

УДК  
ББК

Рецензенты:

*Д. С. Московская*, д-р филол. наук, заместитель директора  
по научной работе, главный научный сотрудник,  
заведующая отделом рукописей ИМЛИ РАН;

*Рита Джулиани*, профессор Римского университета Sapienza (Италия)

«Невидимая величина». А. В. Сухово-Кобылин: театр, литература, жизнь / сост. О. Н. Купцова, Е. Н. Пенская; отв. ред. Т. В. Соколова. ~ 25 л. текста; 35 илл.

Имя Александра Васильевича Сухово-Кобылина (1817–1903) главным образом связывают с его драматической трилогией «Картины прошедшего», издание которой в 1869 г. объединило пьесы «Свадьба Кречинского» (1855), «Дело» (1861), «Смерть Тарелкина» (1869). Биография Сухово-Кобылина окружена мифами и недомолвками, его философское и публицистическое наследие почти неизвестно, как и история его семьи, мало изучены причины его инакости в русской культуре XIX в. и актуализации его наследия в XX и XXI вв. В монографии анализируется та совокупность обстоятельств, что обеспечила Сухово-Кобылину особое место в русской культуре XIX–XXI вв. Феномен Сухово-Кобылина, актуальные проблемы его творчества, история театральных постановок в России и за рубежом, судьба творческого и семейного архива рассматриваются через призму архивных материалов, системное изучение которых обеспечивает новую оптику и предлагает достоверные ключи к интерпретации и анализу деятельности драматурга и его наследия в контексте катаклизмов истории и культуры, на социокультурных перекрестках эпох.

Монография адресована прежде всего специалистам — филологам, театроведам и архивистам, но привлечет внимание любого читателя, интересующегося литературой, театром, историей.

УДК  
ББК

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики  
<http://id.hse.ru>

doi:10.17323/978-5-7598-

ISBN 978-5-7598-0000-0 (в пер.)  
ISBN 978-5-7598-0000-0 (e-book)

© Составление.

, 2023

## Содержание

<i>О. Н. Купцова, Е. Н. Пенская, Т. В. Соколова</i> Введение: наследие А. В. Сухова-Кобылина как зеркало исторических катастроф.....	7
--	---

### I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

<i>В. И. Мильдон</i> А. В. Сухово-Кобылин как исторический писатель.....	15
<i>В. Е. Головчинер</i> А. В. Сухово-Кобылин в логике исканий драматургического авангарда (поэтика «Свадьбы Кречинского»).....	23
<i>К. Ю. Зубков</i> «Дело» А. В. Сухова-Кобылина глазами цензора в 1863 г.: литературная репутация писателя и эстетическая природа пьесы.....	45
<i>Т. В. Соколова</i> «Дело» А. В. Сухова-Кобылина: редакция 1880-х годов в контексте цензурной и сценической истории пьесы (к постановке проблемы).....	57
<i>К. М. Захаров</i> Ремарочная партитура игры персонажей-плутов в пьесе А. В. Сухова-Кобылина «Дело».....	76
<i>О. Н. Купцова</i> Система именования персонажей пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Дело»: игровые стратегии.....	85
<i>А. Б. Мокроусов</i> «Мы подружились — я был наэлектризован».....	100
<i>Е. Н. Пенская</i> А. В. Сухово-Кобылин и А. Н. Островский в шекспировских отражениях (по архивным материалам).....	110

## II. ТЕАТР

*С. Н. Патапенко*

Пьесы А. В. Сухово-Кобылина как предчувствие гуманистической катастрофы: театральная трилогия на московской сцене 1927–1936 гг. .... 147

*А. А. Кириллов*

Михаил Чехов в роли Муромского в спектакле «Дело» МХАТа Второго (1927): «гротеск» и «монтаж» индивидуального актерского образа ..... 157

*Е. И. Струтинская*

«Реалистическая химера» Алексея Дикого: «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина в Малом театре (1936) ..... 167

*А. О. Сопин*

Фильмы-спектакли 1950-х годов по пьесам А. В. Сухово-Кобылина ..... 184

*А. Н. Хахалкина*

Драматургия А. В. Сухово-Кобылина в режиссуре П. Н. Фоменко ..... 190

*А. С. Пасуев*

Новый взгляд: А. В. Сухово-Кобылин на петербургской сцене 2000–2010-х годов ..... 207

*Н. А. Коршунова*

«Смерть Тарелкина»-2014, или Эдвард Сноуден на театральной сцене ..... 212

*Е. К. Соколинский*

Три вектора сценической истории драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина ..... 221

*Б. Пикон-Валлен*

«Смерть Тарелкина» в современной мейерхольдовской традиции ..... 237

*И. Пастор-Сорокин*

О некоторых французских и итальянских постановках трилогии А. В. Сухово-Кобылина ..... 248

*Т. Д. Орлова*

Сценическая история трилогии А. В. Сухово-Кобылина в театрах Беларуси ..... 272

*И. С. Лапто*

Пьесы А. В. Сухово-Кобылина на польской сцене:  
XIX–XXI вв. .... 277

*Я. Войводич*

А. В. Сухово-Кобылин на югославской сцене..... 305

### III. СУДЬБА НАСЛЕДИЯ

*А. Е. Родионова*

А. В. Сухово-Кобылин и его окружение  
в архивных документах отдела рукописей РГБ ..... 317

*Т. В. Соколова*

К истории формирования персонального фонда  
А. В. Сухово-Кобылина в Государственном литературном  
музее: по материалам ГА РФ, ГЛМ, ОР РГБ, РГАЛИ ..... 332

*Е. М. Варенцова*

«Отец и друг твой...»: письма Василия Александровича  
Сухово-Кобылина к дочери Евдокии в собрании ГЛМ..... 356

*Е. Б. Клементьева*

Художественное наследие С. В. Сухово-Кобылиной ..... 360

*Д. В. Фомин*

Герои А. В. Сухово-Кобылина в книжной графике ..... 372

*Т. П. Виноградова*

А. В. Сухово-Кобылин в Больё-сюр-Мер ..... 401

### ПРИЛОЖЕНИЕ 1

*Е. К. Соколинский*

Дополнения к библиографии А. В. Сухово-Кобылина:  
2012–2018 гг. .... 410

### ПРИЛОЖЕНИЕ 2

*А. Н. Хахалкина*

Постановки пьес А. В. Сухово-Кобылина  
на российской сцене: 2001–2020 гг. .... 433

Указатель имен..... 443

Сведения об авторах..... 459



*О. Н. Купцова, Е. Н. Пенская, Т. В. Соколова*

## Введение: наследие А. В. Сухово-Кобылина как зеркало исторических катастроф

Монография «Невидимая величина». А. В. Сухово-Кобылин: театр, литература, жизнь» выросла из материалов первой и единственной международной научной конференции, которая прошла в 2017 г. и была посвящена творчеству не оцененного в течение долгого времени, а вместе с тем блестящего драматурга. Организаторы конференции — Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики», Государственный институт искусствознания, Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля (Государственный литературный музей — ГЛМ) — предложили неслучайное название: «Театр А. В. Сухово-Кобылина: зеркало исторических катастроф». Разговор о судьбе драматурга неотделим от времени бедствий и смут, которые пережили он сам, его поколение, его семья, его наследие. Так получилось, что 100-летие со дня рождения драматурга пришлось на 1917 г., а впервые официально отмечавшийся юбилей Сухово-Кобылина, 200-летие, совпал со столетием Октябрьской революции. Эти события срифмовались и еще раз подтвердили: театр — зеркало, в котором явственно проступают исторические переломы.

Вероятно, наследие А. В. Сухово-Кобылина можно сравнить с потухшим вулканом, который манит своими очертаниями, кажется бездействующим, на протяжении многих лет таковым и остается, но вдруг — под воздействием каких-то атмосферных и геологических явлений — просыпается и обнаруживает свою активность, показывая связь и воздействие прошедших эпох и событий на окружающее нас сегодня (как и было прописано в философском учении Сухово-Кобылина «Всемир»). Творчество Сухово-Кобылина сейчас вызывает все больший интерес в театральном и шире — культурном мире не только России, но и Европы. Возрастает количество постановок его пьес, а также научных и публицистических трудов, ему посвященных.

Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817–1903) принадлежал к древнему роду, который вел свою историю от боярина Андрея Кобылы (после 1287–1351) — предка Романовых, Шереметевых, Колычевых и других знатных фамилий. В биографии Сухово-Кобылина и его

семьи, породненной не только с отечественными, но и с европейскими династиями, отразились важнейшие вехи истории России и Европы, в том числе Европейские революции 1848–1849 гг., эпоха российских реформ 1860-х годов, русские революции начала XX в., предсказанные в философских сочинениях Сухова-Кобылина, его дневниках и в драматургии.

Сухово-Кобылин ворвался в литературу и театр внезапно, не исключено, что случайно. Страшное событие, обвинение в убийстве француженки Луизы Симон-Деманш, его любовницы, надвое разрубило его жизнь: Сухово-Кобылин изменил образ жизни богатого великосветского льва и превратился в затворника, занялся переводом сочинений Гегеля, хозяйством, написал три пьесы.

Комедия «Свадьба Кречинского» создавалась, когда автор находился под следствием, и стала одной из самых репертуарных пьес русского театра. Но Сухово-Кобылин был озадачен и обижен равнодушием к своей литературной деятельности и холодной реакцией «ближнего» литературного круга — писателей, критиков, друзей его родной сестры Елизаветы Васильевны, в замужестве Салиас де Турнемир, известной как Евгения Тур, переводчицы, журналистки, писательницы, державшей известный литературный салон в Москве. Этого отношения Сухово-Кобылин не простил и всегда позже сторонился литераторов. Не потому ли в обращении «К Публике», предваряющем пьесу «Дело», Сухово-Кобылин писал, что «класс литераторов» для него «чужд, как и остальные четырнадцать»? Две другие пьесы драматической трилогии с большим трудом преодолевали цензурные препятствия: «Дело» было дозволено цензурой и поставлено только 20 лет спустя, а «Смерть Тарелкина» еще позже — на рубеже XIX и XX вв., в 1900 г. Сухово-Кобылин опередил свое время; его жесткий смех и пророчества оказались более созвучны переломам XX в., чем понятны в XIX в.

Несмотря на возрастающую актуальность, Сухово-Кобылин по-прежнему остается, по определению театрального критика Ю. Д. Беяева<sup>1</sup>, чьи слова дали название этой книге, *невидимой величиной, некоторым иксом* (П. Д. Боборыкин), хотя наследие драматурга привлекало внимание крупных литературоведов и театроведов XX в. Первооткрывателями были Л. П. Гроссман, В. А. Гроссман, И. М. Клейнер; Сухово-Кобылину посвящены труды К. Л. Рудницкого, В. М. Селезнева, Е. К. Соколинского... Но пласт неисследованного велик. Можно сказать, что не только

<sup>1</sup> Письмо к Л. Н. Вилькиной. 1906. 9 декабря. ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом). Ф. 39. Оп. 3. Ед. хр. 828. Л. 1.

театр А. В. Сухово-Кобылина — зеркало исторических катастроф, но и представленная монография в определенной степени зеркало состояния изученности и популярности темы, готовности литературоведческого и театроведческого сообщества к обсуждению данной проблематики.

По сей день не расшифрованы рукописи в архивах — в РГАЛИ, в Пушкинском Доме, не собраны и не прокомментированы черновики и варианты пьес, фрагменты публицистики, философских сочинений, эпистолярный, дневники. Нет собрания сочинений, текстологии, научной биографии, летописи жизни и творчества... Сохранившиеся, хотя и распыленные, части архива драматурга не изучены или изучены фрагментарно, не описаны, не систематизированы, их география не ясна. В результате А. В. Сухово-Кобылин, одна из ключевых фигур русской литературы, оказался за пределами профессионального интереса нынешней филологической корпорации.

Ждет своей дальнейшей реконструкции и семейная история, являющаяся «частным случаем» истории России и позволяющая говорить о генезисе одаренности внутри семьи, а о самой семье — как о своего рода творческом микрообъединении. Литературная, театральная, научная, социальная, экономическая, политическая, административная жизнь России на протяжении XVIII–XXI вв. персонифицируется биографиями и деятельностью членов этого разветвленного и талантами не обойденного рода.

Авторы и составители монографии видели свою задачу в том, чтобы исследовать и обозначить те лакуны, которые сегодня ждут своего осмысления в рамках выявления и введения в научный оборот неизвестных материалов, хранящихся в литературных, театральных, исторических архивах, художественных коллекциях, вернуться к цензурной и издательской судьбе произведений Сухово-Кобылина, травматичной для драматурга, познакомить читателей со спецификой театральных постановок и экранизаций драматических произведений, включить в орбиту внимания к Сухово-Кобылину и его семье разные структуры, организации, современную публику. В монографии собраны материалы, раскрывающие множество сведений. Они проясняют и биографические, и творческие, и репутационные вопросы.

Книга содержит три крупных раздела. Первый включает историко-филологические исследования, литературоведческий анализ драматической трилогии Сухово-Кобылина. Литературоведы редко и мало обращаются к творчеству этого драматурга. Трилогия «Картины прошедшего» практически не входит в обязательные и рекомендательные вузовские списки литературы. По этим причинам интересны любые подходы

к трем пьесам Сухова-Кобылина, помогающие выяснить и уточнить место трилогии в отечественной и европейской драматургии, определить ее генезис (Гоголь, традиция европейской плутовской комедии, А. К. Толстой), исследовать поэтику (ремарочный аппарат персонажей-плутов во всей трилогии, игры с именами персонажей в «Деле» или «логику авангарда» в «Свадьбе Кречинского»), проследить эволюцию текстов пьес от редакции к редакции, дополнить наши знания о рецепции Сухова-Кобылина современниками (Ап. Григорьев), ввести новые материалы и обобщить старые в цензурной истории пьесы «Дело».

Второй раздел, посвященный театру, стал несомненным центром монографии. Сценическая история пьес Сухова-Кобылина представлена в этом разделе, разумеется, не во всей полноте, но тем не менее во впечатляющем многообразии. Через статьи разных авторов выстраивается особая сухово-кобылинская линия режиссерского театра XX–XXI вв., от уже «классических» постановок 1920–1930-х годов МХАТа Второго, ГосТИМа, Малого театра до современных спорных и острых спектаклей. Фиксируются спектакли успешные и не только, каталогизируются обращения к драматургии Сухова-Кобылина на сценах зарубежных театров (Франция, Италия, Югославия, Польша).

Сюжеты третьего раздела связаны с судьбой архива драматурга — сложной и интересной историей архива самого А. В. Сухова-Кобылина и документов как минимум трех поколений его семьи. Раздел логично завершает сборник. Разговор о посмертной судьбе наследия драматурга не только объясняет многие лакуны в изучении жизни и творчества А. В. Сухова-Кобылина, но и намечает актуальные исследовательские поля. Неоднородность материалов сборника, некоторая стилевая и тематическая пестрота первых двух разделов собирается и фокусируется в финале напряженностью архивно-библиотечных публикаций: судьба документов в России XX в. почти всегда драматична или даже трагична, а собрание воедино распыленных личных фондов напоминает детективное расследование (см., в частности, статью Т. В. Соколовой о возникновении персонального фонда А. В. Сухова-Кобылина в Государственном Литературном музее в 1930-е годы и обзор фонда Сухова-Кобылиных и Петрово-Соловово в РГБ А. Е. Родионовой).

Публикация сотрудницы ГМИРЛИ им. В. И. Даля Е. М. Варенцовой трех писем отца драматурга, Василия Александровича, к дочери Евдокии, в замужестве Петрово-Соловово (в семье ее звали Душинькой или Душенькой), а также обзор художественного наследия другой сестры — Софьи, представленный научным сотрудником ГТГ Е. Б. Клементьевой,

не только расширяют представление об отношениях в семье Сухово-Кобылиных, но и задают ряд исследовательских проблем на будущее, в ряду которых хотелось бы, в частности, отметить изучение жизни (бытовой и творческой) семейного клана Сухово-Кобылиных — Шепелевых — Салиасов де Турнемир — Петрово-Соловово. Кроме статей о семейном архиве Сухово-Кобылиных, в раздел вошли материалы об истории иллюстрирования произведений драматурга (автор — Д. В. Фомин) и рассказ Т. П. Виноградовой, проливающий свет на последний период жизни драматурга в Больё-сюр-Мер (Франция), повествующий о реконструкции в 2008–2009 гг. его захоронения на местном кладбище. Для исследователей важны два приложения, замыкающие книгу. В первом из них Е. К. Соколинским представлены материалы 2012–2018 гг., дополняющие библиографию о А. В. Сухово-Кобылине, составленную тем же автором раньше. Во втором приложении систематизирована информация о постановках пьес Сухово-Кобылина в XXI в. (автор — А. Н. Халкина). Также книга снабжена указателем имен.

Монография, объединившая специалистов в разных областях гуманитарной науки, продолжает исследования, представленные в альбоме-каталоге «Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея»<sup>2</sup> — первом систематизированном своде музейных предметов, показанных *de visu* и связанных с жизнью и творчеством А. В. Сухово-Кобылина и историей его семьи, и первом опыте биографии этого семейного архива. Задача обоих изданий — вовлечение в научный оборот и обсуждение материалов биографического и творческого характера, носителями которых являются музейные и архивные предметы, хранящие точные и уникальные сведения о жизни, философском и драматургическом наследии А. В. Сухово-Кобылина, влиятельного участника социокультурных и политических процессов движущегося исторического времени. Читателю даются новые знания о драматурге, его окружении и о людях, причастных к освоению, сохранению и интерпретации данных явлений истории и культуры.

Необходимо отметить, что в монографию включены разнохарактерные материалы XVIII–XXI вв., русские и зарубежные. Их оформление имеет свои нюансы, и это своеобразие подробнее оговорено в статьях, но есть некоторые общие правила, продиктованные особенно

<sup>2</sup> Сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова; отв. ред. Т. В. Соколова. Серия «Коллекции Государственного литературного музея». М.: Литературный музей, 2021. 520 с.; 526 ил.

стями синтаксиса и отличительными чертами орфографии А. В. Сухово-Кобылина, которые не меняются по отношению к цитируемому источнику. Купюры при цитировании обозначены единообразно — многоточием в угловых скобках.

Мы глубоко признательны всем, кто на разных этапах помогал рождению этой книги, — нашим терпеливым авторам, Издательскому дому Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Михаилу Вадимовичу Сеславинскому, руководителю Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям (Роспечать) в 2004–2020 гг., Дмитрию Петровичу Баку, директору ГМИРЛИ им. В. И. Даля, Наталье Владимировне Сиповской, директору Государственного института искусствознания, Дарье Сергеевне Московской, заместителю директора Института мировой литературы РАН, Рите Джулиани, профессору Римского университета Sapienza (Италия).

# I. Проблемы творчества

*Все, что сказал Сухово-Кобылин об устройстве русской жизни, можно назвать высокой комедией. Однако его рецепты мучительны, а сквозь смех и видимую веселость проглядывает прямой ужас.*

А. В. Луначарский

*Источник:* Луначарский А. В. Из записной книжки. 1920-е гг. ОР ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 148. Ед. хр. 11. Л. 17.



*В. И. Мильдон*

## А. В. Сухово-Кобылин как исторический писатель

В силу особенностей развития России настоящую историю страны мы узнаем из ее литературы, которая одна показывает, что происходило на самом деле, ибо любая власть на Руси всегда толковала и переписывала историю в соответствии со своими текущими нуждами. До сих пор мы всякий раз при смене власти читаем о нашем прошлом не известные прежде страницы. Однако, прочитав их, с изумлением убеждаемся, что это неведомое прошлое — все то же наше настоящее, которое оказывается и нашим же будущим, несмотря на все внешние перемены. Это, мне кажется, давно известно, поэтому, определяя драматурга как исторического писателя, я пользуюсь некой метафорой.

С гораздо большим основанием и без всяких метафор его можно назвать философом. Напомню несколько общеизвестных фактов. А. В. Сухово-Кобылин перевел все сочинения Гегеля, кроме «лекций, изданных его учениками, а не им самим написанных» [Боборыкин, 1965, с. 288]. Часть этого многолетнего труда сгорела в 1899 г. в усадьбе Кобылинка, но он восстановил его и все еще надеялся, что кто-нибудь издаст «всего подлинного Гегеля» [Там же]: «<...> Кроме Гегеля и Гераклита, другой философии не признаю» [Дело Сухово-Кобылина, 2002, с. 425].

С 1850-х годов под влиянием Гегеля Сухово-Кобылин разрабатывает собственное философское учение — Всемир, определяя его как неогегелизм. Последняя запись об этом учении относится к 1902 г. [Учение Всемир, 1995, с. 6]. Всемир — это воплощенный разум, овладев которым человечество станет рассудительным или божественным (в этих идеях Сухово-Кобылин совпадал с взглядами отечественных космистов — Н. Ф. Федорова и К. Э. Циолковского, писавших о необходимости преобразовать земную жизнь человека — вплоть до перемены его физического облика — и с этой целью перенести жизнь на другие планеты, где нет угнетающего земного тяготения). Драматург считал, что этот процесс «совершается по абсолютному, то есть божественному, Закону, следовательно, что для разума, иже есть абсолютная сила, ни динамита, ни револьверов НЕ НАДО! Вся эта арматура уличного, гру-

бого социализма есть тупоумие и зверство <...> Я всегда считал <...> что всякое насильственное вмешательство <...> в поступление как народного, то есть усобного, так и общечеловеческого духа законопреступно...» [Сухово-Кобылин, 1995, с. 121]. Философией Гегеля подсказана одна из центральных идей Всемира: «Триады, триединства суть формы Духа и истины» [Там же, с. 36].

Будучи богат, Сухово-Кобылин мог удовлетворять любые прихоти. Служба его не привлекала. Быстро закончив карьеру чиновника, в чине титулярного советника вышел в отставку в 1850 г., увлекся промышленным производством. Задумав купить рудники (сделка не состоялась), в 1847 г. объезжает прииски Томска: «Здесь все живет только для денег. Нажива — единственный двигатель, и все души здесь черны, сухи и отталкивающие <...> можно было бы умереть от смеха, если бы не умирали от скуки» [Письма Сухово-Кобылина к родным, 1934, с. 227].

В 1848 г. отец передает Сухово-Кобылину управление всеми родовыми именьями. Он много хозяйствует, строит в Кобылинке сахароспиртовой завод, увлеченно занимается им.

Кажется, истории нет места среди этих занятий: философ, математик, светский человек, предприниматель. Однако хозяйственная деятельность заставила его задуматься над экономической и политической будущностью России. В 1892 г., оценив последствия реформ, начатых в 1861 г., он пишет: «Утверждаю — разорение. Оно и есть, явилось, пришло, абсолютно пришло, как смерть; и мы, помещики, можем с основанием сказать нашему хозяйственному и благородному царю: *ave, Caesar, morituri te salutant* (Здравствуй, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя. — *В. М.*)»<sup>1</sup>.

