зверств Грозного имеет и психологический смысл. Осознание и нравственное отчуждение неизбежно ведет к переосмыслению и отторжению. Только в результате такой напряженной внутренней работы и отказа от многих сознательных заблуждений и фактических искажений люди начинают отделять зерна от плевел и перестают видеть сурового, но справедливого спасителя в кровавом, патологическом изверге. Только принятие фактов во всей их неприглядной красе может стать началом процесса внутреннего освобождения личности и, как следствие, — очищения исторической памяти нации от сумрачных призраков прошлого, считает автор. А очищение и освобождение, как известно, являются первыми шагами на пути к оздоровлению.

Оздоровление же нашего восприятия Грозного совершенно необходимо для того, чтобы отношение к этой одиозной исторической личности было предельно непредвзятым и свободным от конъюнктуры, исторических и социально-политических обстоятельств. Не восторженно-умилительным, как у пушкинского Пимена: «Так говорил державный государь, // И сладко речь из уст

его лилася, // И плакал он. А мы в слезах молились...» (Пушкин 1974, 190), а трезвым и серьезным взглядом аналитика и историка, понимающим, чем явилось для России правление Грозного и какой ценой она за него заплатила.

## **5. ЗАГАДКА В.Ф. ОДОЕВСКОГО: ДЕТЕКТИВ-ИНТУИТИВИСТ**

Совершенно особое место в структуре хроники занимает «*Книга монстров или вечера у князя В.Ф. Одоевского*», состоящая из большого количества эпизодов и новелл. В.Ф. Одоевский – фигура совершенно необычная в русской литературе и культуре, энциклопедист, литератор, ученый-просветитель и музыкант. Он оказал совершенно необычное влияние на русскую культуру не только своей широчайшей и необычайной для своего времени образованностью, но и фантастическими с элементами мистики повестями.

Для придания образу писателя-мистика и просветителя дополнительного шарма и экстравагантности (этого и правда было в личности князя с лихвой), Ефим Курганов наделяет и без того сверходаренного В.Ф. Одоевского еще одним необычным даром – ученый и литератор становится у него по совместительству... *сыщиком!* А точнее, *частным детективом*, помогающим раскрывать сложные, запутанные и страшные преступления. Все события в книге происходят вокруг небезызвестного в свое время салона Одоевского – дома писателя-ученого, где он устраивал званые вечера.

Интересно, что исторически детектив берет свое начало от рационального мистика Эдгара По, подчинившего решение криминальных загадок строгому анализу причин и следствий. Следуя методу гениального американца и решая криминальные задачи

с помощью логических уравнений и дедуктивного расчета, этим путем шел А. Конан-Дойл и многие другие. Однако В.Ф. Одоевский в образе сыщика предлагает совершенно иной, противоположный метод: метод интуитивного (экстрасенсорного) видения и восприятия действительности. Некоторые из своих воззрений, бывших совершенно новаторскими в его время, В.Ф. Одоевский изложил в своих произведениях и немногочисленных трактатах, дошедших до нас. Вот, например, как он понимал суть своего «протодетективного» метода: *«В летописях медицины мы встречаем людей, которым раздраженное состояние зрения или слуха давало возможность видеть там, где другие не видали... угадывать происшествия, отдаленные на неизмеримое пространство»* (Семиотика безумия, 265). В одном рассказе Одоевского в документально-художественной форме повествуется о странной истории, в которой простая женщина, крестьянка Энхен, сама того не ведая, проводит расследование преступления, совершенного несколько сотен лет назад. Фактически рассказ «Орлахская крестьянка» является протодетективом, поскольку являет совершенно иную модель расследования. Спустя почти сто пятьдесят лет интерес к ясновидению, как малоизученному феномену, применявшемуся в криминалистике, возобновится и получит свое воплощение в романе Стивена Кинга «Мертвая зона» (и его последующей экранизации) и в книге Колина Уилсона «Мир преступлений» в главе «Следователи-ясновидящие» (Уилсон, 255-265).

Взяв за основу интуитивный метод детективного расследования, Ефим Курганов реализует его, сделав самого В.Ф. Одоевского главным героем и практическим исследователем собственных научных открытий. Один из центральных персонажей «Книги монстров» – простая женщина-посудомойка, обладающая



способностями сверхчувственного восприятия и общения с душами умерших. Она — верная помощница и постоянная спутница детективов, ведущих по ходу повествования расследование чудовищных преступлений, кажущихся вначале нелогичными и даже безумными. Но в большинстве случаев преступления совершаются обычными на первый взгляд людьми по заурядным, житейским поводам, что подводит нас к шокирующим выводам. Если такие монстры живут во многих людях, то кто может поручиться, что они не живут в каждом из нас?.. Ответить на вопрос предлагается каждому читателю самостоятельно.