Причины грядущей трагедии Сухово-Кобылин видит в малочисленности собственников и в разорении дворянства, примером чего служило его собственное имущественное положение, которое удавалось лишь поддерживать, улучшения не получалось. Наблюдения Сухово-Кобылина над эволюцией помещичьего строя косвенно выразила его драматургия: в «Свадьбе Кречинского» главный герой — разорившийся помещик; Муромский — разоряющийся, а в «Деле» и разоренный; в заключительной же «Смерти Тарелкина» — полное засилье и торжество чиновной бюрократии. «Кажется, недалеко то время, когда найдут справедливым обирать тех, у кого есть, чтобы дать тем, у кого нет, и пре-

<sup>1</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к В. С. Кривенко. 1892. 5 сентября (цит. по: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 239]).

вратить <...> общество, где есть бедные и богатые, в общество, где будут только бедные»<sup>2</sup>.

Как собственно исторический писатель Сухово-Кобылин начинается с первой же драмы — с пьесы «Свадьба Кречинского» (премьера — 28 ноября 1855 г.). Ее содержание известно, поэтому коснусь финала: влюбленная в мошенника девушка спасает его от уголовного суда и неизбежной тюрьмы.

Драматург изображает не только то, что происходит в действительности, но и то, чему суждено произойти и до чего конкретная история еще не дожила (вот, в частности, в каком смысле я именую Сухово-Кобылина историческим писателем). В том же кроется и причина, по которой так читалась русская литература на Западе со второй половины XIX в.

Сейчас мне кажется второстепенным, что на следующую драму (пьеса «Дело», 1861) оказали влияние события личной жизни автора в течение долгого времени обвинявшегося в убийстве своей возлюбленной — француженки Луизы Симон-Деманш. После долгих судебных проволочек писателя оправдали, дело прекратили, однако за годы судебной тяжбы он такого насмотрелся в работе отечественного правосудия, что изображенная им картина не только впору нашему отечеству по сей день, но пригодится вперед на многие десятилетия. Это самая правдивая история того, что с нами происходило, происходит и будет происходить до тех пор, пока в этих географических широтах теплится жизнь.

Когда племянник драматурга Василий Михайлович Петрово-Соловово, сын любимой сестры Евдокии, собрался в Англию для продолжения образования, Сухово-Кобылин оплатил эту поездку и объяснил свое решение: «<...>Твердое Убеждение, что здесь заключается последний и высший слой культуры, которую твоя личность способна получить, делает для меня это пожертвование особенно приятным»<sup>3</sup>. Англию Сухово-Кобылин издавна считал образцовой страной: «Англичане, величайший народ в мире, более берут характером, практическим складом своей личности и своей моральной крепостью, чем умом. Везите своих детей за границу и воспитывайте в демократическом государстве, и из них выйдут просвещенные и дельные Аристократы»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к Е. В. Петрово-Соловово. 1888. 9 апреля (цит. по: [Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным, 1934, с. 257]).

<sup>3</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к В. М. Петрово-Соловово. 1875. 14 июля (цит. по: [Там же, с. 250]).

<sup>4</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к Е. В. и М. Ф. Петрово-Соловово. 1858. 18 февраля (цит. по: [Там же, с. 244]).

В 1875 г. Сухово-Кобылин пишет племяннику: «<...> Одна Могила может нас, Славян, исправить <...> Когда ближе, как можно ближе посмотришь на эту матушку Расею — какая полная и переполная чаша безобразий. Язык устает говорить, глаза устают смотреть. Надо зажмуриться и молчать. А между тем Природа хороша и богата — и она привязывает. Задача всякого из вас молодых и лучших — это переменить Породу скрещиванием и производением полукровных. Будущность только тут, и это неизбежное историческое Поступание. Всякий Славянин носит на лбу написанным: Смерть»<sup>5</sup>.

Все эти настроения драматурга выразились и в его драмах — в «Деле» и «Смерти Тарелкина».

«Дело», сохраняя, напомним, бытовую основу, поднимается до небывалого в русской драме метафоризма: эпизод отжитого оказался не столько сатирой на бюрократический произвол и безудержное лихоимство той поры, сколько изображением вековечных устоев. На основе своего опыта Сухово-Кобылин увидел, что «Рак Чиновничества» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 232] губит и погубит Россию: «<...> Едущий <...> на заезженной, заморенной Кляче — России Чиновник со Знаменем Прогресса в Руках и есть никто другой, как он, торжествующий и оседлавший Россию Чиновник, Лихоимец и Вор *Расплюев* <...>» (курсив А. В. Сухово-Кобылина. — В. М.) [Там же, с. 238].

Пьеса явилась гигантским символом жизни русского человека. Об этом говорит финальный монолог Тарелкина в «Деле»: «Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнетет сильный слабого, объедает богатый бедного! Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да <...> прошелся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чертов сын» [Там же, с. 138].

Сухово-Кобылин видел в мире действие сил (одна из групп персонажей «Дела» так и названа: «Силы»), против которых люди немощны, и невозможно ждать иного порядка. Один из цензоров, запретивший драму, чувствовал ее безысходность: «Недальновидность и непонимание обязанностей своих в лицах высшего Управления, подкупность чиновников <...> несовершенство законов наших <...> безответственность суда за их мнение и решение, — все это представляет крайне грустную картину и должно произвести на зрителя самое безотрадное впечатление <...>» (цит. по: [Кононов, 1946, с. 27]).

<sup>5</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к В. М. Петрово-Соловово. 1875. 22 июня (цит. по: [Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным, 1934, с. 251]).

Эту оценку повторил другой цензор в 1876 г., в очередной раз не пропустив пьесу на сцену: «возмущающая правда», которая «вызовет глубокое и потрясающее впечатление» [Дризен, 1917, с. 199]. Впечатление это усиливается в «Смерти Тарелкина» (1869). Определив ее «комедией-шуткой», автор словно резче обозначил изображенный в ней мрак существования и придал произведению черты экзистенциальной трагедии. Блок угадал это настроение: «В сатирическом фарсе “Смерть Тарелкина” проглядывают древние черты символической драмы» [Блок, 1962, с. 166]. Это близко мнению позднейших исследователей, считающих Сухово-Кобылина предтечей русского символизма, особенно в его философии Всемира (см.: [Иванов, 1985, с. 10]).

Буффонада «Смерти Тарелкина», близкая народному театру и, если двигаться к его истокам, практике «ритуалов перехода», обрядового «посвящения в смерть», по содержанию явилась, в отличие от архаического ритуала, апокалипсисом, полным торжеством смерти без надежды воскресения. Художники XX столетия, пережившие похожие настроения, слышали их в пьесе Сухово-Кобылина — так оценивали постановку пьесы В. Э. Мейерхольдом в 1922 г.: «Внешне балаган и фарс, а по существу боль и скорбь» [Сахновский, 1924, с. 235]. Драмы Сухово-Кобылина «загружают душу своими преступлениями и грехами, не освобождая ее от этого груза, не указывая путь к облегчению и исходу <...> Никаких спасительных путей, никакого просветления. Погибай, человек, ибо ты ужасен и отвратителен — вот жестокий пафос рус. трагика <...> В огромном и пестром разнообразии форм мировой драматургии нет, кажется, ничего мучительнее и тяжелее созданного Сухово-Кобылиным жанра трагедии без катарсиса» [Гроссман, 1928, с. 188–190].

«Без катарсиса» — черта, привнесенная Сухово-Кобылиным в классическую русскую драму и выразившая своеобразие представлений автора о человеческом существовании, трагические признаки которого, по его мнению, отчетливы в жизни России, известной драматургу по его практике светского человека, мыслителя, заводчика, сельского хозяина, заключенного, чиновника. В связи с постановкой Московским драматическим театром (бывшим Театром Корша) пьесы «Смерть Тарелкина» под названием «Веселые расплюевские дни»<sup>6</sup> (1918) критик писал: «Россия всех эпох воплотилась в этом изумительном олицетворении участка <...> Не Тарелкин заинтересовал Сухово-Кобылина, а несчастная Россия» [Волин, 1918].

<sup>6</sup> В названиях постановок 1900 г. и 1918 г. порядок слов варьировался.

«Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылин считал своей лучшей пьесой. Она трижды запрещалась к постановке (1882, 1888, 1892 гг.; поставлена 15 сентября 1900 г. в Суворинском театре под названием «Расплюевские веселые дни»). В 1892 г. отчаявшийся драматург пишет: «Какая волокита: прожить 75 лет на свете и не успеть провести трех пьес на сцену! Какой ужас: надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить! И за что? За то, что его сатира на порок произведет не смех, а содрогание, когда смех над пороком есть низшая потенция, а содрогание высшая потенция нравственности» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 240].

В. Дорошевич писал: «Редко с какой драмы зритель уходил с таким тяжелым чувством, как с этой комедии-шутки» [В. Д., 1900, с. 3]. «Гениальна уже сама основная мысль <...> сделать центром комедии, в роли судебного следователя, незабвенного Ивана Антоновича Расплюева <...> Шулер, с тремя трепками на день, в охранителях закона у общества!» [Амфитеатров, 1907, с. 80]. «<...> Я с полным убеждением говорю, что это пьеса будущего. Это гротеск, и его надо играть гротеском <...> Наступит время, когда публика с таким же восторгом будет принимать “Смерть Тарелкина”, как теперь принимает гоголевскую “Женитьбу” <...> Со временем <...> и энциклопедические словари изменят свой узкий взгляд на творчество одного из самых талантливых русских драматургов» [Гнедич, 1911, с. 62–63].

Трилогия Сухово-Кобылина — сплошная 11-актная драма страны, всех ее сословий: от крепостного в доме Муромских до высших чинов политико-административного аппарата.

Драматургия Сухово-Кобылина — новое явление в истории русского театра. Автор понимал это, заметив, что трилогия (не исключено, что ее форма подсказана гегелевской «троичностью»: тезис — антитезис — синтез) охватывает «полную Сферу драматического Искусства, а именно: Драмму в Свадьбе Кречинского, трагедию в Деле и Комедию в Расплюевских веселых Днях» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 238]. Подобного жанрового разнообразия произведений, составляющих целое, отечественная драма не знает, хотя с принципом сценической трилогии знакома (А. К. Толстой, А. Н. Островский). Любая из пьес Сухово-Кобылина играется и читается сама по себе, но вместе они составляют единство с особым содержанием, которого нет в каждой из них по отдельности.

Читая трилогию сейчас (а сколько воды утекло: две мировые войны, крах нескольких империй, исчезновение колониальной системы, отказ от коммунизма!), видишь, как, в сущности, мало что изменилось в жизни бывших империй — царской и советской. К примеру, строки

стихотворения А. С. Хомякова «Тебя призвал на брань святую...» (1854) передают неистребимые, неизживаемые порядки нашей жизни:

*В судах черна неправдой черной  
И игом рабства клеймена,  
Безбожной лести, лжи тлетворной,  
И лени мертвой и позорной,  
И всякой мерзости полна!*

Сухово-Кобылин с таким проникновением представил неизменное существо исторической жизни России, что его с полным основанием, повторяю, можно рассматривать как исторического писателя. Однако не только как исторического, но историософского. Причем содержание истории, выводимое из художественной логики его драм, в отличие от рационализированной историософии Л. Толстого в романе «Война и мир», безусловно, подтвердилось дальнейшим развитием отечественной жизни вплоть до нынешней поры. Автор все еще остается нашим современником. Похоже, останется им надолго.

По этой причине дополняю слова Аристотеля о разнице историка и поэта: историк пишет о том, что было, а поэт о том, что может быть. Драммы Сухово-Кобылина позволяют утверждать: и бывает всегда, по крайней мере на сегодняшний день. Но ведь из таких дней и состоит история.

## Литература

- Амфитеатров А. В.* Литературный альбом. СПб.: Типография Т-ва «Общественная польза», 1907.
- Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1962.
- Боборыкин П. Д.* Воспоминания: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1965.
- В. Д.* [Дорошевич В.]. «Расплюевские веселые дни» // Россия. 1900. 17 сентября. С. 3.
- Волин В.* [Шмерлинг В. Г.]. Драматический театр. «Расплюевские веселые дни» // Театральная газета. 1918. № 37/38. 23 сентября.
- Гнедич П. П.* Последние орлы (Силуэты конца XIX века) // Исторический вестник. 1911. Т. 73. № 1. С. 41–73.
- Гроссман Л. П.* Преступление Сухово-Кобылина. 2-е изд. Л.: Прибой, 1928.
- Дело Сухово-Кобылина / сост., подгот. текста В. М. Селезнева, Е. О. Селезневой; вступ. ст. и коммент. В. М. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (серия «Россия в мемуарах»).

- Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. Пг.: Прометей Н. Н. Михайлова, 1917.
- Иванов В. В.* О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX — начала XX века // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX веков. Тезисы науч. конф. Таллин, 1985. С. 10–13.
- Кононов Н. Н.* Сухово-Кобылин и царская цензура // Ученые записки Рязанского пед. ин-та. 1946. № 4. С. 26–36.
- Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным / вступ. замеч. Е. Коншиной // Труды Государственной публичной библиотеки им. В. И. Ленина. Вып. III. М.: Academia, 1934. С. 187–274.*
- Сахновский В. Г.* Мейерхольд // Временник Русского театрального общества. Т. 1. М.: Изд-во Русского театрального общества, 1924. С. 219–240.
- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Сухово-Кобылин А. В.* Учение Всемир. Инженерно-философские озарения. М.: С. Е. Т., 1995.
- Хомяков А.* Тебя призвал на брань святую... Электронный ресурс [режим доступа]: <http://libverse.ru/homyakov/teba-prizval-na-bran-svatuyu.html> (дата обращения: 27 марта 2020 г.).

В. Е. Головчинер

А. В. Сухово-Кобылин  
в логике исканий  
драматургического авангарда  
(поэтика «Свадьбы Кречинского»)

В качестве одного из оснований для размышлений в направлении, обозначенном темой статьи, может служить тезис самого яркого деятеля театрального авангарда 1920-х годов — Вс. Мейерхольда. В «Ответе на анкету газеты “Вечерняя Москва”» (1925 г.) он обозначил «основную линию русской драматургии» (подчеркну: режиссер говорит именно о *драматургии*<sup>1</sup>) именами Гоголя, Сухово-Кобылина и немногим еще известному автору пьесы «Мандат»<sup>2</sup>, только что им тогда поставленной. Именем Гоголя Мейерхольд впервые «освятил», поднял к вершинам русской литературы представление о литературном даровании Сухово-Кобылина, для многих тогда все еще сомнительном. Именем Эрдмана обозначил перспективу интересующей его линии в драматургии XX в. Пьесы названных авторов утверждались Мейерхольдом как в высшей степени художественные и актуальные: на языке своего времени он отметил *качество продукции*, позволяющее театру выполнять свою *общественно-полезную и организующую* роль [Мейерхольд, 1968, с. 95].

Показательно, что Мейерхольд не назвал здесь А. Н. Островского, чьи пьесы «Доходное место» и «Лес» в 1923 и 1924 гг. он поставил. Цени этого автора, режиссер ощущал принципиальную разницу его драматургии и пьес Гоголя и Сухово-Кобылина, с которыми он связывал *основную* для себя и современного театра *линию*, и обещал «начать

<sup>1</sup> Вс. Э. Мейерхольд, прославившийся сценическими открытиями и творчески свободным отношением к текстам классиков, *всегда* считал, что «Новый Театр» вырастает из *литературы*. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература. Чехов написал свою “Чайку” раньше, чем появился Художественный театр, поставивший ее <...> Литература подсказывает театр» [Мейерхольд, 1968, с. 123].

<sup>2</sup> «<...> Я считаю, что основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдут свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана» [Там же, с. 95].

грандиозную кампанию для того, чтобы утвердить»<sup>3</sup> ее. «Мы эту линию возродим», — писал он в предвкушении работы над новыми пьесами Эрдмана, Маяковского, произведениями из трилогии Сухово-Кобылина [Мейерхольд, 1968, с. 96]<sup>4</sup>.

*Линию*, то есть направление в искусстве, отмеченное Мейерхольдом в творчестве его современников именем Эрдмана, сам режиссер и его соратники-драматурги (Маяковский, Третьяков, др.) называли в условиях того времени *левой*. Термин «авангард» по отношению к творчеству футуристов и близких им по своим поискам художников утверждался в России с начала 1990-х годов в процессах сближения отечественного искусствознания с зарубежным, усвоения языка его дефиниций (см. подробнее: [Авангард в культуре..., 2010]).

Слово-понятие «авангард» применительно к искусству — относительно недавнее, а явления, им обозначаемые, возникали и возникают с некоторой периодичностью под разными названиями (см. подробнее: [Искусство в ситуациях смены циклов, 2002]). Такие явления особенно характерны для периодов, когда обостряется потребность в серьезных социальных переменах. Задолго до них и еще какое-то время после в творчестве особенно чутких и талантливых художников с общественным темпераментом, с одной стороны, нарастает чувство исчерпанности устоявшихся форм в искусстве в силу привычки к ним. С другой стороны, интенсифицируется поиск новых выразительных

<sup>3</sup> Среди спектаклей по утверждаемой Мейерхольдом *основной линии* русской драматургии в театре его имени поставлены: «Свадьба Кречинского» (1917, 1933), «Дело» (1917), «Смерть Тарелкина» (1917, 1922) Сухово-Кобылина; «Ревизор» Гоголя (1926); «Мистерия-буфф» (1917, 1921), «Клоп» (1929), «Баня» (1930) Маяковского; «Мандат» (1925), «Самоубийца» (пьеса не доведена до премьеры, запрещена в 1930 г.) Эрдмана. Отметим также работу мастера над «Борисом Годуновым» Пушкина в Театре им. Вахтангова (1925–1926), его долгую подготовку к постановке этой пьесы в своем театре. Но Мейерхольду требовалось для нее особое сценическое пространство, особый тип здания театра (судьба режиссера трагически оборвалась раньше, чем выросли стены). Эту *линию* в репертуаре Театра им. Мейерхольда представляли также спектакли «Земля дыбом» (М. Мартине в обработке С. М. Третьякова, 1923) и «Рычи, Китай» С. М. Третьякова (1925). Третьяков был инициатором издания первого сборника пьес Б. Брехта под названием «Эпические драмы» (1934), их переводчиком, а также автором вступительного очерка об этом еще не известном Европе драматурге и поэте [Головчинер, 2014].

<sup>4</sup> В пору процитированного интервью Мейерхольд готовился к воплощению на сцене своего театра гоголевского «Ревизора», для чего на год ушел от постановочной работы.

возможностей для выполнения, как пишет об этом процитированный Мейерхольд, *общественно-полезной и организующей* роли искусства в обществе [Мейерхольд, 1968, с. 95]. Явления эти особенно заметны в России, отчасти в силу того, что решение в ней исторически назревших проблем затягивалось, запаздывало или обманывало и активность отдельных художников обретала особую остроту в поисках новых возможностей воздействия на сознание современников<sup>5</sup>. Это можно видеть в драматургии не только Маяковского — Эрдмана — Третьякова (чуть позже — Б. Брехта), но и до них — у Пушкина, Гоголя, Сухово-Кобылина.

Пушкин прямо провозглашал свободу (от «пока свободой горим» до «в мой жестокий век восславил я свободу») и в поисках способов организации произведения, активизирующих сознание современников в «свободном» духе, совершал свою *революцию* во всех родах литературы. Не все его новации в сути их поняты до сих пор. Так, много писали об историзме, народности (часто понимая ее в самом широком плане<sup>6</sup>), утверждении реалистического метода в «Борисе Годунове», а то, что Пушкин строил действие, родовое основание пьесы, принципиально иначе, чем его предшественники, современники и многие из поколений, следующих за ним (в том числе А. Н. Островский), осталось незамеченным. Авторы «Бориса Годунова» и «Ревизора» осознавали, что не поняты даже кругом близких людей, которые исходили в оценке этих пьес из усвоенных в гимназии правил, а Пушкин и Гоголь от этих *правил* — от *нелепых пиитик* — уходили, ориентируясь на другие традиции. Ожидая и все-таки переживая эффект расхождения с публикой, оба написали, наряду с пьесами, еще и тексты, их поясняющие. Особенно много таких у Пушкина. Он утверждал свою позицию в статьях, набросках предисловия к «Борису Годунову», письмах к друзьям и издателям [Головчинер, 2008]. Гоголь написал «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Твердо уверенный, что «устарелые формы нашего театра требуют преобразования», Пушкин находил «приличными» для них «народные

<sup>5</sup> «Между тем, как литература грызла правительственно-общественную сеть по всем углам, высшее правительство натягивало ее все больше и больше, и жить становилось все душнее и душнее <...> Тридцать лет, после проигранного сражения 14 декабря, растет гнет власти и растет вопль отчаяния» [Огарев, 1977, с. 380].

<sup>6</sup> «Пушкин не стремился к так называемой народности, а создавал ее как менталитет. Не успел. Мы его всё еще не обрели (как и Пушкина, не поняли)» [Битов, 2014].

законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина»<sup>7</sup> [Пушкин, 1977–1979, т. VII, с. 115], считал целью «влияние на народное пристрастие» [Там же, с. 149]. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» — так отчеканил он отправную позицию программной статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» [Там же, с. 147]. Объяснение того, что составляет особенность главного действующего лица, принципиально важно для понимания проблемы героя «Бориса Годунова» и драм подобного типа. «Два великих лица представлены ему (автору «Марфы Посадницы». — В. Г.) были историей. Первое — Иоанн, уже начертанный Карамзиным во всем его грозном и хладном величии, второе — Новгород, коего черты надлежало угадать» [Там же, с. 150–151]. В представлении о городе как о собирательном действующем лице драмы — вот в чем Пушкин далеко обогнал свое время. Такого героя, как Иоанн, драма знала и не однажды изображала. Его в общих чертах уже и Карамзин начертил (как и пушкинского Бориса). А вот угадать черты Новгорода как действующего лица мог только гениальный поэт. Он пишет о Новгороде как о герое драмы: «Новгород узнает», «Новгород отвечает в лице своих послов» [Там же, с. 151]. Одним из немногих современников, приблизившихся к разгадке принципиальной новизны пушкинской драмы, был Н. И. Надеждин<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Е. Гениева справедливо пишет о том, что интерес у современников Пушкина, романтиков, к Шекспиру был широким [Гениева, 2010]. Но ни один из приведенных ею авторов концепции в шекспировском, народном духе, тем более драмы, подобной «Борису Годунову», не создал. Думается, кроме дара Божьего, существенную роль в случае Пушкина сыграло соединение и других обстоятельств. Одно из них — продолжавшийся и в ссылке мысленный диалог с друзьями-декабристами о путях истории и будущем России. Другое — погружение в гущу крестьянской жизни, в сферу народного творчества в Михайловском и его окрестностях.

<sup>8</sup> Статья Н. И. Надеждина, опубликованная в 1831 г. в «Телескопе» под псевдонимом Н. Надоумко, имела форму «беседы старых знакомцев». Автор обозначил одного из них как Я, а другого (Тленского), сократив фамилию, как Тлен. Видимо, близкие в прошлом по своим позициям собеседники категорически разошлись в оценке «Бориса Годунова». Тлен, осознавая себя выразителем общего мнения, решителен до грубости [Надеждин, 1972, с. 260–262]:

Тлен. <...> Такая дрянь, что невольно дивишься и краснеешь <...> Что это за дребедень?.. Не сумеешь, как назвать ее... Не то трагедия, не то комедия, не то — черт знает что! <...> Мне кажется, что всякое изящное произведение должно иметь органическую целостность... поэтический ensemble... <...> Как называется вся пьеса? «Борис Годунов»!.. Стало быть, он — Борис

Вторым стал В. Г. Белинский. Но его открытия как теоретика не заметили не готовые к нему современники, «пропустили» и следующие поколения. Именно Белинскому, насколько удалось обнаружить, принадлежит честь осознания, обоснования и определения того типа драмы, который в широком культурном сознании через сто лет стали связывать с именем Брехта. Размышляя о «драмах, отличающихся эпическим характером», об «эпических драмах» в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), Белинский выделяет их по трем основаниям: предмету, типу героя и модусу. Он отмечает правомерность нарушения общеизвестных «правил» — «нелепых пиитик» — по каждому из этих оснований. «В новейшем искусстве эпическим характером отличаются драмы <...> основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни <...> Трагедия Пушкина “Борис Годунов” есть трагедия чисто эпического состава» [Белинский, 1959, с. 495], «В трагедии Пушкина два героя, или, говоря собственно, нет ни одного», «<...> героем является сама жизнь <...> тут каждое лицо равно занимает нас собою» (разрядка здесь и далее моя. — В. Г.) [Там же, с. 495, 496]. В соответствии с особым предметом и особым героем автор эпической драмы уходит от сосредоточенности действия по линии судьбы главного героя, от воплощения действия в одном эстетическом выражении (комическом, трагическом, собственно драматическом): «Шекспир, всегда шедший своею дорогою, по вечным уставам творчества, а не по правилам нелепых пиитик, написал множество произведений, которые должны занимать середину между комедиею и трагедиею и которые можно называть *эпическими драмами*» [Там же, с. 526–527].

Отличающийся от общепринятого<sup>9</sup>, близкий Пушкину и Белинскому взгляд на предмет, цель автора, тип героя, действия, традицию обнаруживаем в «Театральном разъезде» (1836–1842) Гоголя. Осознанно «сделавший предметом осмеяние злоупотреблений в кругу

Годунов — должен составлять ее содержание, должен быть ее героем! И что же?... Борис Годунов умирает: а эти *исторические сцены* все еще тянутся и морят терпение... <...>

Я. <...> А, по-моему, здесь <...> не над чем и задумываться <...> Не Борис Годунов, в своей биографической неделимости, составляет предмет ее; а царствование Бориса Годунова — эпоха, им наполняемая, мир, им созданный и с ним разрушившийся, — одним словом — *историческое бытие* Бориса Годунова <...> (разрядка моя. — В. Г.).

<sup>9</sup> «Люди простодушные привыкли уж к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых не может окончиться пьеса» [Гоголь, 1984, с. 230].

различных сословий и должностей»<sup>10</sup> [Гоголь, 1984, с. 225], пренебрегший правилом связывать действие с частной жизнью героя, любовной интригой, он называет комедию интересующего его типа «общественной», отцом ее — Аристофана [Там же, с. 231] и дважды упоминает имя Шекспира [Там же, с. 229, 258], тем самым указывая, подобно Пушкину, на ее народные истоки<sup>11</sup>.

*Эпические драмы* Пушкина и Гоголя создаются, в одном случае, на основе трагедии, в другом — на основе комедии как *авторские модели* драмы [Головчинер, Русанова, 2014]. Оба драматурга осознают народные истоки своих пьес, стремясь к усилению их воздействия на общественное сознание, оба уходят от жанровой односторонности, преодолевают инерцию утвержденной Аристотелем и классицистами организации действия по линии судьбы главного героя. Они обращаются к отвергаемой Аристотелем традиции представления в драме *многих героев, эпизодичности* [Аристотель, 1957, с. 69, 119, 122] как к возможности обнаружить позиции и особенности поведения персонажей в социуме.

Прежде чем перейти непосредственно к Сухово-Кобылину, стоит заметить: Мейерхольд увидел, точнее, интуитивно и прогностически верно почувствовал соприродность его драматургии «Мандату» Эрдмана по намеченной им *линии*, когда еще не была написана молодым автором вторая пьеса, еще не принес в его театр свои последние пьесы Маяковский. Сегодня можно видеть: «Мандат» (1925), представляющий историю *несостоявшейся свадьбы*, и «Самоубийца» (1930) о *несостоявшемся самоубийстве* явно соотносятся как ансамбль внутренне связанных драматических текстов с трилогией Сухово-Кобылина, которая начинается *неслучившейся «Свадьбой Кречинского»* и завершается такой же «Смертью Тарелкина».

Не меньше оснований для сопоставления дает творчество Маяковского. Его стихотворения «О дряни» и «Прозаседавшиеся» — *двойчатка* начала 1920-х годов, которая представляет типы поведения новой советской номенклатуры в двух принципиальных ситуациях: дома и на работе. В конце 1920-х годов этот комплекс разворачивается в драматурги-

<sup>10</sup> Сравним формулировку в представлении первой пьесы Аристофана: «Объектом сатирического изображения является в этой комедии *ряд должностных лиц*» (курсив мой. — В. Г.) [Ярхо, 1954, с. 33].

<sup>11</sup> Авторитетный исследователь Античности связывает творчество Аристофана, остро ставившего в своих комедиях вопросы общественно-политической жизни Афин, с традициями крестьянской культуры, народной древнеаттической комедии [Там же, с. 21–31].

ческую *двойчатку* в «Клопе» и «Бане». В этих пьесах поэт представляет лиц, утвержденных официальной пропагандой главными столпами советского государства, — пролетария и руководителя из высоких инстанций. Таким образом, Сухово-Кобылин и Маяковский показали практику функционирования государства через поведение наиболее важных для него лиц. Один показал *картины* для советского времени действительно *прошедшего*, то есть царского; другой — времени нового, настоящего, советского. Но результаты для массы людей и для самого государства в конечном счете оказались близкими. Оба автора вели к мысли о том, что те, кто стремится использовать свои социально-классовые привилегии (дворянин Кречинский, пролетарий Присыпкин), власть (Варравин, Победоносиков и их подчиненные) в корыстных целях, несут беду всем, кто имеет с ними дело, и государству в том числе. Логика в направлении осмысления бед своего времени у драматургов тоже близкая: от изображения социального типа в частной сфере к представлению деятельности чинов *в каком ни есть ведомстве*.

Применительно к новому времени пьесы трилогии Сухово-Кобылина с их проблематикой и пафосом оказываются снова актуальны. Это очевидно. Но общность обнаруживается и на уровне поэтики — в направлении собственно драматургических поисков. В работах о Сухово-Кобылине этот аспект связывают, как правило, с жанрами его пьес, обнаруживают самый широкий их спектр — от бытовой, социально-психологической комедии в «Свадьбе Кречинского» [Лотман, 1963, с. 63] до сатирической драмы в «Деле» и трагифарса в «Смерти Тарелкина» [Рудницкий, 1972, с. 282]. Разные части трилогии, как правило, определяют по-разному, и это мало что проясняет в целом, ведь сам автор относился к трем своим пьесам как к воплощению единого замысла. Изучение драматургии Сухово-Кобылина в этом аспекте, то есть в аспекте ее поэтики, видимо, впереди. Стоит присоединиться к Е. Н. Пенской и к Н. Д. Старосельской: проблемы сухово-кобылинских текстов «остаются не разгаданными до конца» [Пенская, 2012]; место и природа драматургии Сухово-Кобылина еще не определены [Старосельская, 2017].

Попытаемся сделать какие-то шаги в этом направлении. О разных авторских моделях эпической драмы XX в. мне приходилось размышлять [Головчинер, 2001; 2007]. С позиций этого исследовательского опыта эпическая природа «Дела», «Смерти Тарелкина» не вызывает сомнений. На нее даже формально указывает статус государственных служащих в перечне действующих лиц (особой художественной выразительностью, даже изысканностью, отличается он в «Деле», где автор изначально градуировал персонажей по *группам*: «Начальства»,

«Силы», «Подчиненности» и т. д.). Об эпичности свидетельствуют места действия, в том числе — *присутственные залы и апартаменты какого ни есть ведомства*, позволяющие наглядно обнаружить в действии механизмы прямого *воздействия* власть имущих на тех, кто оказывается в зависимости от них.

Эпичность «Свадьбы Кречинского» менее очевидна: свадьба — дело сугубо личное, частное. Эта пьеса как эпическая драма требует аргументации.

Ее начало на первый взгляд вполне соответствует наиболее известному — аристотелевскому — типу действия. Оно происходит в приватном пространстве — в московском доме *зажиточного ярославского помещика*. Невелик круг лиц, и это семейный круг: хозяин дома, его дочь, влюбленный в нее сосед-помещик, ее тетка. Появляется и тот, кого эта тетка с племянницей обсуждают в качестве жениха. В горизонтах ожидания вырисовывается линейная логика действия классической драмы<sup>12</sup>, связанная с устройством личной судьбы девушки.

Но известно из записей драматурга разных лет, что замысел первой пьесы пришел к нему летом 1852 г. репликой Расплюева «Была Игра» из второго явления второго акта. «Свадьба Кречинского», — пишет В. М. Селезнев, — зарождалась со второго действия — центрального, ключевого, где в открытую вершат свои комбинации Кречинский и Расплюев. Только написав второй и третий акты, Сухово-Кобылин приступит к первому — как к самому «трудному» [Селезнев, 1989, с. 286]. Это позволяет думать, что второй и третий акты наиболее соответствовали природе его дарования, оттого и «сделались довольно скоро». Первый акт вызвал «затруднения», можно сказать, дописывался к последним, отчасти — с учетом пожеланий актеров<sup>13</sup>, ориентировавшихся на вкусы и привычки публики. Первый акт выступал в функциях своеобразной экспозиции перед представлением деятельности «группы» Кречинского. Уже получив в августе 1855 г. (после многих изъятий и переделок) цензурное разрешение на пьесу, драматург снова и снова что-то меняет в ее тексте. И последняя из самых известных правка касается именно пер-

<sup>12</sup> Здесь имеется в виду художественность классической парадигмы в современном ее понимании в отличие от художественности неклассической парадигмы, которую, в частности, представляет эпическая драма [Головчинер, 2006].

<sup>13</sup> О многочисленных фактах авторского чтения пьесы актерам (в том числе в вариантах — второго и третьего актов) пишут все биографы Сухово-Кобылина, отмечая, что первые слушатели — П. М. Садовский и А. М. Максимов — «забраковали» ее [Селезнев, 1989, с. 289]. Пьеса была для них не обычна.

вого акта: 25 октября появляется новое начало пьесы. «<...> В 12-м часу пришла мысль изменить первую Сцену Комедии, и тут же набросал Карандашом Сцену с Тишкой» (цит. по: [Там же, с. 289]).

Эта начинающая пьесу сцена не имеет прямого отношения к «свадьбе», к *линии* отношений Лидочки и заглавного героя, но сразу делает очевидным талант Сухово-Кобылина не только как драматурга и комедиографа с даром Божиим<sup>14</sup>, но и автора эпической драмы. В организации ее действия не менее, чем *линейные* — причинно-следственные, — важны обратные связи, *далековатые схождения*. Они обнаруживают повышенную тропеичность, монтажную природу действия, позволяют выделить ряд компонентов в их относительно самостоятельной семантике.

...Тетка Лидочки в гостиной Муромских направляет действия Тишки. Взобравшись на лестницу в состоянии *несколько вытимиши*, он должен закрепить на высоте заказанный ею у немца звонок. Она командует: «Ниже! <...> Теперь выше! Ниже!! Выше!!! Ниже!! <...> А, да что ты, дурак, русского языка не понимаешь!» (Разрядка моя. — В. Г.) [Сухово-Кобылин, 1989, с. 9]. *Не понимает*, активно не принимает этого нововведения, как и других, появившихся в доме по инициативе Атуевой, и его хозяин. Она же, подобно тому, как учит Тишку, пытается, исходя из своего понимания жизни, воздействовать и на него, требует *балик дать*: хочет, чтобы все у них было, как в *свете* принято. У Муромского другие заботы — ехать в имение, следить за порядком работ, обеспечивать доход, дочь за порядочного человека замуж выдать. И от звонка по каждому поводу между Муромским и Атуевой возникает принципиальный спор — настоящий агон в античном смысле этого термина. Родственники, люди одного круга представляют разные типы сознания, утверждают разные жизненные приоритеты. Этот аспект действия как принципиально важный и задает сцена с Тишкой.

В балаганно-комическом эпизоде установки звонка (Кречинский иронически назовет его *вечевым, громогласным*) можно видеть первый знак внедряемого Атуевой в доме образа жизни, лучшим представителем которого и, соответственно, самым достойным женихом Лидочки

<sup>14</sup> Поэту необходимо особое чувство ритма, а драматург должен слышать живое, как бы непроизвольно, окказионально рождающееся в диалоге устное слово своих героев. Сухово-Кобылин обладал этим редким чувством в высшей степени. И очень много в этом направлении работал: читал свои пьесы близким, знакомым, людям театра — проверял каждое слово на слух и правил, правил, правил... Советовал молодым драматургам не публиковать своих пьес, прежде чем они будут исполнены на сцене и познаются недостатки, которые нужно устранили [А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra, 2010, с. 146].

она считает Кречинского. Звонок, таким образом, предваряет его приход, оказывается его знаком в действии. Не случайно, едва появившись в доме, Кречинский останавливает внимание на звонке: сразу вступает в диалог с Атуевой и трижды указывает, где его место: «<...> Его надо вниз, на лестницу... его надо вниз» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 18]. Этот текст *post factum* может распространяться в воспринимающем сознании и на самого Кречинского: быть бы ему вне этого дома, подальше от Лидочки... Дважды повторенное в короткой реплике слово с корнем *-низ-* обретает в перспективе действия расширительно-обобщающее значение: Кречинский обнаружит себя как *низкий* человек. И то, что слово прозвучало в его собственной речи в качестве указания Атуевой на ее оплошность, тоже принципиально. Как автор эпической драмы Сухово-Кобылин в комической, мало что определяющей в событийном плане сцене задает смысловые, ментальные координаты действия. Скорее всего, делает это иррационально, в силу творческой интуиции. Так рождается текст, который в компетенции героя, его конкретной реакции имеет один смысл, а в авторской компетенции, может быть явно не осознаваемой, еще и другой.

Ощущение радости творца в момент завершения пьесы именно после сцены с Тишкой у Сухово-Кобылина сопоставимо с тем, что испытал Пушкин, закончив «Бориса Годунова»<sup>15</sup>. Записав *сцену с Тишкой карандашом*, Сухово-Кобылин, прекрасный наездник, отмечает: «Ездил верхом в леса <...> Приехавши переписал Сцену и Сам смеялся до упаду. Даже легши в постель, смеялся. Макар думал, что я сбрендал» (цит. по: [Селезнев, 1989, с. 289–290]).

Драматург рассчитал точно: Кречинский входит ровно в середине первого действия (в 8-м явлении из 16). Физическое отсутствие в семи явлениях заглавного героя своеобразно и по-своему замещает тетка, доминируя в нем и покидая сцену лишь на одно явление: она начинает действие, более всех активна в утверждении своего понимания жизни, учит, наставляет, как Тишку<sup>16</sup>, Муромского, пытается направить ход событий в доме.

Показательно, что ряд вопросов, наставлений тетки возникает в связи с событиями уже прошедшего времени: вчерашним балом, по-

<sup>15</sup> В письме к П. А. Вяземскому, около 7 ноября 1825 г.: «Трагедия моя кончена, я перечел её вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай-да Пушкин <...>» [Пушкин, 1977–1979, т. X, с. 146].

<sup>16</sup> «<...> Слушай. Да ведь ты глуп: ты ничего не поймешь <...> Коли придет дама, ты звони два раза <...> Коли господин, ударь один раз <...> Коли магазинщик, или купец какой <...> не звонить» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 8].

сещением театра на медни — с тем, что не представлено в самом действии, но позволяет расширить сферу оценок этой героини, представить их систему. В глазах Атуевой, на том основании, что ловко танцует, на французском изъясняется, поднят отсутствующий Кречинский и явно снижен Нелькин: «<...> Ну, с кем это вы на медни в театре сидели? <...> Разве купец вам компания? <...> Ну теперь из высшего общества-то кто вас увидит, вот вас принимать-то и не станут» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 19]. Важно, что и завязка — объяснение Кречинского — происходит вне действия, не драматическим способом: влюбленная Лидочка сообщает выпытывающей ее тетке информацию о происшествии на вчерашнем балу во время танца [Там же, с. 14]<sup>17</sup>:

Атуева. <...> Лида! а что это ты с Кречинским говорила за мазуркой? <...>

Лидочка. Тетенька! я, право, не знаю, как вам сказать... <...> Тетенька! он вчера за меня сватался <...>

Атуева. Ну ты что же ему сказала?

Лидочка. Ах, тетенька, я ничего не могла сказать... я только спросила: «точно ли вы меня любите?»<sup>18</sup>.

Появившись в доме Муромских, Кречинский как порядочный человек должен бы сделать официальное предложение — просить руки девушки у отца с теткой. Но после нескольких дежурных слов дамам он обращается к отцу с предложением совсем иного рода: пойти на двор, чтобы оценить бычка, которого он ему в подарок якобы из своего симбирского имения доставил. Этот жест производит желаемое впечатление на Муромского [Там же, с. 20]:

Муромский. Вы и до скотины охотник?

Кречинский. Охотник.

<sup>17</sup> Кречинский в явлении IV второго действия вернет читателя к этому внесценическому эпизоду и существенно откорректирует в монологе свое поведение как *самое пошлейшее волокитство*, которое *завязалось глупым туром вальса* [Там же, с. 33].

<sup>18</sup> Автор параболически возвращает нас к этой ситуации: героиня задаст свой вопрос Кречинскому еще дважды в третьем акте. Что-то ее тревожит в его отношении к ней. Тем более, что Кречинский всякий раз не спешит с прямым ответом на ее прямой вопрос [Там же, с. 61]:

Лидочка. <...> Скажите мне еще раз, что вы меня любите!

Кречинский <...>. Вы не верите?

Лидочка. <...> Мне хочется еще раз слышать это слово: в нем что-то особенное!.. я не знаю... страх и боль какая-то.

Слово *охотник* в пределах ситуации и, скажем, в пределах компетенции героя звучит как конкретный ответ на конкретно поставленный вопрос. Но в пределах компетенции автора, установившего для своих персонажей определенные имена, поставившего их в некие обстоятельства, заставившего их говорить соответствующие тексты, укрупненной односоставной конструкцией предложения слово *охотник* получает и другое, привходящее значение.

Сухово-Кобылин как художник создает мотивный комплекс и развернутую метафору охоты за деньгами; они реализуются на разных уровнях действия. Это ощутимо, например, в обозначении определенной группы персонажей. Фамилия жениха образована от слова *кречет*, которое, по определению современника драматурга — В. И. Даля, означает *самую ценную из всех ловчих птиц, которая не берет добычи с земли, а бьет сверху, надсаживая под крылом когтем* [Даль, 1955, т. 2, с. 193]. Эту семантику поддержит драматург в речи Расплюева, который рассказывает Федору в начале третьего действия о своей доблести в добывании солитера у Лидочки: «<...> Отправился и, как ястреб какой <...>» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 47]. И фамилия тетки Лидочки — Атуева — из той же сферы: в ней заключен *крик травли псовых охотников на зайца «ату-его»* [Даль, 1955, т. 1, с. 29]. Кречинский *натравливает, науськивает* Атуеву на Муромского — организует ее активность в нужном для себя направлении, да она и сама, по своей инициативе, можно сказать, рвется с поводка. В отсутствие Кречинского она, не осознавая того, *работает* на него: расшатывает сомнения отца и создает благоприятные условия для охоты на капитал Муромского.

Сам Кречинский с предложением к отцу девушки не спешит. Драматург оставляет его наедине с теткой (не с Лидочкой!), и, осознавая ее как сообщницу, Кречинский откровенно признается, что *нарочно* сказал старику о любви к деревне, как бы между делом поручает ей *объяснить* Муромскому свое *предложение*. Явно оттягивая разговор с Муромским, Кречинский отправляется на бега, сказав, что там его дожидается все общество, что у него *с князем Бельским большое пари заключено* [Сухово-Кобылин, 1989, с. 22]. Этот текст Кречинского подвергается уничтожающей авторской иронии в передаче Атуевой: «Его там все дожидаются: рысаки, члены» [Там же, с. 24]. И далее: «Везде принят... <...> князя да графы ему приятели» [Там же, с. 25]. Упоминание князя как приятеля, якобы заключающего с ним пари, выполняет ту же функцию, что породистый бычок: Кречинский продолжает блефовать — производить впечатление, на этот раз — своим знакомством, положением в обществе.

Оставшись один, Кречинский в явлении XII, по ремарке, *думает*: «Эге! Вот такая шуточка! Ведь это целый миллион в руки лезет! Миллион!! Эка сила! Форсировать или не форсировать — вот вопрос» (*задумывается <...>*)» [Там же, с. 22]. Явная отсылка к Шекспиру здесь окрашена явной же иронией автора в адрес этого Гамлета, который не спешит со сватовством, но осознанно и четко пристраивает отношения с отцом девушки. Он бычка, как Троянского коня, запустил во двор Муромского, и тот сыграл свою, нужную Кречинскому, роль; тетку девушки сделал своей сообщницей, «науськав» на хозяина дома. Та вела с Муромским бой — еще один агон, — представляя сторону Кречинского в явлении XIII. Кречинский, появившись снова в явлении XV, первым делом подходит к Атуевой же и спрашивает о результатах, по ремарке, *тихо*: «Что такое?» [Там же, с. 26]. Услышав, что отец согласия на брак не дал (*хочет подумать*), идет *ва-банк*: заявляет о себе нечто обратное тому, что являл собой до сих пор: «По-моему, в окольных дорогах проку нету. Это не мое правило: я прямо действую. Вчера я сделал предложение вашей дочери <...> а теперь и сам перед вами» [Там же, с. 26–27].

Сторону, противоположную Атуевой и Кречинскому, представляют в первом действии тоже два персонажа. Это Муромский и молодой его сосед Нелькин, явно влюбленный в Лидочку, но на фоне светского Кречинского не замечаемый ею в этом качестве. Эти двое заботятся о своем хозяйстве, предпочитают деятельность в имении светской жизни в столицах. Они явно теряются, уступают в глазах молодой барышни и ее тетки в активности и блеске в чужом для них московском мире, который представлен Кречинским. Добившись в явлении XV согласия на брак с Лидочкой, Кречинский снова, не говоря ни слова с ней, обращается к Муромскому — закрепляет успех напоминанием о заявленной в явлении X своей любви к *скотине* [Там же, с. 28]:

Кречинский. Ну, Петр Константиныч, а какой мы скотный двор (разрядка моя. — В. Г.) сделаем в Стрешневе <...>

Муромский (*весело*). Ой ли?