## 6. КАЗУС СТАВИСКОГО ИЛИ СКОЛЬКО СТОИТ ВЛАСТЬ

Одним из самых центральных и важных текстов второго тома, да и всей «Старой уголовной хроники в целом» (не только по объему, но и содержательно) является «Аферист века» — масштабное полотно о последних годах жизни знаменитого авантюриста первой трети 20 века Александра Ставиского.

Текст представляет собой многомерное целое, где исторические перипетии политической и общественной жизни Франции 20-30-х годов как спутники, вращающиеся огромного небесного тела, так и или иначе связаны с личностью Сержа Ставиского. *Месье Александр* (второе имя, взятое им для отвода неусыпных полицейских глаз) — фигура насколько скандальная, настолько и трагическая. Выходец из России, сын дантиста, стал одним из главных персонажей французских первых газетных полос в связи с делом муниципального банка Байонны. Байоннская афера стала начальным звеном в длинной цепи разоблачений и, как следствие, привела к политическому кризису, в результате которого был убит не только виновник всего,

обаятельный жулик Ставиский, но и полетели со своих министерских должностей и административных кресел многие высшие чиновники Парижа. И тут возникает вполне логичный вопрос: как мог мелкий проходимец и жулик войти в доверие к высшему сановному руководству Третьей Республики? Ответ тоже напрашивается логичный и обескураживающий: Ставиский сумел войти в доверие и «подкупить» ряд министров и чиновников только потому, что ему позволили это сделать. Другими словами, высший слой французского общества оказался насквозь коррумпированным, а скандал, связанный с именем Ставиского, катализировал небывалый взрыв общественного возмущения и повлек за собой фашистский путч в феврале 1934 года.

В связи с этим мы можем констатировать: феномен личности Ставиского расколол французское общество, обнажив слабости и недостатки, о которых сами французы предпочитали молчать. Отношение к Ставискому было неоднозначным — от восхищения до жгучей ненависти — и автор передает это многообразие с помощью приема коллажа. По словам Е.Н. Брызгаловой, одного из немногих исследователей, писавших о творчестве Е. Курганова, «многообразие документов и свидетельств не собрано, а создано автором и есть не что иное, как причудливо выстроенное игровое пространство, где каждый новый документ — штрих в общей картине» (Брызгалова, 37–38).

И действительно, роман представляет сложное единство собранных фрагментов разнообразных форм дневниковой прозы и микрожанров псевдодокументалистики: дневники (самого Ставиского и его жены, Арлетт), полицейских очерков (некоего Ж.С., за инициалами которого явственно проглядывает Жорж Сименон), писем, рассказов и т.д. Все это лишний раз говорит о богатстве возможностей псевдомемуара.

## 7. КАГУЛЯРЫ: ХРОНИКА ОДНОЙ РЕАЛЬНОЙ ИЛЛЮЗИИ

Псевдомемуар «Кагуляры» написан от лица Робера Бразильяка, ультраправого писателя и журналиста, расстрелянного за приверженность фашистским взглядам в 1945 году. Такой необычный ракурс освещения событий – «изнутри» – дает автору большую свободу и большие возможности представить идеологию «коричневой чумы» глазами «своего», приверженца идеи «чистого» фашизма, Бразильяка. Творческая изобретательность помогла Е. Курганову достичь тройной цели: исследовать психологию фашизма, провести «расследование» кагулярских преступлений глазами фашиста Бразильяка и направить читателя в своих поисках дальше к современности. Открывая «дело» о Бразильяке, автор раскрывает перед читателем все новые тайны эпохи, проводя по коридорам заговоров и криминальных замыслов, показывая серию нераскрытых убийств, дает возможность ему самому сделать выводы и понять, зачем понадобилось делать из писателя-фашиста жертву-застрельщика.

Что же за таинственный орден скрывается под этим названием Кагуляры (фр. *Caçouards*)? Данное французской прессой, оно закрепилось как наименование членов тайной профашистской организации «Секретный комитет революционного действия» («*Organisation secrète d'action révolutionnaire*», OSAR), образованной в 1935 году. Члены этой организации надевали капюшоны с прорезями для глаз (*La Caçoule* – в переводе *капюшон, маска*) во время своих тайных собраний, отсюда и название. Если обыгрывать данное название в русском языке, то больше сюда подойдет слово «колпак» со всеми производными – «околпачивать», «быть под колпаком» и т.д. Действительно, таинственные кагуляры постепенно накрыли