Кречинский. Ей-ей! Слушайте меня (*говорит будто по секрету*): всю тирольскую заведем.

#### ЯВЛЕНИЕ XVI

Те же и Нелькин, входит и останавливается у двери в изумлении.

Муромский. Да ведь она того... нежна очень...

Кречинский (*целуя руки у Лидочки*). Нет, не нежна.

Муромский. Право, нежна.

Нелькин (*подходит быстро*). Что? что это? Кто нежна?

Кречинский (*оборачивается к Нелькину*). Скотина!

*Занавес опускается.*

Формально последнее слово является ответом Кречинского на вопрос появившегося Нелькина — речь в начале разговора, которое он не застал, шла об особенно нежной породе тирольских коров. Резкая реакция — изумление — Нелькина объясняется тем, что вид Кречинского, целующего руки Лидочки, не согласуется с произносимым текстом: «Нет, не нежна». С тем большим удовольствием Кречинский произносит последнее слово не столько даже как ответ на вопрос, сколько как оскорбление, как пощечину своему сопернику Нелькину: «Скотина!» Драматург эффектно завершает первое действие одним словом, соединяющим ряд коннотативных значений, довольно далеко друг от друга расположенные сцены, фиксирует заряд агрессии Кречинского, готового обрушить ее на всех, кто захочет помешать ему в охоте на миллион.

События второго действия перемещаются в пространство Кречинского. Здесь действует совершенно другой состав лиц: он определяется не семейным, а очевидно социальным принципом. Все распоряжения исходят от Кречинского, их неукоснительно исполняют его слуга Федор и на все способный Расплюев (без стыда и совести: раз плюнуть!).

Функции Федора отличаются от тех, в которых представлен Тишка в начале первого действия. Действиями Тишки по установке звонка руководит Атуева. Федор на сцене один. Ему, по ремарке *медленно убирающему комнату* [Сухово-Кобылин, 1989, с. 29], автор дает возможность вспомнить другие времена, прояснить принципиальные моменты для понимания его барина читателем и зрителем. Для развития событий *свадьбы* первое явление второго акта тоже можно считать проходным, но информация монолога чрезвычайно важна для характеристики Кречинского как социального типа в сфере авторской компетенции и воспринимающего сознания.

Горестные вздохи Федора в начале монолога связаны с тем, во что *поверить невозможно: четвертый день уж не топлено*; «покои холодные стоят» [Там же]. Эти слова означают не только полное отсутствие денег у барина. В них ощутимо указание драматурга на обобщающее и расширяющее значение этого обстоятельства в национальном менталитете. В народном творчестве и порой в литературе *холод* — температурная характеристика пространства — часто нагружается отрицательными коннотациями, переносится на того, кто с ним связан,

оказывается метафорой убывания жизни, смерти души человека (например, в выражениях *нравственная стужа, от этого человека так и несет холодом*).

По контрасту с первой информацией в речи Федора (*не топлено*) сразу следуют воспоминания о том, как богат был барин в молодости, как много было друзей, женщин, но никого и ничего не осталось: все *проиграл*. Имение было («Было, было <...> все было, да бывьем попросло...») — *проиграл, рысаков спустили, серебро давно спустили; даже из одежды хватили несколько* [Там же, с. 29].

Два момента в монологе Федора принципиально важны. Один (решающий вопрос, в том числе и о князе Бельском) — о товарищах в настоящем: «Хорошие-то товарищи <...> поотстали, а вот навязался нам на шею этот Расплюев» [Там же]<sup>19</sup>. Другой момент из прошлого Кречинского — история одной из множества влюбленных в него женщин<sup>20</sup>. Эта история позволяет видеть, как изменилась позиция героя, как низко он пал в настоящем: когда-то не мог позволить себе воспользоваться *бабыми деньгами*; теперь готов на все, идет на уголовное преступление, обманывает Лидочку. Давняя история, предвещающая вариант судьбы Лидочки, получает *долгоиграющий* прогностический эффект, связывает «Свадьбу...» с «Делом».

Если короля играет свита, то образ Кречинского во втором и третьем действиях договаривают две персоны — единственные, кто при нем остался: старый слуга Федор и презираемый даже им Расплюев. Появятся и другие. Но кто они? К Муромским приходят сосед по имени Нелькин, сам Кречинский. А в нетопленную квартиру к Кречинскому является *купец* Щебнев.

Тема дворянского отношения к купцу в разработке драматурга становится мотивом. Она задается с самого начала пьесы: в явлении I Атуева наказывает Тишке о приходе купца даже не звонить, потом, в явлении IX, стыдит Нелькина за то, что тот сел в театре рядом

<sup>19</sup> Упоминание имени предвдвряет появление самого Расплюева — сообщника Кречинского, можно сказать; *lupus in fabulis* (легок на помине) он тут же, к досаде Федора, и материализовался (д. II, явл. II).

<sup>20</sup> «Ведь была одна такая, — такая одна была: богатеющая, из себя, могу сказать, красочка! Ведь на коленях перед ним по часу стоит <...> руки целует, как раба какая. Власть имел, просто власть. Сердечная! Денег? Да я думаю, тело бы свое за него три раза прозакладывала! Ну, нет, говорит: я бабьих денег не хочу; этих денег мне, говорит, не надо. Сожмет кулак — человек сильный — у меня, говорит, деньги будут <...> Ведь совсем истерзалась и потухла, ей-ей. Слышно, за границей и померла...» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 29].

с купцом: «Разве купец вам компания?» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 29]. Второе действие параболически и парадоксально возвращает к этому мотиву: Кречинский вынужден принимать Щебнева у себя дома. Тот является с требованием вернуть карточный долг, в противном случае собирается записать *в книжечку*, что «значит человека осрамить, убить на месте» [Там же, с. 34], то есть вывести за пределы его социального круга. За Щебневым выстраивается очередь лиц совсем низкого положения — тех, кому задолжал Кречинский: извозчик, прачка, дровяник. Это внесценические лица, они не появляются в действии только потому, что по приказу барина Федор не пускает их в кабинет. Много говорят о ростовщике Беке, и этот, самый презираемый, по характеристике Кречинского и Расплюева, *жид*, пострадавший в результате их аферы, врывается в квартиру, да еще не один — с представителем государственной власти, полицейским чиновником. Пьеса заканчивается массовой сценой.

Состав не имеющих прямого отношения к семье Муромских действующих лиц второго и третьего актов указывает на появление параллельной, достаточно самостоятельной линии в действии — аферы с бриллиантом. Ее осуществляют в качестве *деятельных и действующих лиц* (Аристотель) три персонажа: Кречинский, Расплюев, Федор — группа лиц, функционирующих как один: они *обделывают* одно дело. При этом уточняют, дополняют образы друг друга. Особенно заметно снижение личности Кречинского в паре с Расплюевым.

О главных моментах жизни Кречинского вспоминал в большом монологе Федор. Едва появившийся Расплюев сам говорит о своей жизни, но предельно кратко, без деталей. История Кречинского как бы удваивается в расплюевской, где дан итог в две с половиной строчки: «Боже ты мой, Боже мой! что же это такое? <...> Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред!.. Жизнь... Было времечко, было состояньице: съели проклятые... потребили все... Нищ и убог!..» [Там же, с. 30]. Как бы ни различались стартовые позиции этих героев, но карты и в связи с ними отсутствие денег определяют общий вектор их судеб — падение социальное и нравственное.

Соотносимость этих персон устанавливается множеством ситуаций. Появление Расплюева в действии побитым за подмену колоды карт вспоминается, когда за подмену солитера стеклянной моделью пришла полиция за Кречинским: информация начала второго действия и конца третьего ситуативно соединились, обнаружив прогностичность ее в действии Эти персонажи действуют одинаково, получив в руки

деньги: Кречинский сообщает, что в клубе *отлично пообедал, давно такого аппетита не было* [Там же, с. 49]; Расплюев говорит о посещениях трактира и с удовольствием в подробностях рассказывает, что, в каком количестве заказывал себе [Там же]. Готовясь к визиту Муромских, Кречинский выдает Расплюеву свой фрак, потом рекомендует его гостям как доброго приятеля и соседа — скажи, кто твой друг, и я скажу, кто ты [Там же, с. 51]. В конечном счете два этих персонажа самым невыгодным образом отличаются от действительно близких по духу героев первого акта — Муромского и Нелькина.

В событиях второго и третьего действий пара Кречинский — Расплюев может рассматриваться в соотношении с парой вещей, которые оказались предметами аферы. Кречинский, казавшийся Атуевой «бриллиантом» — человеком высшего света и блестящей партией для Лидочки (их соединяет семантика света, сияния, блеска), — обнаружил свою истинную цену, сопоставимую в лучшем случае с хранящейся у него *стразовой побрякушкой, что грош стоит* [Там же, с. 37]. Собообщник его и того не стоит. Настоящий бриллиант — у Лидочки, сама Лидочка.

Случаев удвоения линий действия, расширения, обобщения ситуаций, деталей во втором и третьем действиях множество. Они разнообразны и создаются виртуозно. Среди них — своеобразное дублирование представления на определенных участках: собственно действие сопровождается рассказом о нем. Особенно много рассказывает (и показывает в своей особой речевой манере) Расплюев. В центральном VIII явлении второго действия, после ухода Щепнева, Кречинский «с изменившимся лицом» (согласно ремарке) мечется в поисках выхода, выдвигает ящички бюро, шарит и, усиливая эффект потрясения героя, все это видит и комментирует находящийся рядом Расплюев [Там же, с. 37–38]:

Ну, что он роется? что он роется в старом хламе? Денег ищет... голубчик! ведь я знаю, что там: там ничего нет. Старые заемные письма, неоплаченные счета.

*Кречинский вынимает булавку довольно большой величины.*

Вот стразовую побрякушку ухватил... она грош стоит...

Кречинский (*вдруг вскрикивает*). Баа! Эврика!..

Расплюев. Ого! <...> Дурь понес.... <...>

Кречинский <...>. Эврика!.. Эврика!..

Расплюев. Родители!.. да он спятил!.. <...> Покончилось наше земное странствие <...> Свезут тебя, друга милого, в Преоб-

раженскую и посадят тебя, раба Божия, на цепуру <...> рехнулся, до фундаменту рехнулся!..

Кречинский. <...> Гей, Расплюев! <...> Ступай <...> к Фомину <...> на Петровке и закажи сейчас бальный букет, самый лучший <...>

Расплюев (*жалобно показывает Федору на Кречинского*). А что я тебе говорю, Федор? а? копейки сущей нет, а он, голубчик, целковых в пятьдесят букет ломит! <...>

В начале третьего действия Расплюев рассказывает Федору не только о том, как сам выманивал у Лидочки ее солитер, но и о том, чего видеть не мог: что делал Кречинский у ростовщика, как показывал ему лидочкину булавку, как потом подменил стеклянной моделью. Рассказывает и с удовольствием представляет в лицах, со вкусом фиксирует реакции. Таким образом, воссоздается ситуация, происшедшая за пределами действия, и одновременно звучит ее комический комментарий. Сама форма предъявления эпизода добывания денег в драматическом тексте выделяет его, акцентирует в речи Расплюева особую доблесть Кречинского.

Параболичность ситуаций, сквозные мотивы, развернутые метафоры, нарастающая в действии многозначность отдельных предметов, слов и словесных блоков акцентируют их собственную выразительность, по-своему выделяют их, ведут к расширению возможностей интерпретации соответствующих компонентов пьесы в целом. Возрастают в количестве и качестве по сравнению с классической драмой возможности проявления авторской компетенции, способы актуализации ментального воздействия — обращения автора эпической драмы к воспринимающему сознанию.

Среди получающих функции сквозного мотива следует отметить слово *дело* в его специфически сухово-кобылинском варианте. В речи разных героев оно и его производные звучат по-разному. В первом действии в споре Муромского с Атуевой о том, чему учить Лидочку, он использует синонимический ряд слов в их основном значении — *делу, порядку, экономии* [Сухово-Кобылин, 1989, с. 12]. Не возникает дополнительных смыслов и в случае, когда Атуева восхищается Кречинским: «Как он наш солитер обделал<sup>21</sup> — это прелесть» [Там же, с. 15]. Но посылая Расплюева во что бы то ни стало добыть денег, Кречинский сообщает слову специфические коннотации: «Слышишь: душу заложи

<sup>21</sup> Обделывать — обрабатывать, улучшать уходом [Даль, 1955, т. II, с. 575].

(разрядка здесь и далее моя. — В. Г.)... да что душу... украдь, а принеси!» — и наедине с собой размышляет: «Ну, я думаю, он это дело обделаёт: он на это таки ловок <...>» [Там же, с. 32]. Здесь упомянутое слово «дело» обозначает усилия, направленные не на улучшение предмета, а на действие в нравственном отношении нечистое, восходящее к мотиву продажи души дьяволу. Эта семантика связывается с образом Кречинского неявно, но последовательно и настойчиво [Там же, с. 44]:

Федор. <...> Оно дело темное<sup>22</sup>; может, Михайло Васильич и отлучился куда <...>

Расплюев. Ааа! чертова шайка!

В функциях дьявола-соблазнителя, умного, обаятельного, точно действующего на людей доверчивых, предстает Кречинский для Агуевой, Лидочки; для послушного исполнителя его воли, совращенного им когда-то с пути истинного Расплюева. В третьем действии, связывая собой композиционно удаленные явления, слово *обделал* отнесено к Кречинскому в оценке совершенного им *дела* — непосильного для обычного человека. И повод, и степень восхищения Кречинским, добывшим большие деньги, в разговоре Федора с Расплюевым выводят его за пределы не только человеческих возможностей, но и представлений о добре и зле. Используя ряд синонимов с одной приставкой (она здесь выполняет семантически объединяющую функцию), играя интонациями, они

<sup>22</sup> В близком контексте разрабатывает фразеологизм *дело темное* в «Мандате» Эрдман. Его герой, напуганный новой властью, дырочку в матовом стекле прихожей проскоблил, чтобы видеть, кто идет в дом [Николай Эрдман, 1990, с. 22]:

Павел Сергеевич. <...> Я теперь всю эту революцию насквозь вижу.

Надежда Петровна. Темное она дело, Павлуша, разве её увидишь <...>

Тут же выясняется, что самый авторитетный для Гулячкиных по прошлым временам Сметанич своего сына за их Варьку сватает, но в приданое коммуниста просит. «Мы, мамаша, народ православный, у нас в дому коммунисты не водятся», — не задумываясь, как о нечисти, паритует Гулячкин. «Не бойся, сынок <...> Я грех замолю», — отвечает мать и, уподобляясь дьяволу в известном издревле сюжете, начинает соблазнять сына возможностями, которые откроются перед ним в случае, если он свяжет себя с *темным делом* — в партию *поступит* [Головчинер, 2007, с. 135–153]. Так выстраивается характерная для обеих пьес цепочка коннотативных значений: *дело темное* — *дьявольское*.

особенно выделяют ключевое слово и производные от него [Сухово-Кобылин, 1989, с. 48]:

Расплюев. <...> Наполеон, говорю, Наполеон! <...> маг и волшебник! Вот *объехал* (курсив здесь и далее мой. — В. Г.), так *объехал*: *оболванил человека на веки вечные....* <...>

Федор. <...> Ну, точно, *обделано дело*. Господи! вот *дело обделано!*

Расплюев. Да еще как *обделано* — диво! Деньги тут и соли-тер тут <...>

Движение действия в подобных случаях параболически возвращает читающего к предыдущим ситуациям, позволяя говорить об эпическом принципе ретардации, о наращивании семантического объема целого. И не только в пределах первой пьесы. Корень слова «дело» распространяется сегодня в нашем сознании на вторую пьесу Сухово-Кобылина, более того, ведет к ней, дает ей название: «Дело».

Организация системы персонажей, действия, особенности поэтики уже первой пьесы трилогии дают основание размышлять об эпической природе драматургии Сухово-Кобылина, о нем — как о наследнике Пушкина и Гоголя, о предшественнике Маяковского и Эрдмана, об одном из предвестников того направления в отечественной и зарубежной драматургии XX в., которое сегодня определяется понятиями «эпическая драма», «драма неклассической художественности».

## Литература

А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra. СПб.: РХГА, 2010.

Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

*Аристокель*. Поэтика. М.: ГИХЛ, 1957.

*Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика: в 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1959. С. 473–531.

*Битов А.* О «народности» Пушкина // Битов А. Пушкинский том. М.: АСТ, 2014. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://biography.wikireading.ru/206343> (дата обращения: 22 февраля 2018 г.).

*Гениева Е. Ю.* Принципы шекспировской драматургии у Пушкина // Вестник Европы. 2010. № 28. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2010/28/princzipy-9-shekspirovskoj-dramaturgii-u-pushkina.html> (дата обращения: 22 января 2021 г.).

- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. IV. М.: Правда, 1984.
- Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001; 2007.
- Головчинер В. Е.* Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки Российской Федерации, почетного профессора Самарского гос. ун-та Льва Адольфовича Финка, 13–15 ноября, г. Самара / отв. ред. Э. Л. Финк, Л. Г. Тютелова. Самара: Изд-во Самарского ун-та, 2006. С. 46–60.
- Головчинер В. Е.* А. С. Пушкин о «реформе» драмы // Текст. Комментарий. Интерпретация: межвузовский сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 2008. С. 50–58.
- Головчинер В. Е.* Сергей Третьяков — учитель Бертольта Брехта // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 118–125.
- Головчинер В. Е., Русанова О. Н.* Авторская модель художественного текста как синтез выразительных возможностей рода литературы // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2014. № 7 (148). С. 178–185.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Гос. изд-во иностранных национальных словарей, 1955.
- Искусство в ситуациях смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2002.
- Лотман Л. М.* А. В. Сухово-Кобылин // Русские драматурги. Вторая половина XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963.
- Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. II: 1917–1939. М.: Искусство, 1968.
- Надеждин Н. И.* «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 254–270.
- Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990.
- Огарев Н. П.* Избранное. М.: Художественная литература, 1977.
- Пенская Е. Н.* «Эгоист идеи» // Отечественные записки. 2012. № 1 (46). Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.strana-oz.ru/2012/1/egoist-idei> (дата обращения: 29 октября 2017 г.).
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979.
- Рудницкий К. Л.* А. В. Сухово-Кобылин // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 7. М.: Советская энциклопедия, 1972. С. 280–284.

*Селезнев В. М.* История создания и публикаций «Картин прошедшего» // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»). С. 284–329.

*Старосельская Н. Д.* «Его место ещё не определено...» // Литературная газета. 2017. №. 38 (6414). 27 сентября. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://lgz.ru/article/-38-6614-27-09-2017/ego-mesto-eshchye-ne-opredeleno> (дата обращения: 26 октября 2017 г.).

*Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).

*Ярхо В. Н.* Аристофан. М.: ГИХЛ, 1954.

К. Ю. Зубков

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина  
глазами цензора в 1863 г.:  
литературная репутация писателя  
и эстетическая природа пьесы<sup>1</sup>

Цензурная история трилогии А. В. Сухово-Кобылина в целом хорошо изучена. Историки цензуры и литературы ввели в оборот многочисленные документы о разрешении пьес к постановке — цензорские отзывы, дневниковые заметки и переписку драматурга, относящиеся к его контактам с различными цензурными инстанциями, проч. (см. в первую очередь: [Дризен, 1917, с. 198–200; Кононов, 1946; Селезнев, 1989; Федяхина, 2019, с. 278–282]). Все эти документы рисуют впечатляющую и мрачную картину безуспешных попыток драматурга добиться постановки «Дела» и «Смерти Тарелкина». В целом доступные исследователю сведения подтверждают справедливость выводов предшественников.

В то же время некоторые стороны цензурной истории пьесы излагались исследователями предвзято. С одной стороны, они руководствовались восходящим к современникам (в том числе к самому Сухово-Кобылину) представлением о сотрудниках драматической цензуры как об ограниченных бюрократах, не способных понять значение произведения, которое они рассматривали. С другой стороны, значение самого Сухово-Кобылина оценивалось историками прежде всего с опорой на его сложившуюся позже репутацию драматурга-новатора, предложившего новые принципы изображения российского государства и общества. Обе эти предпосылки не соответствуют действительности: сотрудники драматической цензуры, конечно, очень сурово (в намного большей степени, чем их коллеги из общей цензуры) стесняли творческую свободу драматургов, однако при этом руководствовались вполне определенными критериями, в том числе художественными особенностями пьес и литературной репутацией их авторов. А. В. Сухово-Кобылин в 1863 г. был известен современникам, включая цензоров, вовсе не как открыватель

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках гранта РНФ № 19-78-10012 «Писатель — критика — читатель (Механизмы формирования литературной репутации в России на рубеже XIX–XX веков)».

новых путей развития русской драматургии, а как автор одной успешной комедии, с блеском шедшей на сцене, и как герой грандиозного уголовного скандала, поразившего публику обеих столиц. Именно в этом качестве его и рассматривали сотрудники драматической цензуры.

В предлагаемой заметке мы остановимся на цензурной истории пьесы «Дело», точнее, на одном из ее эпизодов, относящемся к 1863 г. Пьеса рассматривалась в цензуре под названием «Отжитое время. Из архивов порешенных дел»<sup>2</sup>. Нас будет интересовать в первую очередь не место этого эпизода в творческой истории драмы или биографии драматурга, а реконструкция логики, которой руководствовалась цензура. Пьеса «Дело», с нашей точки зрения, была запрещена не в качестве исключительно резкого обличительного произведения, направленного против российской бюрократии. К 1863 г. цензура уже привыкла к разоблачению чиновничьих злоупотреблений и в принципе относилась к этому достаточно терпимо. Однако эстетические критерии, которыми руководствовались цензоры, оставались в целом вполне традиционными. Не ожидая от Сухова-Кобылина, не считавшегося крупным писателем, оригинальных эстетических решений, цензоры сочли его произведение попыткой свести личные счеты со своими врагами. Вопреки распространенному мнению, ключевым критерием для цензоров была не политическая позиция автора, которую они не пытались реконструировать, а собственно литературные качества его произведения: сотрудники III отделения сочли «Дело» не серьезной драмой, а памфлетом.

К драматическим произведениям российское правительство, как, впрочем, и правительства западноевропейских стран XIX в., относилось очень серьезно. Для одобрения публичной постановки, чтения или других форм исполнения произведений требовалось разрешение руководства III отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии; в период, о котором идет речь, — А. Л. Потапова. Разумеется, Потапов не читал все пьесы лично, этим занимались его подчиненные. Цензоры, высокопоставленные сотрудники III отделения, готовили заключения по всем произведениям, излагая их содержание, характеризую художественные особенности и рекомендуя их к разрешению или запрещению (о драматической цензуре, помимо упомянутых выше работ, см.: [Абакумов, 2008, с. 191–200; Swift, 2009]). При этом Потапов далеко

<sup>2</sup> Под этим названием пьеса фигурирует в первом отзыве цензуры; см.: РГИА (Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург). Ф. 780. Оп. 1. Д. 40. Л. 78. Этот вариант заглавия возник, таким образом, уже в 1863 г. Впрочем, в другом рапорте сотрудники цензуры отмечали, что первоначально драма называлась «Дело»; см.: [Федяхина, 2019, с. 280].

не всегда следовал советам цензора и подчас принимал неожиданное решение. За чтение русскоязычных пьес в 1863 г. отвечал либеральный (по меркам своего ведомства, конечно) цензор И. А. Нордстрем, состоявший в высоком чине действительного статского советника. Именно Нордстрем и Потапов и решили судьбу «Дела».

В дневниках Сухово-Кобылина сохранились записи, относящиеся к процессу прохождения его пьесы через цензуру. Судя по ним, драматург, лично знакомый с Потаповым, воспринимал его как своего покровителя. Сухово-Кобылин 13 декабря 1862 г. записал в дневнике, что Потапов обещал ему «пиэссу в будущий Сезон пропустить»; 8 июня 1863 г. упоминал о возникшей в результате разговора с ним «неожиданной надежде» на то, что пьесе удастся провести (цит. по: [Селезнев, 1989, с. 304]). Нордстрем, напротив, внушал ему серьезные опасения. Драматург 25 июня 1863 г. писал: «Боже — что я услышал — он напросто и прямо запрещает пиэссу — его слова: Мы на себя рук поднять не можем! Здесь все осмеяно. — Сквозь Комплименты оказывается, что он сам Генерал и обиделся — думаю, его другие генералы просили <...> Явное видно раздражение за пиэсу. Да кто же не поймет, что это Министерство, Министр, его Товарищ — Правительство дел и т. д. Он заметил это с желчью. Дело мое потерянное. Я вышел разбитый — Пропало. — О Потапове и говорить нечего — он ведь мне Аскоченского Домашнюю беседу даст читать» (цит. по: [Там же, с. 306]). Нордстрем действительно имел «генеральский» чин IV класса и мог быть недоволен сатирическим изображением высокопоставленных чиновников. В то же время вряд ли можно ожидать от драматурга, пьесу которого только что запретили, абсолютной точности и корректности в записях. К тому же большинством современников Нордстрем, в силу специфической манеры поведения, воспринимался как бездушный чиновник (см. подборку свидетельств: [Смирнова, 2008; 2009]), что, конечно, не делало его более симпатичным в глазах Сухово-Кобылина, учитывая опыт общения драматурга с русской бюрократией. Документы, относящиеся к цензурной истории пьесы, позволяют внести некоторые коррективы в сведения, содержащиеся в дневниках писателя.

Само по себе остро критическое изображение российских чиновников вряд ли помешало бы цензуре этого периода разрешить драму Сухово-Кобылина. «Дело» рассматривалось драматической цензурой в июне 1863 г. Этот год в истории драматической цензуры, которая вскоре будет переведена в ведомство Министерства внутренних дел, вообще отличался относительным либерализмом. Опасения, связанные с началом реформ и приводившие к строгому запрету множества произведений, постепенно отходили на второй план, а новые конфликты,

вызванные преимущественно внутренней общественно-политической борьбой, в большинстве еще не дошли до сцены. Некоторые произведения, запрещенные к постановке в более ранний период, были наконец-то разрешены именно в 1863 г. К их числу относится, например, подвергнувшаяся запрещению еще в 1859 г. «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, одно из наиболее резких произведений своего времени, посвященных жизни крестьян [Федяхина, 2019, с. 259–265]. В том же году по предложению цензора была дозволена и ранее запрещенная «по изображению в ней злоупотребления помещичьей власти» «Воспитанница» А. Н. Островского<sup>3</sup>.

Именно Нордстрем постоянно и достаточно активно пытался провести на сцену пьесы Островского, Писемского и прочих драматургов. В 1863 г. он достиг особых успехов, причем именно в том, что касается сатирических пьес, направленных против российских чиновников. В 1863 г. было разрешено к постановке «Доходное место» Островского, запрещенное цензурой в 1857 г. Этот запрет, наложенный неким высокопоставленным руководством (из цензурного дела неясно, кто отдал распоряжение о нем), прямо противоречил отзыву самого Нордстрема о пьесе. В заключение цензор с явным сочувствием отзывался о главном герое комедии Островского Жадове, нашедшем в себе силы, чтобы решительно высказаться в финале пьесы против пронизывающей общество коррупции, одним из наиболее ярких представителей которой оказывается высокопоставленный взяточник Вышневецкий: «При этом Вышневецкий начинает упрекать его в неуместной гордости и вместе с тем высказывает свое торжество над его падением. Это пробуждает в Жадове сознание своей слабости, и он уходит с непоколебимым решением: безропотно переносить всякого рода бедствия, как бы ужасны они ни были <...> Автор имел целью изобразить безнравственность и невежество известного класса взяточников, справедливо возбуждающих благородное негодование к этому пороку» [Там же, с. 406].

В 1863 г. Нордстрем сообщил, что пьеса Островского может быть разрешена, мотивируя это аналогией с дозволенной драмой А. А. Потехина: «В марте 1862 г. Ваше превосходительство изволили одобрить к представлению пьесу А. Потехина, совершенно одинакового содержания, под заглавием “Мишура”, запрещенную еще в 1858 г.»<sup>4</sup>. В свою очередь, «Мишура» Потехина была посвящена изображению формально честного, но, по сути, чудовищно развращенного чиновника, губящего

<sup>3</sup> См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 34. Л. 120.

<sup>4</sup> Там же. Д. 40. Л. 91–91 об.

всех своих близких. Ее пересмотр в 1862 г. (см.: [Там же, с. 407–408]) свидетельствовал о готовности Потапова допустить сценическое изображение чиновничьих злоупотреблений, даже совершенно непростительных (герой «Мишуры» соблазняет дочь своего подчиненного и бросает ее во имя карьеры). Аналогия с ранее разрешенной пьесой, таким образом, была аргументом в пользу пьесы.

«Доходное место» и «Мишура» содержат образы чиновников, изображенных в очень резком тоне. Почему же Нордстрем, вполне терпимый даже к изображению на сцене взяточничества и прочих пороков, не поддержал произведение Сухово-Кобылина? Его отношение к «Делу» было явно неоднозначным. В отзыве цензора чувствуется определенная неуверенность, вызванная, видимо, не только чиновничьим желанием избежать ответственности, но и нежеланием понять то явление, с которым он столкнулся.

Нордстрем прямо отказался предлагать руководству какую бы то ни было рекомендацию, завершив отзыв фразой: «Разрешение пьесы для сцены цензура имеет честь представить на благоусмотрение начальства» (цит. по: [Кононов, 1946, с. 27]). Более того, из его отзыва никакого определенного заключения это начальство вынести не могло. Цензор дал необычайно подробное, детальное изложение сюжета драмы — самое развернутое из всех написанных им в 1863 г. Это явно должно было помочь руководству разобраться в произведении Сухово-Кобылина.

В самом начале своего изложения цензор обращает внимание на то, что драма «представляет продолжение известной комедии того же автора»<sup>5</sup>. Если учесть, что «Свадьба Кречинского» была дозволена к постановке еще в 1855 г., это был явный аргумент в пользу пьесы: вообще сочинения обладавших значительным авторитетом драматургов было значительно проще попасть на сцену, чем произведениям писателей неизвестных. Успех пьесы, связанный с именем автора, привлекал внимание Дирекции императорских театров, с которой цензоры в общем случае старались считаться.

Другой аргумент в пользу пьесы — последовательность и связность интриги, очень заметная в пространном пересказе Нордстрема. Сюжет пьесы оказывается внутренне прочно сцеплен внутренней логикой «дела», никакие лишние сцены и детали в нем не появляются. Заключение отзыва очень эффектно свидетельствует о том, что цензор оценил и цельность интриги, и стоящую за ней внутреннюю логику сюжета: «Настоящая пьеса показывает, как по придирчивости полицейских и судеб-

<sup>5</sup> Там же. Л. 78.

ных властей из самого ничтожного обстоятельства, по ложному перетолкованию слов, возникают дела, доводящие до совершенной гибели целые семейства» (цит. по: [Кононов, 1946, с. 27]). Наличие понятного сюжета, посвященного выражению конкретной идеи, в принципе было для цензора аргументом в пользу пьесы.

Однако Нордстрем явно был намного более скептически настроен по отношению к драме Сухово-Кобылина, чем к комедии Островского<sup>6</sup>. Различие очевидно, если сопоставить финалы отзывов. В «Доходном месте» цензор увидел попытку возбудить «благородное негодование» (см. выше), направленное против взяточников, тогда как «Дело», на его взгляд, производило «самое безотрадное впечатление» (цит. по: [Там же]). Финал «Доходного места», по Нордстрему, доказывал возможность сопротивляться чиновникам-взяточникам. Образ Жадова, в прочтении цензора явно героический, должен вызывать в зрителе не только сочувствие, но и стремление подражать ему. Комедия Островского должна оказать нравственное влияние на публику, чего «Дело», с точки зрения цензора, достичь не могло.

Причины такого отношения к сатирическим пьесам проясняются, если обратиться к отзыву Нордстрема на «Смерть Пазухина» Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова), запрещенную к постановке 2 ноября 1857 г. Изложив сюжет, цензор замечает: «Лица, представленные в этой пьесе, доказывают совершенное нравственное разрушение общества» (см.: [Цензурные материалы о Щедрине, 1934, с. 122]). Видимо, Нордстрем был готов допустить на сцену сатирическое произведение, даже направленное против высокопоставленных чиновников, если в нем можно обнаружить прямо выраженный авторский идеал, который позволил бы выработать определенное отношение к высмеиваемым лицам. Однако в случаях, когда этого идеала в пьесе невозможно заметить, пьеса казалась ему общественно вредной: Нордстрем заботился не только о политическом смысле пьесы, но и о ее нравственном значении.

Такой подход в целом соответствовал принципам философской эстетики, согласно которым в пьесе, особенно в комедии, за негативными образами должен ясно чувствоваться некий положительный смысл. В русской литературной критике подобного рода рассуждения, опиравшиеся на романтическую и постромантическую философскую эстетику (обратим внимание на диалектическую логику, согласно которой отрицание идеала должно способствовать его выражению), были исклю-

<sup>6</sup> Мы не будем рассматривать сложную тему соотношения «Доходного места» и «Дела». Ограничимся лишь характеристикой того, как мог воспринять эти произведения цензор.

чительно популярны по меньшей мере с конца 1820-х годов. Примеров можно привести множество. Так, в «гегельянской» статье «Разделение поэзии на роды и виды» В. Г. Белинский писал: «В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни <...> непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью <...>» [Белинский, 1978, с. 344]. Очевидно, Нордстрем, хотя его деятельность была, казалось бы, очень далека от литературной критики, также рассуждал о литературе, пользуясь этими категориями. Эстетические критерии, не подходящие под утвердившиеся в русской литературе, казались цензору сомнительными.

В позиции Нордстрема по отношению к Сухово-Кобылину заметна ограниченность «либеральной бюрократии» — группы реформаторов, стремившейся, среди прочего, использовать литературу в целях преобразования российского государства и общества (см., например: [Захарова, 1989]). Цензор пытался, принимая решения, учитывать и эстетическое качество, и общественную пользу произведения. Однако эстетический аппарат, подходивший для прочтения произведений Гоголя или Островского, едва ли годился для драмы Сухово-Кобылина. Даже понимая, что столкнулся с незаурядным произведением, Нордстрем не пытался найти новый концептуальный аппарат для его понимания и ограничился крайне сдержанным отзывом.

Сухово-Кобылин считал основной причиной запрета своего произведения изображение в нем высокопоставленных чиновников. Но, как видно из состоявшегося в то же время разрешения «Доходного места», драматург был неправ. Более того, Нордстрема, судя по всему, больше тревожило лишенное эстетического противовеса изображение чиновничества в пьесе, в которой он не мог найти эстетического и общественного значения.

Видя неприменимость привычных для него критериев к новой пьесе, цензор, вероятно, предположил, что драматург ставил перед собою прежде всего не литературные задачи, поэтому драму он, должно быть, прочитал в контексте вовсе не эстетических проблем, а личной биографии автора. Об этом свидетельствуют характерные особенности отзыва. Главным образом Нордстрема, видимо, беспокоил образ Князя. Цензор утверждал, что в этом образе автор изобразил товарища министра, причем изобразил человеком больным, измученным геморроем<sup>7</sup>. Прочих

<sup>7</sup> См.: РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 40. Л. 79, 79 об.

параллелей между героями пьесы и сановниками, о которых пишет в дневнике Сухово-Кобылин, цензор в отзыве не проводил. Очевидно, именно явное сходство Князя с товарищем министра привлекло его особое внимание. Как кажется, именно в этой детали заключается ключ к причинам запрета пьесы.

Цензор, как нам представляется, увидел в «Деле» прямой намек на совершенно конкретное лицо. Отметим, что должность Князя в тексте нигде не указана, и цензор вряд ли мог грубо и резко исказить текст, добавив предосудительное указание на нее. Похоже, по каким-то причинам Нордстрем был убежден, что речь идет о совершенно определенном товарище министра. Его рапорт начинается словами: «Действие происходит в начале пятидесятых годов»<sup>8</sup>. В это время товарищем министра юстиции (министр юстиции должен был заниматься описанным в пьесе делом) был П. Д. Илличевский (см.: [Министерство юстиции за сто лет, 1903: приложение II, с. 10]). Именно этот человек сыграл особую, причем негативную, роль в деле Сухово-Кобылина, отказавшись рассматривать всю историю по существу и потребовав повторного следствия, которое на несколько лет продлило мучения драматурга (см.: [Селезнев, 2002, с. 25–26]). Учитывая огромную известность в самых разных кругах этого дела и степень осведомленности высокопоставленного сотрудника III отделения, можно предположить, что Нордстрем знал об этом обстоятельстве и увидел в образе Князя попытку Сухово-Кобылина свести счеты со своим врагом, дав его пасквильный портрет.

Разумеется, Сухово-Кобылину подобный подход был совершенно чужд. В открывающем «Дело» обращении к публике он специально оговорил: «Для тех, кто станет искать здесь сырых намеков на лица и пикантных пасквильностей, я скажу, что я слишком низко ставлю тех, кто стоит пасквиля, и слишком высоко себя, чтобы попустить себя на такой литературный *проступок*» (курсив А. В. Сухово-Кобылина. — К. 3.) [Сухово-Кобылин, 1989, с. 65]. Проблема в том, что Нордстрем, как мы пытались показать выше, плохо воспринимал поэтику драматурга и его творческие установки.

Намек на конкретного высокопоставленного чиновника, с цензурной точки зрения, был достаточно серьезным препятствием к постановке. Рассматривая 30 октября 1857 г. в итоге запрещенные сцены Щедрина «Просители», Нордстрем специально оговорил в качестве их достоинства отсутствие «личностей»: «На русской сцене не было еще примера, чтобы Губернатор представлен был с невыгодной стороны в админи-

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Д. 40. Л. 78.

стративном отношении; впрочем, автор, выставляя в нем плохого администратора, нисколько не унижает характера его как человека, и притом нет повода полагать, что автор имел при этом в виду какую-нибудь личность» (см.: [Цензурные материалы о Щедрина, 1934, с. 117]).

Таким образом, Нордстрем, в целом очень либеральный для цензора человек, был вполне не против обличения со сцены чиновничьих преступлений, если обличение это проводилось во имя некоего идеала. Однако в «Деле» он увидел вовсе не такое обличение, а пасквильный намек на совершенно конкретного высокопоставленного чиновника, нужный, чтобы свести счеты со своим врагом.

Не зная, по каким критериям Нордстрем оценивал его драму, Сухово-Кобылин обратился за помощью к Потапову, на которого рассчитывал. Заключение Потапова, однако, вряд ли порадовало драматурга. Сановник написал на рапорте Нордстрема, что пьеса могла быть рассмотрена повторно «<...> по личному объяснению с автором, изъявившим согласие исключить из пьесы роли князя и важного лица и некоторые места, зачеркнутые красным карандашом» (цит. по: [Кононов, 1946, с. 27]). В отличие от Нордстрема, видевшего внутреннюю связность пьесы и не готового просто исключать из нее отдельные фрагменты, Потапов негативно отнесся именно к изображению высокопоставленных чиновников, в которых, вероятно, видел намеки на совершенно конкретных лиц. Несомненно, руководитель III отделения не пытался разбираться в эстетической природе произведения. Для Потапова «Дело» было не странным, необычным произведением, к которому он не мог подобрать ключ, а в принципе приемлемой пьесой, в которую автор вставил изображение своих врагов. Такой подход был, конечно, неприемлем для Сухово-Кобылина, отказавшегося от переработки своей драмы.

Для современного читателя цензорское прочтение «Дела» может показаться абсурдным: не заметить в драме Сухово-Кобылина своеобразной эстетической природы и прочесть ее как пасквиль теперь едва ли возможно. Однако читатель нашего времени исходит из репутации автора пьесы как выдающегося писателя, в чьих произведениях естественно искать своеобразные литературные приемы. Эта репутация сложилась, однако, уже после публикации «Дела» и «Смерти Тарелкина». В начале 1860-х годов Сухово-Кобылин не воспринимался еще как выдающийся драматург. Его единственное на тот момент произведение — комедия «Свадьба Кречинского» — для читателей того времени было феноменом скорее театральным, сценическим, а не литературным. Уже в первых отзывах современников собственно литературные достоинства пьесы характеризовались как сомнительные, а противопоставлялась им

«прекрасная игра» исполнителей ролей (см., например: [Без подписи, 1856, с. 8]). Приблизительно так же относились к Сухово-Кобылину и через несколько лет. Даже такой проницательный критик, как Аполлон Григорьев, в статье 1864 г., признавая за автором «Свадьбы Кречинского» талант, обращал внимание прежде всего на значение этой комедии для сцены и вовсе не упоминал о «Деле», хотя вторая пьеса Сухово-Кобылина была ему уже известна: «Трудно, ужасно трудно писать в наше время драматические сочинения... с прибавлением: после Островского <...> Последняя комедия, которая была написана, из образованного быта, — талантливая вещь г. Сухово-Кобылина “Свадьба Кречинского”, она и уцелела на сцене» [Григорьев, 1980, с. 426–427].

Таким образом, в начале 1860-х годов литературная репутация Сухово-Кобылина была связана не столько с большой литературой, сколько со специфической областью словесности, рассчитанной прежде всего на сценическое воплощение. В этой области словесности были широко распространены личные намеки и памфлетные изображения конкретных лиц. На это обращала внимание А. И. Журавлева, когда писала о русском водевиле середины XIX в.: «Предполагалось, что зрители имеют общий круг сведений и знакомств, живут в одном городе, читают одни и те же газеты и журналы, служат в одном или соседних департаментах, делают покупки в одних и тех же магазинах и посещают одни и те же кондитерские. Такая общность бытовых и культурных впечатлений — необходимое свойство для зрителей водевилей, потому что основа жанрового содержания и поэтики водевиля — его злободневность, фельетонность, легкая карикатурность всеми узнаваемых, привычных типов» [Журавлева, 1984, с. 15–16]<sup>9</sup>.

В конечном счете причиной запрета «Дела» оказалась, как нам представляется, не политическая позиция автора, а ошибка чтения, допущенная цензорами. Ни Потапов, ни Нордстрем не пытались прочесть драму Сухово-Кобылина с точки зрения тех эстетических критериев, которые к ней подходили. В свою очередь, это было вызвано не самой по себе ограниченностью цензоров, а их ориентацией на репутацию писателя как создателя популярного сценического произведения. Не понимая эстетической природы произведения, цензоры решили, что пьеса представляла собою в первую очередь пасквиль на личного врага Сухово-Кобылина, — ситуация вполне типичная в сценической словесности того времени, хотя и невозможная с точки зрения современных представлений о творчестве создателя «Дела».

<sup>9</sup> О личных намеках в водевилях этого периода см. также: [Балакин, 2010; Федотов, 2014].

## Литература

- Абакумов О. Ю. «...Чтоб нравственная зараза не проникла в наши пределы»: Из истории борьбы III Отделения с европейским влиянием в России (1830-е — начало 1860-х гг.). Саратов: Научная книга, 2008.
- Балакин А. Ю. Литературный» водевиль 1830–1840-х годов: водевиль как средство журнальной и литературной полемики // Лесная школа: Труды VI Междунар. летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Уусикиркко) Ленинградской области, 2010. С. 55–71.
- [Без подписи.] Новости наук, искусств, литературы, промышленности и общественной жизни, отечественные и иностранные // Отечественные записки. 1856. № 1. Отд. V. С. 1–74.
- Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. С. 294–350.
- Григорьев А. А. Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы каждому по заслугам // Григорьев А. А. Эстетика и критика / вступ. ст., сост. и примеч. А. И. Журавлевой. М.: Искусство, 1980. С. 408–428.
- Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. Пг.: Прометей Н. Н. Михайлова, 1917.
- Журавлева А. И. Русская драма эпохи А. Н. Островского // Русская драма эпохи А. Н. Островского / сост., общ. ред. и вступ. ст. А. И. Журавлевой. М.: Изд-во Московского ун-та, 1984. С. 7–42.
- Захарова Л. Г. Самодержавие, бюрократия и реформы 60-х гг. XIX в. в России // Вопросы истории. 1989. № 10. С. 3–24.
- Кононов Н. И. Сухово-Кобылин и царская цензура // Ученые записки Рязанского гос. пед. ин-та. 1946. № 4. С. 26–36.
- Министерство юстиции за сто лет. 1802–1902: Исторический очерк. СПб.: Сенатская типография, 1902.
- Селезнев В. М. История создания и публикаций «Картин прошедшего» // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»). С. 284–328.
- Селезнев В. М. «Факты довольно ярких колеров»: Жизнь и судьба А. В. Сухово-Кобылина // Дело Сухово-Кобылина / сост., подгот. текста В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой; вступ. ст. и коммент. В. М. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 5–40.

- Смирнова Л. Н.* А. Н. Островский и цензоры // А. Н. Островский: Материалы и исследования: сб. науч. тр. Вып. 2 / сост. И. А. Овчинина. Шуя: Шуйский гос. пед. ун-т, 2008. С. 173–181.
- Смирнова Л. Н.* Цензоры — заступники А. Н. Островского // А. Н. Островский и драматургия его времени (1840–1880-е годы): сб. ст. / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома: Авантитул, 2009. С. 51–58 (Шелыковские чтения, 2008).
- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Федотов А. С.* «Опытный литератор и драматический писатель»: об одном эпизоде водевильной войны 1840 года // Текстология и историко-литературный процесс: сб. ст. Вып. II. М.: Лидер, 2014. С. 80–92.
- Федяхина Е. Г.* Примечания // Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. Ч. 2: Эпоха императора Александра II. 1855–1881 / вступ. ст., примеч., указ. Е. Г. Федяхиной. СПб.: Чистый лист, 2019. С. 156–440.
- Цензурные материалы о Щедрина / предисл. В. Е. Евгеньева-Максимова; публ. Н. М. Выводцева, В. Е. Евгеньева-Максимова, И. Г. Ямпольского // Литературное наследство. Т. 13/14: М. Е. Салтыков-Щедрин. Кн. II. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 97–170.
- Swift A.* Russia // The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe / ed. by R. L. Goldstein. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2009. P. 130–161.