своим «колпаком» всю Францию, проникнув во все возможные институты власти. Но это случилось не сразу. «Дело» о кагулярах начинается в другом романе Е. Курганова, «Аферист века», повествующем об Александре Стависком, чьи махинации потрясли Францию в конце 20-х – начале 30- годов. Именно его скандальное убийство, выданное официально за самоубийство, явилось толчком к фашистскому путчу 6 февраля 1934 года. Путч провалился, но наиболее радикальные представители «Французского действия» решили организовать свой «деятельный» комитет. Это в первую очередь Эжен Делонкль и Жан Филиоль, будущий виртуозный «исполнитель» кровавых дел ордена. Главный упрек, который бросили новоявленные лидеры Шарлю Моррасу, председателю «Французского действия» – упрек в бездействии. Так возникла тайная национальная организация, размах которой сейчас даже трудно представить. Ефим Курганов умело ведет «процесс» по кагулярскому делу, начиная предвоенной Францией и заканчивая нашими днями. Причем, стрелы, пущенные автором, имеют своей целью отнюдь не одинокие фигуры, типа Бразильяка, а личности непосредственно с самого политического Олимпа. А выводы предстоит сделать читателю и выводы неутешительные: Бразильяк становится жертвой, потому что слишком много знал, а его вымышленный дневник – умело сочиненный компромат на генерала де Голля, бывшего кагуляром. Но это далеко не все: нити ведут дальше и выше, опутывая все властные инстанции: ядро кагулярского ордена составили такие известные в свое время личности, как маршал Ф.д'Эспере, герцог Жозеф Поццо ди Борго, генерал Дюсеньёр, основатель фирмы *L'Oréal* Эжен Шуллер (главный спонсор кагулярского движения) и его зять, известный политик Андре Беттанкур, бывший президент Франсуа Миттеран и многие другие.

Интересно, что Ставиский, как и Бразильяк, стал жертвой. Оба эти образа автор делает своего ширмой, экраном, на котором проигрываются кагулярские козни и заговоры, масштаб которых разрастается до общенациональных и даже европейских размеров. Только Ставиский, чей образ еще более неоднозначен, стал жертвой обстоятельств и волны ненависти, всколыхнувшей антисемитские настроения в обществе. А Бразильяк становится жертвой собственных заблуждений и наивной веры в «чистый» фашизм, иллюзорно манившей его воображение. Наивность Бразильяка заключалась в мысли о силовом захвате власти. Власть не обязательно прямолинейно захватывать, ее можно захватить исподволь, тайно опутав паутиной всевозможных связей. Что и сделали наиболее хитрые и циничные лидеры кагулярского движения после провала неудачной попытки вооружённого мятежа. Заговор был раскрыт, но самые главные представители остались на свободе, и орден продолжал существовать вплоть до наших дней. Не случайно романы «Аферист века» и «Кагуляры» заканчиваются тайными дневниками – в «деле» Стависского появляется дневник нацистской шпионки Элизабет Бютнер, в котором излагается история подкупа Камилля Шотана, бывшего премьер-министром Франции.

Таким образом, автор перекидывает мостик к следующему роману, ведь именно Камилль Шотан в 1940 поддержал маршала Петена, предложившего сдать оккупационному режиму Гитлера и создавшего правительство в Виши, подчиненное Германии. Так, с помощью вымышленного документа автор помогает читателю начать «дело» о профашистской деятельности кагуляров. А «дело» Бразильяка заканчивается еще одним дневником Николь, любовницы Франсуа Гроссувра, близкого друга Миттерана, позже

ставшего президентом Франции. Дневник, написанный автором от лица безутешной женщины, лишившейся своего высокопоставленного кавалера, позволяет пролить свет на кагулярские интриги вплоть до сегодняшнего дня. Наконец, дело о странной смерти писателя-детективщика Пьера Синьяка в 2002 году завершает историю кровавых преступлений. Таким образом, черед таинственных убийств приводит читателя к мысли о том, что «дело» о кагулярах не закрыто и никогда не будет закрыто. В противном случае это может повредить, по словам Ф. Миттерана, национальной целостности Франции. Другими словами, кагуляры стали плотью и кровью французского общества, а границы книги Ефима Курганова расширяются до границ самой жизни.

Кагулярский цикл автор дополняет вставным эпизодом, имеющим, тем не менее, принципиальное значение. Его можно даже назвать анекдотом, но с принципиальной оговоркой: анекдот в исконном, первоначальном значении, потому что это анекдоты с печальным концом, позволяющие нам увидеть скрытое под маской повседневности, «острые осколки минувшего», «факты, оставшиеся за пределами официальных анналов» (Гроссман, 66–67). Принципиальный уход автора в контекст и подтекст эпохи, форма вымышленных документов делает литературное пространство Е. Курганова «многомерным и многосмысловым текстом: его можно проследить во всех его повторах и на всех его уровнях, но невозможно достичь дна» (Слабухо, 78–85).