*Т. В. Соколова*

## «Дело» А. В. Сухово-Кобылина: редакция 1880-х годов в контексте цензурной и сценической истории пьесы (к постановке проблемы)

Пьеса А. В. Сухово-Кобылина «Дело» известна в трех прижизненных изданиях, соответствующих трем редакциям текста. Первое из них было предпринято автором в 1861 г. в Лейпциге и осуществлено на собственные средства тиражом 25 экземпляров. Долгое время оно считалось утраченным, однако единственный, по всей вероятности, экземпляр хранится ныне в Государственном Литературном музее (ГЛМ; с апреля 2017 г. также Государственный музей истории российской литературы (ГМИРЛИ) им. В. И. Даля, Москва, Россия). По нему эта редакция пьесы была переиздана в 2015 г. (см.: [Сухово-Кобылин, 2015]). Второе вышло в 1869 г. в составе драматической трилогии «Картины прошедшего» (см.: [Сухово-Кобылин, 1869]). Это издание считается «каноническим», то есть наиболее соответствующим замыслу автора, и признается основным источником текстов пьес Сухово-Кобылина. По нему драматическая трилогия преимущественно и переиздавалась, в том числе впервые после смерти автора в 1927 г. в серии «Русские и мировые классики» (см.: [Сухово-Кобылин, 1927]), а также в 1989 г. в серии «Литературные памятники» (см.: [Сухово-Кобылин, 1989]). И, наконец, третье прижизненное издание появилось в 1887 г. с подзаголовком «Отжитое время» (см.: [Сухово-Кобылин, 1887]). Эта редакция пьесы не переиздавалась. Всем трем прижизненным изданиям предшествовала работа автора с текстом.

Рукописей пьес Сухово-Кобылина почти не сохранилось. Тем большую ценность имеет хранящийся в ГЛМ черновой автограф пьесы «Дело» (ОРФ ГЛМ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 1; поступление 1948 г. от А. [Н]. Гончаровой<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> При поступлении указаны инициалы А. А. Однако есть основания полагать, что при записи была допущена ошибка и материал поступил от Александры Николаевны Гончаровой, в замужестве Шведовой (1918–2007), племянницы последнего владельца Полотняного Завода Дмитрия Дмитриевича Гончарова-младшего (1873–1908).

Рукопись представляет собой *de visu* 28 пожелтевших и соответствующих примерно современному формату А4 листов бумаги, исписанных с двух сторон характерным почерком драматурга. Текст написан фиолетовыми и темными (коричневыми, иногда черными) чернилами и обильно правлен. Некоторые места переписаны заново на отдельные листы бумаги и приклеены поверх правленного и вычеркнутого текста по боковому, обычно левому, краю листа. Такие вклейки сделаны на листах 2, 9, 15, 18, 20 и 20 об., 21, 22 об. Листы бумаги неоднородные, некоторые с водяными знаками, а некоторые — в линейку или клетку. Рукопись побывала в реставрации.

Первоначально (вероятно, при поступлении в музей) рукопись была датирована 1856 г. и считалась одной из первых редакций пьесы — на том, должно быть, простом основании, что к этому времени относится ее замысел и первые написанные сцены, а перед авторами такой атрибуции явно был черновик. Однако даже при беглом сравнении бытующих текстов «Дела» — лейпцигского издания пьесы 1861 г., катковского издания трилогии 1869 г. под общим заглавием «Картины прошедшего» и издания пьесы 1887 г. — нетрудно заметить, что более всего рукопись соответствует изданию 1887 г. Именно эту дату представляется целесообразным принять за ориентировочную в датировке рукописи и, опираясь на нее как на нижнюю границу, уточнить время и некоторые обстоятельства составления черновика «Дела», хранящегося в ГЛМ.

В то же время логично было бы предположить, что работу над новой редакцией пьесы автор начал с появлением надежды на осуществление ее постановки, премьеры которой, как известно, состоялась в 1882 г., сначала в Москве, в Малом театре (4 апреля), потом в Петербурге, в Александринском (31 августа). Для этого необходимо было получить цензурное разрешение, которое и было дано в 1881 г. Соответственно, этот год допустимо принять за верхнюю границу датировки рукописи.

Напомним, что, прежде чем попасть на сцену, пьеса прошла не один круг цензурных мытарств.

В 1863 г. пьеса не была одобрена к представлению, а лишь рекомендована к «вторичному процензурованию» после исключения из нее некоторых мест, зачеркнутых красным карандашом, и некоторых ролей, в том числе Важного лица (Князя). Генерал Потапов, начальник цензуравшего пьесу И. А. Нордстрема, утверждал в своей резолюции на докладе последнего, что «по личному объяснению» автор изъявил согласие переделать пьесу [Дризен, 1917, с. 199]. Сухово-Кобылин предпринял некоторые переделки, и редакция пьесы, изданная в 1869 г. М. Н. Катковым,

заметно отличается от лейпцигского авторского издания, однако роль Важного лица осталась и в ней, и в издании 1887 г.

Еще раз пьеса рассматривалась в цензуре в 1876 г., и снова было признано, что в пьесе заключена «возмущающая правда», которая непременно произведет «глубокое и потрясающее впечатление», в особенности потому, что в интриге непосредственное участие принимают «высокопоставленные лица». На этом основании пьеса снова не была пропущена на сцену [Там же].

Лишь в 1881 г. пьеса пропущена, но цензурный экземпляр пестрит вымарками [Там же], часть которых, как мы увидим, автор принял к действию, а часть, вероятно, лишь к сведению. Сделанное при подготовке этой статьи сравнение рукописи и издания 1887 г. с перечнем цензурных поправок, приведенных бароном Дризенем, показывает, что далеко не все замечания цензуры были учтены при постановке 1882 г. и в издании 1887 г. и не вся сделанная правка вызвана требованиями цензуры.

Оговоримся, что на настоящем этапе работы, связанном прежде всего с атрибуцией рукописи, хранящейся в ГЛМ, не стояла задача уточнения цензурной истории пьесы и ее подробного текстологического анализа. За основу атрибуции взято описание Н. В. Дризена, историка театра и цензора драматических сочинений при Главном управлении по делам печати, сделанное по изданию 1869 г. [Там же]. Это описание представляется достаточным для датировки рукописи и обнаружения ее отличий от прижизненных изданий пьесы, которые осуществлялись при участии ее автора.

При подготовке настоящей статьи текст рукописи был сверен с изданиями и 1869, и 1887 гг. Для сравнения с редакцией 1869 г., кроме первого издания трилогии, использовался текст «Литературных памятников». Это издание осуществлено «с учетом всех обоснованных поправок, внесенных в последующие издания», как отмечали составители издания Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев [Сухово-Кобылин, 1989, с. 329]. Кроме того, в разделе «Дополнения» приведены в отрывках материалы других редакций и варианты текстов трилогии, а рукопись пьесы «Дело», о которой идет речь в данной статье, была нами при подготовке этой книги впервые в рабочем порядке сверена с черновым автографом ГЛМ и изданием 1887 г. [Там же, с. 207, 329]<sup>2</sup>, однако особенности интересующей нас рукописи описаны не были.

<sup>2</sup> Далее текст издания 1869 г. цитируется с указанием страницы по изданию [Сухово-Кобылин, 1989].

При подготовке настоящей статьи сверка текста рукописи с изданием 1887 г. проводилась по экземпляру ГЛМ ([Сухово-Кобылин, 1887]; КП 50858/7043; Биб. 158795; Рав 158795) (см. подробнее: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 169]). Издание было дозволено цензурой 15 января 1887 г. и вышло с эпиграфом: «“Вот оно — чертово семя!...”» Акт IV. Явл. 3-е». Как известно, это измененная реплика Муромского, вынимающего из бюро деньги для взятки со словами: «Вот оне! Пропади оне, чертово семя!» Именно в таком варианте реплика дана и в издании 1887 г. (с. 61)<sup>3</sup>, и в описываемой рукописи (л. 21 об.), где она приходится на действие IV, явление III. Была реплика: «Пропaday оне — чертово семя!...» — и в издании 1869 г., где в более полном варианте текста она включена в действие IV, явление II (цит. по: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 122]). Вынесенная в эпиграф, фокусирующий общее содержание пьесы, реплика была изменена в соответствии с этой задачей.

Отметим, что издание 1887 г. имело благотворительный характер, о чем свидетельствует типографская пометка на нем: «Продается в пользу недостаточных студентов Московского Университета».

При рассмотрении рукописи первоочередной интерес представляла ее правка, описание которой позволяет уточнить датировку рукописной редакции, хранящейся в ГЛМ, и объяснить многие из ее особенностей.

Итак, коснемся наиболее очевидных трансформаций текста в рукописи и соотнесем их с описанием, сделанным Н. В. Дризенем, и изданием 1887 г.

## Рукопись ГЛМ и цензурный перечень Н. В. Дризена

### Правка первого действия

**Письмо Кречинского.** Рукопись первоначально включала текст письма Кречинского (д. I, явл. I, л. 1 об.), которое входило и в издание 1869 г. (см.: [Там же, с. 70–71]), но затем было вычеркнуто и заменено нейтральным пересказом Атуевой, где нет социально острой «анатомии взятки». Именно этот вариант — без текста письма — закреплён изданием 1887 г. (с. 6).

В издании 1869 г. «уголовная взятка» описана следующим образом: «Производится она по началам и теории Стеньки Разина и Соловья

<sup>3</sup> Далее при ссылке на это издание указываются только страницы.

Разбойника; *совершается она под сению и тению дремучего леса законов* (курсив мой. — Т. С.), помощью и средством капканов, волчьих ям и удилиц правосудия, расставляемых по полю деятельности человеческой, и в эти-то ямы попадают без различия пола, возраста и звания, ума и неразумия, старый и малый, богатый и сирый...» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 71]. Выделенная фраза была, по свидетельству барона Дризена, вымарана цензурой [Дризен, 1917, с. 199].

В рассматриваемой рукописной редакции сначала было сделано следующее изменение: «<...> Совершается она помощью капкана Правосудия. И все в этот Капкан попадают без различия пола, возраста и звания: старый и Малый, богатый и сирый» (л. 1 об).

В правке отмеченного цензурой фрагмента закон заменен правосудием и вся фраза перестроена так, что оставленный текст, по сути, не теряет своей «методической» актуальности по сей день, хотя и сужает адресность, переводя стрелки с нормативных государственных актов на судебные органы, то есть на служителей правосудия. Заметим, что требовательность цензуры, по крайней мере по отношению к этой части текста, была весьма умеренной: законы лучше не трогать, а вот обличать нерадивость и порочность их исполнителей вполне допустимо.

Однако Сухово-Кобылин не останавливается на косметических поправках к письму Кречинского и вычеркивает его вовсе. Этот вариант текста соответствует, как уже говорилось, изданию 1887 г. Но и рукопись, и издание 1887 г. сохраняют реминисценции из письма Кречинского в последующих репликах Муромского (д. V, явл. II, л. 24 об. рукописи и с. 67–68 изд. 1887; явл. VIII того же действия, л. 26 рукописи и с. 71 изд. 1887), косвенно свидетельствуя, таким образом, о том, что первоначальный вариант более соответствовал намерениям автора, чем закрепленный изданием 1887 г. Подтверждает это и динамика правки: письмо Кречинского, сначала включенное в рукопись, написано теми же фиолетовыми чернилами, что и ее первые четыре листа, а правка сделана теми же темными чернилами и, вероятно, тем же пером, что и правка всей этой части текста.

Правка аккуратная, тщательная, с подчистками. Лишь после неоднократных попыток сладить с текстом письмо размашисто вычеркнуто более толстым пером и более светлыми водянистыми чернилами. Этот тип авторской графики отражает один из этапов правки рукописи, связанный, вероятно, с определенными обстоятельствами, реконструкция которых пока не представляется возможной и не входит в задачу данной статьи.

Поверх вымаранного автором текста приклеена вставка, заменившая письмо в поздней редакции. Вставка написана теми же чернилами и тем же пером, какими вычеркнуто из рукописи письмо Кречинского, и представляет собой непродолжительный и гораздо более простой для исполнения на сцене, хотя и теряющий в публицистичности, диалог Атуевой и Нелькина с пересказом письма Кречинского.

**Финал первого явления первого действия.** Издание 1869 г. включало диалог Атуевой и Нелькина о Кречинском, Тарелкине и Лидочке, завершавший первое явление первого действия, где был резкий выпад Нелькина против Тарелкина: «Это тряпка, канцелярская затасканная бумага. Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше — какой это человек?!.. *Это особого рода гадина, которая только в Петербургском болоте и водится*» (курсив мой. — Т. С.) [Сухово-Кобылин, 1989, с. 75]. Выделенная фраза о гадине отмечена Дризенем как вымаранная в 1881 г. цензурой [Дризен, 1917, с. 199].

В рассматриваемой рукописной редакции этот диалог отсутствует, а явление I завершается короткими «лирическими» репликами (л. 2)<sup>4</sup>:

Нелькин (*взявши ее* (Атуеву. — Т. С.) *за руку*). Скажите.... она (Лидочка. — Т. С.) его (Кречинского. — Т. С.) любит!?!..

Атуева. Нет!... [*вычеркнуто*: не думаю] Нет!. Куда.... Тсссс... вот она (*показывает на дверь*).

Издание 1887 г. закрепляет этот вариант.

**Явление V действия I.** В издании 1869 г. была ремарка после реплики Муромского: «А что делать?!.. просто съели — как есть съели! — Господи Творец Милосердный! (*Крестится* (выделено мною. — Т. С.) *и вздыхает.*)» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 79], где подчеркнутое слово было вымарано цензурой [Дризен, 1917, с. 199].

В рукописи ремарка сохранена, хотя сама реплика чуть изменена: «Что делать съели — просто съели!... (*Крестится и вздыхает.*) Господи-Творец!!!» (л. 4). В издании же 1887 г. «крестится» в соответствии с пожеланиями цензуры отсутствует (с. 13).

**Разговоры Ивана Сидорова.** Дризен отмечает, что разговоры Ивана Сидорова «сильно сокращает цензура. Его реплики на стр. 204 почти все вычеркнуты. Здесь же исключены интересные рассуждения об антихристе» [Там же] (страница 204 издания 1869 г., по которому

<sup>4</sup> При воспроизведении текста рукописи сохраняется по возможности авторская графика.

цензуровалась пьеса в 1881 г., как раз и содержит рассуждения об антихристе).

В рукописи рассуждения об антихристе остались (л. 5 об.—6) и в издании 1887 г. тоже (с. 17), зато в рукописи вычеркнут рассказ Ивана Сидорова о его торговле на ярмарке (л. 4 об.), которого нет и в издании 1887 г. В описании Н. В. Дризен не указывается, что этот рассказ был отмечен цензурой, однако ему уделяли внимание исследователи (см., например: [Рудницкий, 1957, с. 214–215]), а Сухово-Кобылин в письме к Ю. Д. Беляеву отмечал, что случай этот был ему «великолепно рассказан покойным М. С. Щепкиным» (цит. по: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 238]). Комментаторы отмечают, что этот рассказ был снят по совету театра, что является прямой отсылкой к изданию 1887 г., на титульном листе которого значится: «Издание второе исправленное и сокращенное по указаниям цензы» (курсив мой. — Т. С.). Данное соображение представляется важным для датировки рукописи, хотя и не объясняет причин данной правки.

**Явление VII действия I.** В издании 1869 г. в явлении VII действия I у Тарелкина после получения взятки была реплика об Иване Сидорове: «О, о, о, это птица широкого полета!... *Уж не знаю, на него ли Станислава или его на Станиславе повесить*» (курсив мой. — Т. С.) [Там же, с. 86], где выделенные здесь курсивом слова были вычеркнуты цензурой [Дризен, 1917, с. 200]. Эту же реплику об ордене Святого Станислава, которым отмечали преимущественно чиновников, неточно цитирует в воспоминаниях П. П. Гнедич, сожалея, что она не была восстановлена при возобновлении постановки «Дела» Александринским театром в сезон 1903–1904 гг.<sup>5</sup>

В рассматриваемой рукописи вместо них: «Ооо! Да это Орел!! (Кладет деньги в карман). С этим — мы дело сделаем» (л. 7 об.), что соответствует изданию 1887 г. (с. 21).

**Заключительная реплика действия I.** Завершается действие I в издании 1869 г. репликой Ивана Сидорова: «В лавках, сударь, не торгуют, а в присутственных местах ничего, торгуют», после которой опускается занавес [Сухово-Кобылин, 1989, с. 87]. Эта реплика была вымарана цензурой [Дризен, 1917, с. 199], но в рукопись она включена в следующем варианте: «В лавках не торгуют, а в Судах — ничего —

<sup>5</sup> П. П. Гнедич приводит следующий текст, имея в виду данную реплику: «Это такой мерзавец, что не знаю — на него ли навесить крест, его ли на кресте повесить» [Гнедич, 2000, с. 275]. Аберрация Гнедича легко объяснима: знак ордена включал крест, украшенный императорской короной.

торгуют» (л. 8 об.), — и в издание 1887 г. вошла (с. 23). П. П. Гнедич в воспоминаниях о возобновлении «Дела» в Александринском театре в сезон 1903–1904 гг., сожалея, что не был восстановлен текст, вымаранный раньше цензурой, приводит и данную реплику [Гнедич, 2000, с. 275]. Иначе говоря, она, как и реплика об ордене Святого Станислава, не звучала со сцены. Однако Л. П. Гроссман, ссылаясь на свидетельства современников, указывает, что после первой же постановки «Дела» некоторые реплики получили значение летучих афоризмов, а среди них — приведенная о лавках и судах [Гроссман, 1940, с. 39], то есть получается, что вымаранная цензурой, но сохраненная в рукописи эта реплика все же звучала со сцены.

### Правка третьего действия

Особенно сильно в рассматриваемой рукописи правлено действие Ш. Однако мы в первую очередь обратим внимание на сцену у Князя, поскольку именно она отмечена бароном Дризенем, который пишет: «Слово “чиновники” всюду заменяется (цензором. — Т. С.) “подъячими”» [Дризен, 1917, с. 200]. Ничего подобного ни в рукописи, ни в издании 1887 г. не находим. Кроме того, «князю, по пьесе страдающему желудком и пьющему соду, почему-то запрещают тереть желудок (все ремарки на этот счет вычеркиваются)» [Там же]. Однако рассматриваемая рукопись их содержит, хотя и не в тех местах текста, что издание 1869 г. (см. табл. 1).

Таблица 1

Издание 1869 г. (д. III, явл. IX)	Рукопись ГЛМ (д. III, явл. X)
Князь ( <i>отдуваясь</i> ). Фу-у-у!..	Князь ( <i>тяжело вздыхая и отдуваясь</i> ). Фу-у-у!!
Варравин ( <i>тихо Князю</i> ). Не дурно ли себя чувствовать изволите?	Варравин ( <i>тихо Князю</i> ). Не дурно ли себя чувствовать изволите?
Князь. Тяжело... [Сухово-Кобылин, 1989, с. 110]	Князь [ <i>вычеркнуто</i> Очень т] Тяжело! ( <i>трет желудок</i> ) (л. 16 об.).

Вариант рукописи закреплен изданием 1887 г. (с. 48). Однако далее в тексте там, где они были в издании 1869 г., подобные ремарки, действительно, сняты (см. табл. 2).

Таблица 2

Издание 1869 г. (д. III, явл. IX)	Рукопись ГЛМ (д. III, явл. X)
<p>Князь (<i>вздыхает и трет желудок</i> [подчеркнуто мною. — Т. С.]). Фу-у-у!  Варравин (<i>тихо Князю</i>). Не прикажете ли чего?  Князь. И сам не знаю, давно так не случилось [Сухово-Кобылин, 1989, с. 110].</p>	<p>Князь (<i>сильнее вздыхает</i>). Фффуу-а!  Варравин (<i>тихо Князю</i>). Не угодно ли чего?  Князь (<i>трет себе грудь</i>). Давно так не случилось (л. 16 об.).</p>

В издании 1887 г. тот же порядок ремарок, что и в рукописи (с. 48). Продолжим список Дризена в отношении третьего действия:

- «Вычеркивается также хорошая сцена с Варравиным (стр. 289)<sup>6</sup>:  
Князь (*трет себе желудок*)  
Варравин (*тихо*). Соды бы.  
Князь (*указывает на стакан*). Третий пью; не бык же я!»  
[Дризен, 1917, с. 200].  
Этой сцены нет ни в рукописи, ни в издании 1887 г.
- «На том же основании исключается ремарка на стр. 298:  
Князь (*схватывается и уходит*)» [Там же].  
Сравним конец явления X в рассматриваемой рукописи: «Князь <...> схватывается и выходит» (л. 18). Издание 1887 г. тоже эту реплику включает (с. 52);
- «На той же странице у Варравина была исключена фраза “Пилатова расправа” (по поводу рассуждений Муромского)» [Там же]. Рукопись содержит многократно правленный текст, заключительный вариант которого таков: «Варравин (смотря на удаляющегося Князя). Цицерон!!... он ему такого Медикоменту поднес, лучше содовой подействовало. (Молчание) <...>» (л. 18). В издании 1887 г. этому соответствует: «Варравин (смотря на удаляющегося Князя и разведя руками). Ну... Цицерон! Он ему такого медикаменту поднес, что лучше содовой подействовало (Молчание)» (с. 53). Но реплика: «Суды ваши Пилатова расправа!» — перенесена и оставлена как слова Муромского и в рукописи (л. 17 об.), и в издании 1887 г. (с. 52).

<sup>6</sup> Н. В. Дризен приводит страницы по изданию: [Сухово-Кобылин, 1869]; см. также: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 110].

### Правка четвертого действия

В четвертом акте у Нелькина были вымараны несколько фраз (они отмечены ниже курсивом) в его рассуждении о Честных людях [Дризен, 1917, с. 200]: «Вы посмотрите, разве мало честных людей страдает? *Разве мало их гниет по острогам, изнывает по судам? Разве все они должны кланяться силе; лизать ноги у насилия? Неужели внутри нас нет столько честности, чтобы с гордостью одеться в лохмотья внешней чести, которую располосовал в куски этот старый шут Закон, расшитый по швам, разряженный в ленты и повесивший себе на шею Иудин кошель!...*» (Курсив мой. — Т. С.) [Сухово-Кобылин, 1989, с. 120].

Поздняя редакция учитывает эти пожелания цензуры (см. табл. 3).

Таблица 3

Рукопись ГЛМ (д. IV, явл. II)	Издание 1887 г. (д. IV, явл. II)
<p>Нелькин. Посмотрите кругом: разве мало <i>невинных</i> (курсив мой. — Т. С.) Людей страдает, гниет в острогах, изнывает по судам! Разве все они должны кланяться Силе [<i>вставлено над строкой: насилию</i>] (л. 20 об.)?</p> <p>Далее следует обильно правленный (этапы правки разделены косой чертой), но в итоге вычеркнутый текст:</p> <p>Разве внутри [<i>вставлено над строкой: нас</i>] [<i>вычеркнуто поочередно: нас / их / честного человека нет</i>] довольно нет честности чтобы честного человека [<i>вычеркнуто: нет довольно Силы чтобы равнодушно одеться в Лохмотья</i>] [<i>вставлено над строкой: этой</i>] внешней Чести которую в куски [<i>вставлено над строкой: на них</i>] располосовал [<i>вставлено над строкой: этот</i>] старый Шут Закон, разшитый по швам разряженный в Ленты (л. 20 об.).</p>	<p>Нелькин. Посмотрите кругом, разве мало невинных людей страдает, гниет в острогах, изнывает по судам! Разве все они должны кланяться силе? Лизать ноги у насилия? (с. 59).</p>

### Действие пятое

В явлении VIII действия V цензором было отмечено слово «спиртуозность» в реплике Живца, произносимой им во время обморока Муром-

ского, случившегося при встрече с Важным лицом [Дризен, 1917, с. 200]. Сцена в редакции 1869 г. была такая [Сухово-Кобылин, 1989, с. 134]:

Важное лицо. Да он (Муромский. — Т. С.) не в своем виде! (Тарелкину.) Что, от него пахнет?

Тарелкин (*обнюхивает Муромского*). Пахнет, Ваше Превосходительство.

Важное лицо. Чем? <...>

Живец (*быстро вывертывается из-за Варравина, подходит к Муромскому и обнюхивает его*). Спиртуозностью (курсив мой. — Т. С.), Ваше Превосходительство.

Не только этой фразы, но и самой сцены с Важным лицом ни в рукописи, ни в издании 1887 г. нет. Не было ее и на театре, о чем сохранились свидетельства, приведенные Л. Гроссманом [Гроссман, 1940, с. 113]. В явлении VIII действовали Тарелкин, Варравин, Живец, Парамонов и Муромский, а Князь появляется позже, в явлении IX.

В описании Н. В. Дризена цензурного экземпляра пьесы сцена с Важным лицом (как и письмо Кречинского) не названа среди исключенных цензурой. Более того, выделена лишь одна фраза в ней как отмеченная цензором. Упомянув это место, Н. В. Дризен ссылается на протоколы Главного управления по делам печати 1866 и 1876 гг. [Дризен, 1917, с. 308], то есть указанная вымарка относится еще к предыдущим этапам цензурной истории пьесы, а, как мы знаем, в издании 1869 г. сцена была оставлена, как и фраза о спиртуозности; изменения же были сделаны в редакции 1880-х годов. Повторяемые же исследователями комментарии о том, когда и в связи с чем письмо Кречинского и сцена с Важным лицом ушли из поздней редакции пьесы, похожи на «бродячие цитаты» без ссылок на источник. Между тем в цензурной истории трилогии далеко не все ясно, однако из приведенного выше анализа понятно, что пожелания цензуры были приняты автором не безусловно и далеко не полностью, что, кстати, отмечает и Дризен, поясняя в сноске, что роль Князя, или Важного лица, была оставлена автором в неприкосновенности [Там же, с. 199].

Вместе с тем в рукописи много изменений по отношению к канонической редакции, которые не включены в перечень Дризенем. Кроме уже отмеченных, в рукописи нет раздела «Данности». На отсутствие перечня действующих лиц в театральных афишах в редакции автора и при первой постановке пьесы в 1882 г., и при ее возобновлении в сезон 1903–1904 гг. в Александринском театре обращал внимание П. П. Гнедич, называя этот раздел синодиком действующих лиц, вымаранным

цензурой [Гнедич, 2000, с. 158, 275]. Однако в издание 1887 г. данный раздел включен, и в нем упомянуты и Весьма важное лицо, и Важное лицо, по рождению Князь (с. 3). Обстоятельство это также можно расценить как указание на доработку рукописи именно для театра в свете разрешения представления пьесы, выданного цензурой в 1881 г.

Безусловно, описание Н. В. Дризена не исчерпывает причин правки пьесы и не дает полной картины этой правки, однако соотнесение рассматриваемой рукописи с цензурным перечнем Дризена и изданиями 1869 и 1887 гг. позволяет установить время ее составления.

Очевидно, что рукопись появилась после представления пьесы в цензуру в 1881 г., так как автор включил в свои размышления цензурную правку этого времени, но до издания 1887 г., поскольку в ее основу положен текст редакции 1869 г., а в издание 1887 г. из рукописи перекочевали даже некоторые ошибки. Совпадения же рукописи и с постановкой 1882 г., и с изданием 1887 г., в то же время ее расхождения с тем же изданием позволяют уточнить датировку возникновения рассматриваемой редакции пьесы «Дело». Думается, не будет ошибкой считать, что рукопись составлена в 1881–1882 гг., в промежутке между цензурованием пьесы и ее постановкой.

## Другие особенности рукописи ГЛМ

Первопричиной правки пьесы традиционно считались цензурные требования. Однако, несколько не пересматривая драматическую роль цензуры в судьбе трилогии А. В. Сухово-Кобылина и ее значение в эволюции русской общественной мысли вообще, чьи печали и радости безусловно зависели от бдительности цензора, хотелось бы отметить, что сопоставление перечня цензурной правки Н. В. Дризена с изданиями 1861, 1869, 1887 гг. и рукописью ГЛМ, хранящей память о тех приемах и, вероятно, уловках, к которым прибегает драматург, чтобы уберечь свой творческий капитал, все же наводит на размышления о возможности существования и других причин, вызвавших правку поздней редакции. Одна из этих причин — необходимость сокращения текста пьесы при постановке. И эта причина могла суммировать множество обстоятельств, в том числе и накопленный опыт взаимоотношений с цензурой. Вероятно, были у автора и другие мотивы для изменения текста.

Итак, в рукописи нет раздела «Данности» (в издание 1887 г. он вошел), сцены с Важным лицом, а первоначально включенные письмо Кречинского и рассказ Ивана Сидорова о торговле на ярмарке сокращены. В 1882 г. пьеса шла на сцене без этих эпизодов. Очень сильно были со-

кращены и переделаны действия II и III и ряд других эпизодов. При этом главная тенденция этих сокращений и изменений — большая «пружинистость» текста и динамичность действия. Реплики, монологи и диалоги стали короче, пластика выразительнее, интонации драматичнее. Это последнее достигается особенностями авторского синтаксиса, а также точностью и строгостью ремарок, которых не только не стало меньше, но их система расширяется и детализируется, что, кстати, не всегда закрепляет издание 1887 г. Возможно, это обстоятельство связано с тем, что рукописная редакция ГЛМ составлялась под нужды сцены, и это допущение также говорит в пользу датировки рукописи 1881–1882 гг.

При сопоставлении редакций сразу же обращает на себя внимание не только разница в объеме текста редакции 1869 г. и позднего варианта (издание 1887 г.), но и промежуточный характер рукописи, которая закрепляет динамику сокращений и отражает эволюцию текста. Пожалуй, независимо от причин, их повлекших, сокращения сужают социальный диапазон пьесы и масштабы философского осмысления действительности. И все же связаны они были не только с политической бдительностью цензуры, но и с требованиями, возникшими при сценическом воплощении пьесы, с эстетикой эпохи. Издательская пометка 1887 г. определяет второе издание пьесы как «исправленное и сокращенное *по указаниям сцены*» (курсив мой. — Т. С.). Попытаемся ей довериться.

Сразу же оговоримся, что, по каким бы причинам Сухово-Кобылин ни сокращал свою пьесу, делал он это не с легким сердцем. Это подтверждает его горькая дарственная надпись на экземпляре издания 1887 г., хранящемся в ГЛМ: «Льву Николаевичу Любимову от Автора. 13 июня 1894 года. Кобылинка. *Примечание.* По этому Тексту Пиэса «Дело» играется на Сцене русских Театров, т. е. в ее Сокращенном виде. А. С.-К.» [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 169]. Отметим также, что это пока единственное известное нам свидетельство автора, подтверждающее, какой именно текст звучал со сцены в 1880-е годы и, вероятно, позже.

Необходимость сокращений технически объяснима: по самым скромным подсчетам, объем текста редакции 1869 г. приблизительно 5 авт. л. (с ремарками), или, в привычных нам нормативах, 200 тыс. знаков с пробелами, что составляет примерно шесть часов одного только говорения или чтения вслух (одна страница — это три минуты быстрой речи в среднем), а спектакль, как известно, акция гораздо более сложная и трудоемкая. Заложенная первоначальным объемом текста продолжительность спектакля, очевидно, требовала корректировки, в поздней редакции и осуществленной, потому что именно она составлялась под конкретную постановку пьесы.

Вместе с тем, кроме технических, вызванных требованиями сцены сокращений, пьеса претерпела смысловые и эстетические изменения.

При общей тенденции к сокращению пьесы целый ряд сцен, реплик и эпизодов дописывается и переделывается. Действие III разбивается на две картины, в конце первой картины сокращается текст явления V и возникает явление VI, в котором Тарелкин подводит итог визиту Муромского и Лидочки и закладывает дальнейший ход развития событий (л. 15 об.):

Явление 6-е.

*Тарелкин один.*

Тарел. *(ухватя свою Шляпу подбегает к Авансцене)* Ну!

Так!! Теперь он в самую содовую попадет!!... *(Бежит в переднюю)*

Короткий текст этот дважды переписан и сильно правлен. Издание 1887 г. его сохраняет (с. 44).

В действии IV возникает явление I (л. 20–20 об.) и, соответственно, общее количество явлений возрастает до пяти, что связывают с усилением любовной интриги «Лидочка — Нелькин» [Селезнев, 1989, с. 316]. Обилие и сложность правки текста на этих листах указывают на то, что, вероятно, явление это впервые включено именно в данную рукопись.

Остановимся чуть подробнее на сцене, вошедшей во вновь написанное явление I действия IV, и на примере эволюции реплики-монолога Нелькина посмотрим, как преобразуется этот персонаж в поздней редакции. Рукопись сохранила эту сцену в двух вариантах, а в третьем, наиболее нейтральном, она вошла в издание 1887 г. Приводим все три варианта (см. табл. 4).

Нетрудно заметить, что по мере сокращения текста в реплике Нелькина сначала ослабевает, а потом и вовсе уходит фантазмагоричность метафоры, а вместе с ней сужается диапазон романтической обобщенности, макрокосмичность рисуемой картины мироздания. Чем это вызвано?

Не раз отмечалось, что Нелькин выполняет в пьесе «классические функции резонера: то ему рассказывают о событиях, которые автор считает необходимым довести до сведения зрителей, то сам он высказывает мысли, которые считает необходимым высказать автор» [Рудницкий, 1957, с. 207]. Также считается, что, пользуясь Нелькиным как рупором, Сухово-Кобылин вкладывает в его уста слова, обладающие «огромной силой публицистического воздействия на аудиторию» [Там же]. Именно по этой причине реплики Нелькина не щадила цензура.

В поздней редакции пьесы «горячность» Нелькина приглушена. Но, думается, не только цензурой. Смягчение, усиление и устранение

Таблица 4

Рукопись ГЛМ (д. IV, явл. I)		Издание 1887 г. (д. IV, явл. I, с. 57–58)
Первоначальный вариант	Вариант, переписанный набело	
<p>Нелькин. [<i>вычеркнуто</i>: Что] [<i>вставлено над строкой</i>: Вы подумайте: ... что] могут вам сделать эти Маски, эти ряженные Воры — этот грабительствующий Карнавал — вам — в среде Людей для которых вы Мечта, Небо... [<i>вставлено над строкой и вычеркнуто</i>: Слушайте меня — то Небо, которое выше Звезд] Перед Вами [<i>вычеркнуто</i>: еще] целая Жизнь жертв, Любви и стало Щастья. Берите [<i>вычеркнуто</i>: его] [<i>вставлено над строкой</i>: вот] это самое Щастье — оно [<i>вставлено над строкой</i>: ваше] — по праву ваше! — Оно лучшее из всех какие есть на свете (л. 20 об.).</p>	<p>Н е л ь к и н . Что могут вам сделать Эти Маски, ряженные Воры — вам — в среде Людей для которых вы Мечта, — Перед вами Целая Жизнь жертв, Любви и стало Щастия. Берите его — вот это самое Щастье — Оно ваше, оно лучшее из всех какия есть на Свете (л. 20 об.).</p>	<p>Н е л ь к и н . Что могут вам сделать эти ничтожества, вам в среде людей, для которых вы мечта ... небо. Верьте, перед вами целая жизнь жертв, любви и стало — счастья. Берите его, вот это самое счастье, оно ваше, оно лучше из всех, какия есть на свете (с. 58).</p>

инвектив Нелькина связаны, кроме всего прочего, с меняющейся социальной этикой, которую закрепляет поэтика<sup>7</sup>.

Вспомним в связи с этим самообличительный монолог Нелькина, когда у него не оказывается необходимых на взятку денег. В ранних редакциях (1861, 1869 гг.; д. IV, явл. III) его рефлексия переходит в намерение бунтовать: «<...> Месть! Великую мечь всякой обиде, всякому без-

<sup>7</sup> О соотношении поэтики и этики см.: *Кржижановский С. Д.* Философема о театре. Отрывки этой неопубликованной работы приведены в статье: [Перельмутер, 1992, с. 185].

законию затаю я в сердце!.. Нет, не затаю — а выскажу ее всему православному миру! — На ее угольях накалю я клеймо и влеплю его прямо в лоб беззаконию!!.. (*Хочет идти.*)» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 125].

В поздней редакции, в которой явление в начале действия IV, этот монолог приходится на явление IV (см. табл. 5).

Слова Нелькина о мести в ранних редакциях этой сцены связываются с фразой самого Сухово-Кобылина: «“Дело” — моя месть» [Беляев, 2010, с. 209], — и ассоциируются с финальными строками стихотворения М. Ю. Лермонтова «1-е Января» (1840)<sup>8</sup>:

<...>

И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!

Пафос этих строк выражает мировоззрение целого поколения, расценивавшего слово как поступок. К этому поколению принадлежал и сам Сухово-Кобылин, который был лишь на три года моложе Лермонтова. Однако и отношение к этим людям, и их позиции менялись с течением времени, что отражалось и в эстетике. Не исключено, это может быть одной из причин того, что Нелькин поздней редакции гораздо более умерен, в его монологе усиливается рефлексия и теряются бунтарские романтические интонации.

Если представить себе первоначальный и окончательный варианты двух приведенных сцен как крайние позиции маятника, амплитуда колебаний которого охватывает диапазон художественных приемов, использованных Сухово-Кобылиным в пьесе и шире — в трилогии, то окажется, что маятник колеблется между поздним романтизмом лермонтовского типа и уходит даже глубже — касается XVIII в., «века маски», бывшего «отечеством романтизма <...> всей фантастической романтики» [Муратов, 1994, с. 21], и назревающей поэтикой начала XX в., чьи фантастические и двойственные образы тоже внушены XVIII в. Редакция же пьесы «Дело» 1880-х годов оказывается в «промежутке», когда эстетические принципы предшествующих эпох (романтизма и классического реализма) уже редуцируются, а последующей — модернизма — еще не выражены. Известно, что 1880-е годы эклектичны. Отсюда и выраженный промежуточный характер поздней редакции пьесы.

Отметим еще и определенную биографическую породненность А. В. Сухово-Кобылина с XVIII в.: его бабушка — Елизавета Петровна Шепелева — была племянницей и наследницей М. Н. Кречетникова,

<sup>8</sup> Цит. по: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.; Л.: Наука, 1958. С. 467.

Таблица 5

Рукопись ГЛМ (д. IV, явл. IV)		Издание 1887 г. (д. IV, явл. IV; с. 64–65)
Первоначальный вариант	Вариант, переписанный набело	
<p>Нелькин (смот- рит им вслед). [встав- лено над строкой: Так... Мне ни слова!!...] [вы- черкнуто: закрывает Себе Лицо руками; по- том] быстро выходит на авансцену [вставлено над строкой: и ударяет себя в грудь] Сердце пу- стое! — зачем ты бьешь- ся?.. Что от тебя толку праздный маятник .... ко- лотишься ты всю жизнь без цели, без пользы!... Кому я нужен? — [вычерк- нуто: Кому полезен?.... Простой мужик (показы- вает на место где сто- ял Сидоров) и полезен и высок — а я!!!... Пустой Футляр пустого маятни- ка] [вставлено над стро- кой: Холостого Маятника пустой Футляр] — Часы без Стрелок... Загадка без Смысла... ([вычерк- нуто: медленно в раз- думьи идет двери.] Хва- тает шляпу и хочет идти) (л. 22 об.).</p>	<p>Н е л ь к и н (смотря им вслед). Так!!.. Мне [вычерк- нуто: ни слова]....., ни слова!!!... (выхо- дит на авансцену. Ударив себя в грудь). Сердце пустое — за чем ты бьешься — за чем [вычеркнуто: праздный Маятник] Холостой Маятник колотишься ты в пус- той груди без цели, без назначения — Простой Мужик (указывает на ме- сто где стоял Иван Сидоров) полезен и высок — а я!?... [вычеркнуто: Как ... праздный] холостой маятник! — .... кому я нужен... (берет Шляпу и идет к Две- ри) (л. 22 об.).</p>	<p>Н е л ь к и н (смотря им вслед). Так!! Мне ни сло- ва!! (выходит на авансцену, ударяя себя в грудь). Серд- це пустое, зачем ты бьешься?! Зачем, праздный маятник, колотишься ты в усталой груди... без цели, без назна- чения!.. Простой мужик (указывает на место, где стоял Иван Сидоров) и по- лезен и высок, а я?! Кому я нужен?! (бе- рет шляпу и идет к двери) (с. 64).</p>

первого генерал-губернатора Калужского наместничества. По генеральному плану, разработанному при М. Н. Кречетникове, была отстроена Калуга (см. подробнее: [Лукиянов, 2006]), в 12 верстах от которой находилась и собственная усадьба генерал-аншефа — Росва, где позже прошло детство Сухово-Кобылина и его сестер, о чем сохранились воспоминания Е. В. Салиас де Турнемир, сестры драматурга [Пенская, 2012, с. 221–227]. Именно «столетье безумно и мудро»<sup>9</sup>, атмосфера века Просвещения были своего рода средой обитания и взросления этого поколения семейства Сухово-Кобылиных, что не могло не отразиться на формировании личности, особенностях языка драматурга и выборе им той линии, которой он придерживался в своей литературной деятельности.

Разумеется, при обзоре невозможно показать всей правки и подробно прокомментировать изменения текста автором от одной сохранившейся редакции к другой. Это специальная задача. Тем не менее даже короткий фрагментарный обзор рукописи пьесы «Дело», хранящейся в ГЛМ, представляется полезным, поскольку эволюция редакций пьес Сухово-Кобылина, количество таких редакций, причины изменений текста малоизучены. Кроме того, по сей день мы очень слабо представляем, какие именно тексты звучали со сцены, а именно от этого зависела трактовка пьесы и ее восприятие зрителем. Рассмотренная же рукописная редакция обнаруживает немало приемов из художественной лаборатории автора. Эти особенности помешали драматургии Сухово-Кобылина вписаться в строгую театральную эстетику реализма второй половины XIX в., но позволили ей стать новой главой в истории театра XX в.

## Литература

Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).

Беляев Ю. Д. «Дело» // А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra / вступ. ст. В. М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева, Е. О. Селезневой. СПб.: РХГА, 2010. С. 208–211.

Гнедич П. П. Книга жизни: воспоминания. М.: АГРАФ, 2000.

<sup>9</sup> Радищев А. Н. Осьмнадцатое столетие. 1801; цит. по: Русская поэзия XVIII века. М.: Художественная литература, 1972 (серия «Библиотека всемирной литературы»). С. 423.

- Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. М.; Л.: ВТО, 1940.
- Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. Пг.: Прометей Н. Н. Михайлова, 1917.
- Лукьянов Н. А. Калуга в век Просвещения. Проект Екатерининского наместника // Наше наследие. 2006. № 78. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7811.php> (дата обращения: 2 ноября 2020 г.).
- Муратов П. П. Образы Италии. М.: Республика, 1994.
- Пенская Е. Н. «Потерянный рай» Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас де Турнемир и ее «Воспоминания») // Toronto Slavic Quarterly. 2012. № 39. С. 194–227. Электронный ресурс [режим доступа]: [http://sites.utoronto.ca/tsq/39/tsq39\\_penskaya.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/39/tsq39_penskaya.pdf) (дата обращения: 1 ноября 2020 г.).
- Перельмутер В. Г. Судьба берет себе звезды // Современная драматургия. 1992. № 2. С. 180–186.
- Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин. Очерк жизни и творчества. М.: Искусство, 1957.
- Селезнев В. М. История создания и публикаций «Картин прошедшего» // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»). С. 284–328.
- Сухово-Кобылин А. В. Дело (Отжитое время). Драма в пяти действиях. Второе издание, исправленное и сокращенное по указаниям сцены. М.: Типография Л. и А. Снегиревых, 1887.
- Сухово-Кобылин А. В. Дело. Драма в пяти действиях / коммент. В. М. Селезнева, Е. С. Калмановского; послесл. В. М. Селезнева. М.: Новый хронограф, 2015.
- Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин. М.: В Университетской типографии (Катков и К<sup>о</sup>), 1869.
- Сухово-Кобылин А. В. Трилогия. Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина / ред. и вступ. ст. Л. П. Гроссмана. М.; Л.: ГИЗ, 1927 (серия «Русские и мировые классики» / под общ. ред. А. В. Луначарского и Н. К. Пиксанова).
- Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).

*К. М. Захаров*

## Ремарочная партитура игры персонажей-плутов в пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Дело»

История и эволюция драматургической ремарки отражает усложнение форм и приемов авторской коммуникации со зрителем и (или) читателем. Если пояснения драматурга в античной трагедии «контролировали» лишь внешние передвижения героев, были весьма лаконичными в традиции западноевропейской драматургии XVI–XVII вв., выполняли ограниченную служебную роль в трагедиях французского классицизма (см. подробнее: [Театральные термины и понятия..., 2015, с. 198]), то в дальнейшем удельный информационный вес ремарки, ее психологическое и историко-социальное наполнение, при все той же внешней краткости, заметно возрастают. Так, в пушкинском «Борисе Годунове» две авторских ремарки — «Народ в ужасе молчит» и «Народ безмолвствует» — выводят произведение на принципиально иной уровень исторического осмысления русской действительности, очевидно перерастая свои традиционные служебные функции. Об исторической многомерности пушкинской ремарки писал еще М. П. Алексеев [Алексеев, 1972].

В дальнейшем художественные полномочия ремарки расширяются, меняются и, так сказать, объем, удельный вес авторского комментария в драматургическом произведении: ибсеновская или, к примеру, чеховская драма свидетельствует о безусловном раскрытии семантико-символического потенциала ремарки.

В драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело», о которой и пойдет речь в нашем небольшом исследовании, художественное значение ремарок особенно велико. Приглядимся к «авторским пояснениям» в «Деле» повнимательнее, попробуем выявить их очевидные и подспудные функции. Для начала обратимся к ремарке из второго явления второго действия, разворачивающегося в канцелярии «какого ни есть ведомства» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67]<sup>1</sup>, возглавляемой Варравиным (с. 91):

<sup>1</sup> Далее при цитировании текста пьес А. В. Сухово-Кобылина по этому изданию указываются только страницы.