Говоря об особенностях поэтики и проблеме читателя Е. Курганова, нельзя обойти стороной другую сторону его творчества – научно-исследовательскую. Автор много лет занимался историей и теорией анекдота как жанра и именно это в большой мере определяет своеобразие его прозы. Если мы вспомним немного

устаревшее определение анекдота как «неизданного исторического свидетельства» (Гроссман, 48), нам многое станет понятным в исторической «тайнописи» Е. Курганова. По словам литературоведа Л. Гроссмана, исторический анекдот в пушкинскую эпоху представлял собой «особый вид повествовательной прозы» (Гроссман, 65), позволяющий увидеть под маской неожиданного и забытого события обобщенный портрет эпохи и разглядеть на нем утраченный смысл. Причем радость «разгадывания» загадок читателем в данном случае равнозначна соавторству.

Е.Я. Курганов в течение долгого времени занимался изучением анекдота пушкинской поры. Это знание позволило писателю воспринять поэтику анекдота и сделать его своим писательским инструментом. Необходимо иметь в виду, что анекдот совсем необязательно должен быть смешным, как настаивает на этом Курганов-ученый в одной из своих монографий, посвященных удивительному жанру: «Анекдот, как уже подчеркивалось, не относится к области юмористики... он не столько забавляет, сколько вводит в подспудные, внутренние катакомбы того или иного времени..., позволяет заново увидеть историческую личность или показательный бытовой тип, а через них и эпоху» (Курганов 2015, 7). В этих словах – квинтэссенция писательской методы, диапазон художественной палитры. Именно анекдот и является тем необходимым «переводчиком» между писателем и читателем, позволяющим настроить на необходимую волну авторское мироощущение и читательский интерес, на отношении не подавления, а соглашения, конвергенции. Исторический анекдот дает возможность лучше узнать историю, ближе рассмотреть зашифрованные события прошлого без «очков» излишней официозности, но с внимательной пристальностью «документа» эпохи.

## 8. ОТ МИФА К РЕАЛЬНОСТИ: ОПЫТ ПОДЛИННОЙ БИОГРАФИИ

Один из эпизодов «Старой уголовной хроники» называется странно, но ярко: «Великий мусорщик». Речь идет о Жозефе Жоановичи, чья судьба стала яркой и драматической страницей в истории Сопротивления во Франции. Вся первая половина его жизни была отмечена изнуряющей, тяжелой борьбой за существование. Родители погибли во время кишиневского погрома в 1904 году, да и сам будущий миллиардер чудом остался жив. Оставшись без родителей, он с братом вел полунищенское существование. Работал жестянщиком, что приносило мизерные доходы и ничто не предвещало дальнейшего невероятного взлета. Все изменилось в середине 1920-х годов, когда Жоановичи вместе с женой и маленькой дочкой перебрался в Париж. Судьба решила преподнести несчастному бедняку сюрприз и исполнить самое заветное желание: Жоановичи сперва становится преуспевающим дельцом. Так начался его стремительный взлет, чудесное превращение нищего в принца. И за десять лет (с конца 1920-х до конца 1930-х) он увеличивает свое состояние в 120 раз, превращаясь из небогатого дельца средней руки в миллионера. Но тут важен один нюанс, а именно: то, куда шли заработанные деньги озолотившегося бизнесмена. А шли они во время оккупации по большей части на освобождение из гестаповских застенков несчастных, угодивших туда случайно или по чьему-то доносу. Около ста пятидесяти человек было спасено благодаря Жоановичи, за которым так и закрепилось почетное прозвище — ‘Спас’: «когда мне становилось совсем уж неважно без табака и мыла, я шел к Жоановичи, к ‘Спасу’, как его называли многие в Париже, то есть к спасителю» (Курганов 2014).



Эти слова принадлежат главному герою художественных псевдомемуаров «Великий Мусорщик» князю Щербатову. Князь – лицо вымышленное, но события и персонажи в романе подлинные. Несмотря на то, что художественный прием маски-повествователя в литературе отнюдь не нов, с его помощью Ефим Курганов, истинный автор, очень освежил текст, вдохнув в него дух времени и некую историческую правдивость. Читая «записки» престарелого русского аристократа, мы погружаемся в эпоху Франции 1930-40-х годов, во время оккупации, голода, нужды, страха, пронизывающего общество сверху донизу. И в этом обществе, отравленном насилием, предательством и доношением, есть человек, который может протянуть руку помощи, когда спасения уже нет. Это все тот же самый Жоановичи или ‘Спас’. Во время оккупации он не сидит сложа руки: активно (то есть деятельно, но без лишней, разумеется, огласки, чтобы не привлечь внимание абвера и гестапо) участвует в Сопротивлении, спонсирует партизанское движение, летом 1941 года вступает в крупнейшую сеть Резистанса «Турма мести», став секретным агентом Р1. Наконец, помогает доставить оружие и подготовить восстание в июле 1944 года, в результате которого Париж был очищен от захватчиков.

Однако французская власть в лице генерала де Голля не оценила вклад Жоановичи в дело Сопротивления. Вернее, «оценила» с точностью до наоборот: Жоановичи был осужден за коллаборационизм, а позднее и брошен в тюрьму. Никакие свидетельства им спасенных людей не помогали: миф о коварном и подлом жиде еще долго продолжал жить. До тех пор, пока не нашелся смелый и умный человек, решивший узнать правду. Сценарист и писатель Альфонс Будар, переживший бурную молодость (война, тюрьма) и для которого Жоановичи был человеком-легендой,

решил докопаться до истины. Результатом частного «расследования» Будара была небольшая книжечка-биография «*Странный месяц Джозеф*» (Boudard), изданная в Париже в 1998 году. Через несколько лет по ее мотивам был снят фильм с одноименным названием. Однако и спустя столько лет, Будар очень осторожен в выводах и не пытается ни обелить, ни очернить главного героя, показывая и темную, и светлую стороны его личности. Хотя уже сама нацеленность на объективный взгляд, непредвзятое отношение и стремление разобраться говорят о многом. И все-таки автор многое не договаривает, опасаясь недремлющего ока власти. Не будем забывать, книга Будара выходит в свет еще при президенте Миттеране, которого Михаил Трофименков в своем исследовании «*Убийственный Париж*» называет «самым зловещим, самым жутким и самым грозным правителем демократических стран Европы второй половины XX века» (Трофименков). Одним словом, были причины, по которым французский писатель очень сдержан в выводах. А лучше сказать, вовсе не делал особых выводов, оставляя это читателям.

Власть мифа над сознанием перестала быть безраздельной, у людей открылись глаза. И вот следующий важный факт — написание Ефимом Кургановым романа «*Великий мусорщик*». Роман представляет собой, как уже упоминалось, художественную биографию Спаса-Жоановичи, написанную в виде псевдомемуаров непосредственного участника событий — русского эмигранта князя Щербатова. Выдумав беллетризованную, художественную форму, Курганов добился своей цели: текст интересно и легко читается, несмотря на тяжелые факты грозной эпохи. Однако, в отличие от своего французского коллеги по писательскому цеху (Будара), автор искренен и прям в суждениях, пусть и под маской

повествователя. Он не пытается скрывать своей симпатии к миллионеру из трущоб по-прозвищу «Спас».

В романе Курганова *«Великий мусорщик»* предельно обнажается противостояние личности и государства. Главный герой, торговец металлом и миллиардер, был обвинен в коллаборационизме и ограблен властями до нитки. Мы становимся свидетелями полного отсутствия какой бы то ни было справедливости, безнаказанности и произвола по отношению к отдельному человеку. Никто не посмел заступиться за Жоановичи, потому что он компрометировал французское общество (торговал с гитлеровской Германией), даже несмотря на огромное количество спасенных им из гестапо людей. Почти все испугались и отвернулись от Жоановичи, когда он был объявлен врагом нации. Все забыли о его заслугах и ответили молчаливым согласием на общественный произвол по отношению к личности. Вокруг этого человека, ставшего вдруг изгоем, в одно мгновение выросла «каменная стена, построенная малодушием и предательством», о которой говорил Юлий Марголин (Марголин, 413). Очевидно, здесь мы имеем дело с явлением «семиотики страха», Леона Токер его считает одним из проявлений коллективного бессознательного в психологии толпы, дополняющих парадигму Эмилия Канетти «еще одним элементом» (Токер, 324).

Каждый имеет право на свой собственный голос, свою собственную жизнь. И совершенно не обязательно, чтобы голос отдельной личности вливался в общий стройный хор. Главное, чтобы примером своей жизни человек показывал и доказывал, что он достойный член социума, чей позитивный вклад и помощь — эмоциональная, интеллектуальная, финансовая — еще один кирпичик в строительство общего здания мировой культуры.

Если бы все мы объединили наши усилия в этом направлении, здание нашего мироустройства давно бы достойно высилось на фундаменте добра, сострадания и справедливости. А мы пожинали плоды нашей человечности в развитии прогресса и благ цивилизации. Но пока есть тоталитарные общества, морально и физически подавляющие и уничтожающие людей, счастливая жизнь процветает лишь на страницах утопий, а человеческое общество похоже на «ряд безнадежно отдаленных друг от друга образований, каждое из которых и внутри себя напоминает лабиринт без выхода» (Богомолов, 376). И боль невинно убиенных и несправедливо осужденных по-прежнему омрачает наш мир, утопающий в крови и алчности. И это не красивая метафора, к сожалению. Трагическая судьба Жоановичи служит тому печальным примером. Но оптимизм вселяет тот факт, что появляются такие художественные тексты, как роман «Великий мусорщик», вскрывающие суть тоталитарной власти, развенчивающие идеологию, очищающие сознание от мифов и дающие надежду на торжество справедливости.

### **9. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ «СТАРОЙ УГОЛОВНОЙ ХРОНИКИ» (ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ).**

Итак, *псевдомемуар* — очень богатая по своим возможностям форма художественной прозы и подачи материала. Рассмотрим, чем именно она обогатила жанровую форму мемуара и какие новые возможности появились. Для этого сперва вспомним классические черты псевдомемуарной формы, отмеченные в свое время некоторыми исследователями, например, К.Н. Атаровой на материале

«Дневников Чумного Года» Д. Дефо (Атарова, Лескиис, 1976). Это прежде всего **особая степень достоверности**, выраженная в форме повествования от первого лица. Почти все тексты «Старой уголовной хроники» написаны от имени реальной исторической личности в форме псевдомемуара. Исключение составляют два текста: «Книга монстров», представляющая собой реконструкцию жизни и деятельности просветителя и писателя В.Ф. Одоевского, устных рассказов (анекдотов в исконном значении) его литературного салона. И второй текст — «Коллекционеры», имеющий очень много автобиографических черт и написанный в виде романа-расследования. Но даже и в этих романах автор следует своему излюбленному методу и реконструирует, достраивает, домысливает некоторые события ради целостности и поиска исторической правды. Следующей важной чертой, присущей классическим формам псевдомемуара следует признать **образ повествователя**, сквозь единичную судьбу которого автор дает панорамную и масштабную картину эпохи. Причем сам повествователь зачастую остается в тени, его жизнь и судьба интересуют читателей гораздо меньше, чем жизнь и судьба того исторического лица, о котором идет речь. Повествование зачастую ассоциативно и подвижно, напоминает больше **свободный устный рассказ**, чем строгую последовательность хроники.

Теперь отметим, какие новые возможности, художественные приемы и стилистические особенности псевдомемуара как повествовательной формы открылись перед читателем на примере «Старой уголовной хроники».

Ефим Курганов моделирует/конструирует **образ читателя**, что тоже является традиционным и, вместе с тем, оригинальным приемом объективизации повествования. Истоки этой традиции мы можем вспомнить в пушкинском «Евгении Онегине», где автор

постоянно обращался попеременно то к воображаемому читателю, то к критику и т.д. Однако, если для А.С. Пушкина этот прием диалога был, скорее, игрой, забавой (все «авторские отступления» по большей части раскрывают образ «автора», они риторичны, голоса воображаемого собеседника мы не слышим), то для Ефима Курганова это принципиальная сюжетно и стилиеобразующая примета, имеющая принципиальное значение. Участники его диалога не безгласны, а имеют свое лицо, свою позицию. В ниже приведенном отрывке, например, в форме письма автору от любознательного читателя - критика раскрывается целое мировоззренческое кредо:

*В предисловии вы говорите о «подложных документах», что создает впечатление, что речь идет о фальшивых документах, вроде векселей. В действительности документы – не фальшивые и даже не совсем выдуманные в смысле мистификации, а реконструированные, как вы любите говорить, и очень справедливо. Ваши документы – не менее фактичные, чем если бы были написаны собственноручно королевским советником Титоном. А эти последние могли оказаться совершенно поддельными в смысле фактов, если предположить, что графиня подарила также и ему маленький бриллиантик на память...*

*С точки зрения философской можно было бы сказать, что все есть конструкция, в том числе и так называемая «объективная реальность», а не только «историческая», моделируемая и ремоделируемая в соответствии с теми или иными интересами, которые делают ее похожей на шутовскую гримасу. Так что, вы с полным правом можете сказать, что эти ваши документы есть самые настоящие, а все другие – поддельные... (Курганов 2020, 202)*

Впервые в художественном тексте появляется образ умного, знающего читателя, сознательно сконструированный автором. В этом – оригинальность кургановских текстов, их непохожесть на другие историко-детективные и вымышленные мемуарные конструкции.

Объективности Е. Курганов добивается интересным и оригинальным способом. Не взглядом эпического повествователя, свыше и над читателями, а мозаичной картиной субъективных мнений, художественных документов, реконструирующих частное видение, по сути, художественный слепок эпохи. Автора «Старой уголовной хроники» не интересуют факты ради фактов, пустые, «лгущие» документы, дающие запротоколированную серую действительность, не имеющую ничего общего с жизнью. Нет, Е. Курганова интересует история – живая, яркая, многоцветная, поражающая буйством красок и энергией жизни. Даже если энергия эта направлена на недобрые дела, а сюжетобразующим ядром кургановской «Хроники» становится летопись преступлений.

Интересным приемом, уже более стилистическим, становится **прием «говорящих» фамилий**. При чем автор дает звучание, сходное с фамилиями реальных литературоведов (проф. Богомольников, Зорькин, Жульковский), что создает дополнительный комический эффект «узнавания» (Жульковский – Жолковский и т.д.) и намекает на истинность приводимых псевдодокументов и научную обоснованность их истолкования и интерпретации. Кроме того, эти исковерканные фамилии являются своего рода карикатурой, шаржем еще одного возникающего на страницах кургановской прозы образа – образа маститого исследователя-ученого, претендующего на знание истины в последней инстанции. Перечисления «заслуг» признанных научных авторитетов

становятся пародийной самохарактеристикой каждого из них: «профессор Николай Богомольников (*факультет журналистики и болтистики* Московского университета), создатель фундаментального труда «Материалы к биографиям никому не известных авторов», академик Александр Лаврухин (*Институт по собиранию литературного мусора* Российской Академии наук), автор многих трудов, *частично опубликованных*» и т.д.

Интересен прием **диалога персонажа с автором**. Персонаж, меняющий имена, как фокусник (Калиостро, маркиз Пелегрини, граф Феникс) присылает письма автору уже в наше время, в XX веке. Таким образом, Е. Курганов показывает, что с течением времени интерес к историческим фактам и лицам не утрачивается, они продолжают жить на страницах своих книг. Не случайно и имя, выбранное таинственным отправителем – граф Феникс, отсылающее нас к мифическому образу вечно возрождающегося из пепла и бессмертного существа. Автор продолжает общаться с духом Калиостро в стиле его же спиритических и магических сеансов.

Причем, Калиостро предстает в том же образе магистра и учителя-наставника. Великий чудодей и Кофр продолжает свою миссию, становясь (уже как бы даже против воли автора) соавтором странной истории пропавшего ожерелья. Е. Курганов доводит до логического конца летопись документальных «заблуждений», показывая, таким образом, объективную реальность мозаикой смыслов, в которой нет и не может быть единой правды «для всех».

Хроника Ефима Курганова – своеобразная галерея исторических портретов, каждый из которых приоткрывает новую грань преступных деяний прошлого. Интересно, что кургановский Пантеон монстров неожиданным образом перекликается с другой



книгой писателя, вышедшей несколько лет назад – «Русский исторический анекдот: от Петра I Александра III» – своего рода собранием анекдотических портретов. Учебник истории сквозь призму анекдота. История не парадная, а скрытая, тайная, с черного хода. Свод ярких событий, являющихся исключением из правил и тем самым еще более интересных, зачастую комичных. В «Старой уголовной хронике» автор продолжает тему скрытой от глаз повседневности. Но этот раз строительной формой, ключом к тайнам подсознательного становится детектив в форме псевдомемуара, а содержанием уже не свод исключений и забавных эпизодов, а летопись жутких, ледящих кровь преступлений, позволяющих узнать тайны человеческой психологии с неприглядной, скрытой стороны. Вне всякого сомнения, псевдомемуар — весьма перспективная и многообещающая форма интерпретации действительности для познания тайн внутреннего мира человека, а также для дальнейших художественных открытий и развития жанра «исповедальной», дневниковой прозы. ♡

## Литература

- АТАРОВА, К. Н., 1997: Вымысел или документ? // *Дневник Чумного Года*. Ред. изд.-ва Е.А. Лузкова; Худож. В.В. Истомин. — Москва: Науч. -изд. центр «Ладомир»: Наука. 365.
- АТАРОВА К. Н., ЛЕСКИС Г. А., 1976: *Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе*. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 35. № 4.
- БЕНЧИЧ, Ж., 2018: *Память между фактом и мифом («Живите в Москве» Д. А. Пригова)*. Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым: сб. науч. трудов. — Москва: Институт славяноведения РАН. 306–326.
- БОГОМОЛОВ, Н.А., 2009: *Что видно сквозь железный занавес*. НЛЮ, № 100. 376–387.
- БРЫЗГАЛОВА, Е.Н., 2012: Автор и читатель как основа коммуникации в современной исторической прозе (на материале романов Е. Курганова). *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. № 21. Вып. 3. 33–41.
- ВАЛЕРИ, П., 1993: *Об искусстве*. Москва: Искусство.
- ГРОССМАН, Л.П., 2010: *Литературные портреты*. Москва: Рипол-классик.
- КУРГАНОВ, Е., 2014: Великий Мусорщик (короткий роман, в котором начисто отсутствует вымысел). *Мастерская (журнал-газета)*. [<http://berkovich-zametki.com/2014/Zametki/Nomer8/Kurganov1.php>]
- КУРГАНОВ, Е., 2015: *Анекдот как жанр русской словесности*. Москва: ArsisBooks.

- КУРГАНОВ, Е., 2020: *Старая уголовная хроника. От Ивана Грозного до Перестройки. Книга 1.* Санкт-Петербург: Юолукка.
- МАРГОЛИН, Ю., 1952: *Путешествие в страну зе-ка.* Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.
- ПРИГОВ, Д. А., 2002: Гриша Брускин. Прошедшее время несовершенного вида. *Знамя.* № 2. [<https://magazines.gorky.media/znamia/2002/2/grisha-bruskin-proshedshee-vremya-nesovershennogo-vida.html>]
- ПУШКИН, А. С., 1951: *Собрание сочинений в 10 томах.* Москва: ГИХЛ. Том 6. Критика и публицистика.
- ПУШКИН, А. С., 1974: *Проза. Драматические произведения.* Москва: Современник.
- Семиотика безумия.* Под ред. Норы Букс. Париж-Москва, изд-во «Европа», 2005.
- СЛАБУХО, С. И., 2006: Автор, текст и читатель в постмодернистической парадигме интертекстуальной интерпретации. *Философские науки.* № 12. 78–85.
- ТОЛСТОЙ, А. К., 1969: *Собр. соч. в 4 т. Том 2.* Москва: Библиотека Огонёк. Издательство Правда.
- ТОКЕР, Л., 2005: *Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы.* Семиотика страха. Сборник статей. Москва: Русский институт. Европа. 320–328.
- ТРОФИМЕНКОВ, М., *Убийственный Париж.* [<http://seance.ru/blog/ubiystvenniy-parij/>]
- УИЛСОН, К., 1997: *Мир преступлений. В 2-х т. Том 2. («Omibus Rebus»).* Смоленск: Русич.
- ЭКО, У., 2007: *Заметки на полях «Имени Розы».* Санкт-Петербург: Симпозиум.

BOUDARD, A., 1998: *L'étrange Monsieur Joseph (Joseph Joanovici)*.  
Paris: Edition Robert Laffont.

## Summary

The article explores a new form of narrative storytelling and introduces a term for its designation – pseudo-memoir. The theoretical introduction gives a retrospective look at the birth of the form of the pseudo-memoir and its separation from the memoir into a separate genre. This fact was preceded by many years of preparation and creation of transitional forms between documentary and fictional narration (works by D. Defoe, A. Dumas, etc.), the introduction of a new term into scientific use. The history of the emergence and brief evolution of pseudo-memoirs in Western European and Russian literature (from A. Pushkin to B. Sadovsky and L. Grossman) is traced. Further, the main attention is focused on the description and analysis of key episodes of the *Old Criminal Chronicle* by Efim Kurganov, which is the apogee of pseudo-memoir and pseudo-documentary films as special literary forms of the XXI century. In the conclusion, the results are summed up and conclusions are drawn, what advantages the pseudo-memoir form gives, for what artistic purposes it serves and how the genre has developed in recent years compared to the moment of its inception.

## Арсений Волков (Arseniy Volkov)

Волков Арсений Викторович, окончил филологический факультет Уральского Федерального Университета им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург), там же аспирантуру. Принимал участие в многочисленных конференциях. Научные интересы, помимо русской и зарубежной литературы XIX и XX вв., включают литературу русского зарубежья, юмор и сатиру, а также историко-детективную и мемуарно-документальную прозу. Автор научных и публицистических статей в жанре

рецензий и аналитической критики: «Проблема читательского восприятия в историко-детективном цикле Е. Курганова «Кагуляры» (Вестник ТвГУ, 2015); «Одинокий снег: диалектика жизни и творчества О. Бешенковской» (журнал «Русский Штутгарт», 2018); «От мифа к реальности: опыт подлинной биографии» (интернет-журнал «Гостиная», 2018); «From myth to reality: the experience of a true biography on the background of studying the phenomenon of “camp literature”» (Norwegian Journal of development of the International science, №24, 2018, p. 43–47); «Криминальная кунсткамера Ефима Курганова» (журнал «Литература», № 163, 2020).

*Volkov Arseniy Viktorovich, graduated from the Faculty of Philology of the Ural Federal University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg), also postgraduate school there. He took part in numerous conferences. Scientific interests, in addition to Russian and foreign literature of the 19th and 20th centuries, include literature from the Russian diaspora, humor and satire, as well as historical-detective and memoir-documentary prose. Author of scientific and popular articles in the genre of reviews and analytical criticism: The problem of reader's perception in the historical-detective cycle of E. Kurganov "Cagulyars" (Vestnik TVGU, 2015); Lonely Snow: Dialectics of the Life and Work of O. Beshenkovskaya (Russian Stuttgart magazine, 2018); From myth to reality: the experience of a true biography on the background of studying the phenomenon of "camp literature" (Norwegian Journal of development of the International science, No. 24, 2018, p. 43–47); Criminal Cabinet of Curiosities of Efim Kurganov (Litteratura magazine, No. 163, 2020).*










SLAVICA TER  
СЛАВИКА ТЕР






**SLAVICA TERGESTINA** volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at [www.slavica-ter.org](http://www.slavica-ter.org). All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at [www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204](http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204).

SLAVICA TERGESTINA is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*



ISSN 1592-0291

25



9771592029007