*В эту минуту двери кабинета размахиваются настезь; показывается Князь; Парамонов ему предшествует; по канцелярии пробегает дуновение бурно; вся масса чиновников снимается с своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич мелкими шагами спешит сзади и несколько боцит, так, что косиною своего хода изображает повинование, а быстротою ног преданность. У выхода он кланяется князю прямо в спину, затворяет за ним двери и снова принимает осанку и шаг начальника. Чиновники садятся.*

Эта ремарка полностью соответствует конфликтной тональности пьесы, действующие лица которой разделены на социальные категории — «страты» — от «Начальства» (Весьма важное лицо; Важное лицо) до «Ничтожества, или Частные лица» и «Не лицо» (с. 67–68). Данная социальная градация, маркирование которой чрезвычайно важно для автора, подкрепляется характером самих движений героев, их пластикой, ритмикой, динамикой. А пластика и рисунок движения создают атмосферу, настроение, воздух времени и состояние его нравов. Представим в самом обобщенном виде эту живую картину: выражение гипертрофированного преклонения сродни танцу, каждое движение которого предусмотрено моделью описываемых автором общественных поведенческих правил и отношений. Но за воссозданием этого внешнего и практически буквального преклонения низших чиновников перед высшими кроется, как нам представляется, еще одна задача драматурга: воспроизвести процесс сговора, вскрыть анатомию коррупции, изобразить механизм произвола — извечной оборотной стороны чиновничества.

Таким образом, внимание к механистической стороне изображаемых событий делает ремарки Сухово-Кобылина особо значимыми. Более того, можно утверждать, что ремарки драматурга в данном случае выполняют текстостроительную функцию. Если убрать, допустим, ту часть анализируемой ремарки, где пластика Максима Кузьмича передает повинование и преданность, то и действие, и явление, и вся пьеса лишится этой художественной пластики, тема «повиновения» и обратной его стороны — «плутовства» — схематизируется, потеряет свой сценический шарм.

Как же персонажи-плуты действуют в пьесе? И в чем специфика сопутствующих им авторских пояснений?

Прежде всего обозначим несколько ведущих героев-плутов в «Деле». Это в первую очередь правитель дел Максим Кузьмич Варравин, коллежский советник Кандид Кастанович Тарелкин, экзекутор

Иван Андреевич Живец и несколько внесценических персонажей. Мы исключаем из списка других, менее индивидуально очерченных драматургом, чиновников «какого ни есть ведомства» — Чибисова и Ибисова, Герца, Шерца и Шмерца, некоторых иных, а также Весьма важное лицо и Важное лицо, ибо они не столько относятся к плутам, сколько являются ведомыми своими канцеляристами, разобравшимися в движении казенной махины.

Герои-плуты в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело» не лишены яркой индивидуальности, что отражается и в их действиях, и в их речевых характеристиках. Но их объединяет и как бы уравнивает, несмотря ни на какие иерархические градации, бюрократическая среда. Плутовские ходы героев «Дела» всегда опираются на почти что «законные» возможности, оставляемые для мошенничества государственной системой. И высшие звенья этой системы подпадают, по классификации автора, под плутовское племя. Кстати, драматург разительно отличается от многих других авторов, обличающих произвол чиновников, но умалчивающих о роли в них «высших лиц».

Подчеркнем, что сам факт присутствия в сцене героя-плута становится причиной увеличения удельного веса ремарок.

С чем это связано? Возможно, Сухово-Кобылин стремится в подробностях продемонстрировать, как именно совершается обман, как людей лишают выбора, каким образом плуты одерживают победу, оставаясь безнаказанными. Иными словами, автор обнаруживает физиологию и механику плутовства, а ремарки превращает в свой своеобразный аналитический инструментарий. Наивысшего эффекта в подробной фиксации движений, жестов и интонаций драматург добивается в сценах, где один персонаж противостоит другому и происходит нечто вроде психологического поединка.

Беспрецедентно обширным ремарочным комплексом сопровождает автор сцену торгов Варравина с Муромским (д. II, явл. IV драмы «Дело»). Здесь особенно показательно варравинское лицедейство, его «театральное поведение». А. Н. Зорин назвал эту сцену дуэлью ремарок [Зорин, 2010, с. 252].

Вот Муромский, которого предупредили о необходимости взятки, входит в кабинет Варравина. Ранее не сталкивавшийся с такого рода служебными отношениями, он уже чувствует себя неловко и растерянно, а Варравин, кажется, не проявляет никакой заинтересованности в платежеспособном просителе. Перед приходом Петра Константиновича он «окладывает себя кипами бумаг» (с. 94), и, когда Муромский входит

в кабинет, Варравин, «уткнувшись в бумаги, пишет» (с. 94), чем демонстрирует нежелание быть формальным инициатором разговора, который, как ожидается, закончится уговором о размере взятки.

Это действенный психологический ход. Разговор должен начать именно Муромский, что еще больше дезориентирует просителя. Отсюда дважды употребленная ремарка «молчание» — до и после того, как хозяин кабинета предложил просителю стул (с. 94).

Общавшимся ранее через посредника, обоим собеседникам предстоит выполнить все формальности и обговорить сложность и неординарность рассматриваемого дела. Пресловутое «молчание» в самом начале переговоров, по мнению Варравина, должно настроить Муромского на эту программу. Варравин до формального начала беседы сразу поспешил как можно больше снизить ожидания посетителя (с. 94):

Варравин. <...> Едва ли в чем могу быть полезен.

Муромский. Благосклонный ваш взгляд всегда полезен.

Варравин (*пишет*). Ошибаетесь. В ведомстве нашем ход делопроизводства так устроен, что личный взгляд ничего не значит <...>.

Ремарка «пишет» далеко не случайна, поскольку она выражает позицию как бы не заинтересованного ни в чем человека, прикрывая его истинное плутовство. Партитура ремарочной игры диктует свои условия. У непосвященного лица, каковым и является Муромский, может сложиться и складывается обманчивое впечатление о нейтральности Варравина. Более того, ремарка «пишет» прекрасно подходит к реплике Варравина, взятой во многом из лексикона Важного лица. Перед зрителями/читателями не просто реплика, а реноме «какого ни есть ведомства», некий клишированный оборот, характерный для официальной обстановки и воспроизводящийся, очевидно, служащими всех уровней при взаимодействии с представителями «внешнего мира». То есть коротенькая ремарка выступает социально-иерархическим маркером, важной нотой в мелодии обмана, а трафаретная фраза, следующая за ней, отвлекает неискущенного Муромского, погружает его в атмосферу «учреждения», грифы, печати и служащие которого априори вызывают доверие. Тонкая игра!

Выполнив необходимый ритуал, Варравин решает начать основную часть разговора, сменив занятие (с. 94):

Варравин. <...> (*Поворачиваясь к Муромскому и закрывая бумаги.*) Впрочем... в чем состоит просьба ваша?

В отличие от Тарелкина, Варравин не был ранее лично знаком с Муромским, ему нужно время на то, чтобы изучить собеседника, подобрать верный тон, дать разговору необходимый разбег, и он делает еще один результативный психологический ход — начинает копировать действия и интонации посетителя, использует прием «коммуникативного зеркала» (с. 95):

Муромский (*очень мягко*). Вам, конечно, известно дело о похищении у меня солитера губернским секретарем Кречинским.

Варравин (*помягче*). Оно находится у нас на рассмотрении и несколько залежалось <...>.

В первоначальном («лейпцигском») варианте пьесы эту реплику Муромского сопровождала ремарка: «Очень мягко и льстиво» [Сухово-Кобылин, 2015, с. 64]. Позднее она исчезла. Спросим себя: почему? Не потому ли, что искажала образ «несгибаемого» и «безкомпромисного» Муромского и не могла быть скопирована Варравиным?

Пересказывая далее события, описанные в «Свадьбе Кречинского», Муромский неоднократно «вздыхает»; Варравин «также вздыхает» дважды, вторя ему (с. 95). Между этими вздохами-подражаниями он даже спешит извиниться перед просителем за волокиту, сопровождающую дело (с. 95):

Варравин (*помягче*). Оно находится у нас на рассмотрении и несколько залежалось. Не взыщите. Дел у нас такое множество, что едва хватает сил. Со всех концов отечества нашего стекаются к нам просьбы, жалобы и как бы вопли угнетенных собратьев; дела труднейшие и запутаннейшие. Внимание наше, разбиваясь на тысячи сторон, совершенно исчезает, и мы имеем сходство с Титанами, которые, сражаясь с горами, сами под их тяжестью погибают (*оправляется с удовольствием*).

Произнеся эту громоздкую тираду, Варравин в самом финале не выдерживает и «оправляется с удовольствием». Он, человек без хорошего образования, сумел сложить вполне литературную, по его представлениям, фразу. Он доволен собой и даже ждет одобрения от воображаемого зрителя.

После фразы: «Стало, мы тут, как младенцы какие, ровно ничего и не подозревали» — Муромский вздыхает третий раз (с. 95). Варравин опять произносит «верю», но уже не сопровождает это слово отраженным вздохом. Прошедшего с начала сцены времени ему оказалось достаточно, чтобы изучить Муромского и приблизительно сформулировать

линию своего дальнейшего разговора с ним. Следующая реплика Варравина начнется с того же самого «верю», даже двукратного — «Верю, почтеннейший, верю» (с. 95), — но маска меняется: участливый собеседник превратился во внимательного и готового пояснять «толкователя». В этом своем воплощении Варравин должен объяснить Муромскому, как обстоятельства скандала с Кречинским выглядят со стороны и почему юридические условия складываются не в пользу просителя.

Короткие, «зеркальные» или почти «зеркальные» ремарки нужны автору, вероятно, для того, чтобы отобразить магию обмана, сократить первоначальное расстояние между говорящими до минимума, сблизить на какое-то время героев. Теперь Муромскому легче поверить во все, что говорит Варравин. Сухово-Кобылин трактует здесь ремарку как драматург-психолог, конечно, но еще и как человек, не раз сталкивавшийся с казенной риторикой бюрократического аппарата, бывающей весьма убедительной. Не будем упускать из внимания, что замысел Сухово-Кобылина в том и состоял, чтобы разоблачить бездушные казенной государственной машины, и ремарки «Дела», принципиально отличающегося по своей общей тональности от «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина», «работают на тему», являются эффективными проводниками авторских мыслей и чувств.

В своих объяснениях Варравин нетороплив и подробен. Он стремится открыть Муромскому максимально полную картину его затруднений. Он не просто говорит, он живописует. И Муромский реагирует эмоционально, в строгом соответствии с начатой Варравиным игрой. Автор передает смену его настроения с помощью все тех же нот-ремарок: «тревожно», «смешавшись», «со страданием», «с жаром», «бьет себя в грудь» (с. 96). Для Сухово-Кобылина подобного рода тактика выстраивания ремарок весьма характерна. Вспомним, так же выстраивались отношения Кречинского и Щепнева в первой пьесе трилогии — в «Свадьбе Кречинского»: проигрывающий неизменно выказывает больше эмоций.

Варравин, соблюдая доброжелательность, провоцирует Муромского на проявления чувств — очевидно, чтобы после перехода к главному предмету разговора можно было все обсуждать спокойно. Он разговаривает «с усмешкою», «лукаво» (с. 96). Разговор идет в задуманном направлении, и Варравин совершает еще один театральный, исполненный самолюбования жест, «провоцируя» автора на удивительную ремарку (с. 97):

Варравин. <...> где же истина, спрашиваю я вас? (*Оборачивается и ищет истину.*) Где она? где? Какая темнота!.. Какая ночь!.. и среди этой ночи какая обоюдоустность!..

В чем же необычность данного авторского пояснения? Вспомним, перед нами герой-плут, его цель — обмануть, скрыть или исказить истину. Но гораздо важнее, что перед нами представитель бюрократического плутовского мира, имеющего едва ли не государственный статус. И он, Варравин, настолько заигрывается и забывается в своем плутовстве, что совершает вполне искренний жест, подчеркнутый авторской ремаркой: он оглядывается, пытаясь найти истину. К тому же Сухово-Кобылин изображает героев, в том числе и плутов, живыми людьми, ведущими свои партии не без доли непредсказуемости.

Наступает самый щекотливый момент — обсуждение условий подкупа (с. 98):

Варравин (*смотря ему в глаза*). Утверждают.... Философы....  
будто они на.... на двадцать процентов мягче стали....

Ремарка «смотря ему в глаза» — сигнальная. Это высшая нота ремарочного поединка. Она сигнализирует о том, что Варравин озвучил свою последнюю цену и далее торга уже не будет. Но Муромский отказывается: «По чести, Ваше Превосходительство, приказный бы этого не взял» (с. 99).

Варравин завершает свою игру и возвращается в образ заваленного работой администратора, в котором он и встречал посетителя. Попытки Муромского вернуться к сумме в десять тысяч он просто игнорирует. Представление окончено к взаимному неудовольствию обоих его участников. После этого Варравин и Тарелкин направят Муромского на прием к Князю, где и начнется история гибели Муромского.

В предпоследнем явлении последнего действия характерны авторские комментарии относительно еще одного героя-плута — Кандида Кастановича Тарелкина. Этот образ не лишен некоей мнимости, все в нем поддельное, фальшивое, надуманное: он «носит парик, но в величайшей тайне; а движения его челюстей дают повод полагать, что некоторые его зубы, а может быть, и все, благоприобретенные, а не родовые» (с. 67). Таким образом, автор сразу же дает понять, что его герой лишен внутренней «самости», он привык мимикрировать, сливаться с окружающим миром, подстраиваться под события и, при случае, получать от этого выгоду. Однако в заключительном действии «Дела» выгода уплывает из его рук. Проследим, как реагирует на свое фиаско Кандид Кастанович.

Тарелкин с некоторой небрежностью — «снимая тарантас — сухо и небрежно» (с. 136) — входит к Варравину и на тревожный вопрос:

«Ну?... что там?..» — отвечает, будто не понимая, о чем идет речь: «Где там, Ваше Превосходительство?» Разумеется, Тарелкин знает, что Варравин спрашивает его о Муромском, но делает вид, что мало интересуется его судьбой. Игра Тарелкина груба, ремарка «сухо и небрежно» выдает в нем плохого актера, играющего напоказ. Он извещает Варравина о смерти Муромского «с форсом» (с. 136), как подмечено в ремарке. Но уже вскоре «форс» и внешняя «небрежность» и «сухость» уступают место отчаянию и унижению, когда Кандид Касторович узнает, что Варравин якобы не взял денег у Муромского (с. 137):

Тарелкин (*потерявшись*). Не приняли!!.. Вы не приняли!!!. Не может быть!.. (*Бросается на колени.*) Матинька, Ваше Превосходительство, друг, душа, благодетель — простите.... Богом умоляю, простите — я беден — я ведь это от бедности — у меня долги — я гол — мне есть хочется....

Ремарка «бросается на колени» — эмоциональный каданс, разрядка всей драмы. Игра хамелеона-Тарелкина проиграна, он в очередной раз теряет лицо. Только вот лицо или маску плохого лицедея? Это не только психологическая, но и социальная характеристика. Для Тарелкина, как и для бюрократической машины, нет моральных границ, которые нельзя переступать. И если потеряна одна маска, то тут же может быть найдена другая (с. 137):

<...> А! Ограбил. Всех ограбил!.. Я говорил, что оберет он меня, оберет как липку — и обобрал!!..

Тарелкин буквально на глазах читателя (зрителя) превращается в разочарованную жертву, хотя только что был уверенным в своих силах мошенником. Чтобы казаться более убедительным в своем грубоватом перевоплощении, он «берет тросточку, напяливает перчатки и подходит к авансцене» (с. 138).

Таким образом, ремарки в драме А. В. Сухова-Кобылина «Дело», относящиеся к героям-плутам, выполняют целый комплекс художественных функций: нюансируют психологические и социальные портреты персонажей, вскрывают природу обмана в плутовском мире, разоблачают губительное действие государственно-бюрократической системы на человеческую личность и на человеческое общество в целом, выступают важными коммуникативными звеньями в диалоге автора и читателя (зрителя). Думается, что дальнейшее исследование ремарочной партитуры в драме Сухова-Кобылина «Дело» может быть весьма эффективным.

## Литература

- Алексеев М. П.* Ремарка Пушкина: «Народ безмолвствует» // Алексеев М. П. Пушкин: сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 208–239.
- Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: Дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010.
- Сухова-Кобылин А. В.* Дело: драма в пяти действиях. М.: Новый хронограф, 2015.
- Сухова-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып. III / сост. В. М. Миронова, И. Р. Складяревская, Н. А. Таршис. СПб.: РИИИ, 2015.

О. Н. Купцова

## Система именованя персонажей пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Дело»: игровые стратегии

Из всех пьес трилогии А. В. Сухово-Кобылина именно в срединной, второй части — драме «Дело» — драматург особенно внимателен, изобретателен и разнообразен в именовании своих персонажей. «Говорящие имена» этой драмы могут быть расшифрованы и поняты с помощью разных способов разгадывания (впрочем, тесно связанных между собой) — прототипического, прецедентного (использование существующего и узнаваемого имени, взятого из истории или литературной традиции), «афишного» (прямое название признака персонажа) и др. Одним из таких, пока еще малоизученных способов конструирования именованя в драматургии является игровой способ, включающий театральную традицию, а также использование опыта салонных игр (*jeux d'esprit*).

Традиционно *jeux d'esprit* рассматриваются либо как часть словесной культуры (в устном или письменном бытовании), либо — реже — как театрализованное развлечение [Юнисов, 2008].

Наиболее исследована в театральном отношении лишь «игра в пословицы», приведшая к созданию «драматической пословицы» (проверба), модной в европейской практике с середины XVII в. (начало моды было положено при дворе Людовика XIV), а в России — в последнюю треть XVIII в. (считается, что провербы ввела в русскую аристократическую жизнь Екатерина II). Ставший популярным во Франции в XVIII — начале XIX в. благодаря Ш. Колле, Э. Госсе, Т. Леклерку, Г. де Латушу и др. жанр проверки был преобразован в 1830-е годы А. де Мюссе, объединившим его с модификацией «благородной комедии», идущей от творчества П. де Мариво («мариводаж») [Pierron, 2002, p. 434–435].

Множество других салонных игр в действии, то есть разыгрываемых как небольшое представление (театрализованные шарады, каламбуры, логогрифы, анаграммы, омонимы и проч.), практически никогда не рассматривались в их взаимосвязи с драматургией и сценическим искусством.

Являясь частью аристократической «культуры остроумия», салонные игры прежде всего использовались в придворной или домашней драматургии «на случай». В усложненных формах загадок (анаграммы, шарады) привлекала необходимость увидеть и расшифровать тщательно или слегка спрятанные аллюзии. Роль угадчика делала зрителей активными соучастниками (и в определенном смысле даже соавторами) действия, формировала «свой круг» — особое сообщество посвященных. Другие *jeux d'esprit* (каламбуры, логогрифы) воспринимались как дополнительные, утонченные комические приемы (в отличие от фарсового простонародного комизма).

Постепенно не только в пьесах для домашней сцены, но и в драматургии, рассчитанной на публичное представление, *jeux d'esprit* начинают пронизывать (и организовывать) различные уровни драматической структуры. Как пословицы, так и шарады, каламбуры образуют основу сюжета (в первую очередь в комедиографии), проникают в заглавия и морализующие финалы, в эпиграфы, а также в усложнившуюся систему «говорящих имен» действующих и внесценических лиц.

Выход за рамки «имени-афиши», прямо и однозначно указывающего на особенности поведения персонажа, на характеризующие его свойства, наличие других одновременных стратегий именованья наряду с классицистической — все это открыло в драматургии конца XVIII — начала XIX в. поле «имплицитно мерцающих смыслов» [Ищук-Фадеева, 2004, с. 92], где само имя уже задавало объем и многослойность персонажу.

Одной из главных площадок для игр с именами стал водевиль, в котором несложность (даже примитивность) фабулы искупалась орнаментальностью, затейливостью деталей. Водевильные имена (а не только персонажи) вступали между собой в определенные искусственные и системные отношения — рифмовки, контрастирования, взаимодополнения; образовывали группы (более сложные и прихотливые, чем прежнее деление на «отрицательных», «положительных» и «резонирующих» действующих лиц). В водевильной практике возникла рассогласованность частей именованья персонажа: конфликтность и (или) алогизм, драматизм сосуществования семантики имени, отчества и фамилии — свидетельство комической нецельности. Водевиль как своеобразный театральный «сериал» начала XIX в. (с одними и теми же героями, продолжающимися или перекликающимися историями) активизировал использование прецедентных имен, создавая у зрителей ощущение единого «водевильного мира». Французский оригинальный водевиль и его русские переводы-переделки в изобилии предоставляли также примеры

разнообразных словесных игр (анаграммы, логогрифы, шарады и проч.), в целом эстетизировавших и «облагородивших» этот жанр, изначально вышедший из ярмарочного низового театра.

Следы салонных игр и (или) опосредованно водевильной традиции можно обнаружить в именах персонажей русских «высоких комедий» А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», в пьесах И. С. Тургенева.

А. В. Сухово-Кобылин (как и многие его аристократические сверстники) в детстве и отрочестве принимал участие в «играх в действии» и театральных представлениях домашнего театра Сухово-Кобылиных, Шепелевых, Кречетниковых — родственников по материнской линии, в том числе и как автор проверб на французском и русском языках. В числе его любимых пьес — комедии-пословицы А. де Мюссе.

С провербами связана также история возникновения замысла первой части трилогии, хорошо известная со слов самого Сухово-Кобылина. Около 1851 или 1852 г. графиня Е. В. Салиас де Турнемир, сестра драматурга, написала «очень ловкую сценку из светской жизни» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 236] — провербу, рассчитанную на благородных любителей<sup>1</sup>. Сухово-Кобылин, убеждая сестру поработать над драматургией для профессионального театра, начал тут же во время разговора набрасывать план (*scenario*) и первую сцену комедии. «Даровитый Преображенский офицер», «превосходный рассказчик и театрал» Этьен Сорочинский предложил Е. В. Салиас продолжить эту комедию вместе. И хотя коллективное творчество так и не состоялось, Сухово-Кобылин, «имея массу свободного времени», «рядом с занятиями Гегелем» написал второй и третий акты пьесы, которая позже стала известна как «Свадьба Кречинского» [Там же, с. 234]. В этой комедии Сорочинский превратился в Кречинского — по ассоциативной «птичьей» связи (со-

<sup>1</sup> По поводу псевдонима самой графини Е. В. Салиас де Турнемир (Евгений Тур) С. В. Максимов в воспоминаниях об Островском писал, что он составлен «из обратно переставленных слогов фамилии Тургенева» и является ее анаграммой с добавлением одного слога [Максимов, 1989, с. 495]. Хотя, казалось бы, напрашивается более простое объяснение появления фамилии Тур как усечения части фамилии Турнемир, показательна сама мысль о связи псевдонима с салонной игрой. Аналогичную версию об анаграмме позже транслировал и Л. В. Горнунг в «Истории рода Петрово-Соловово»: «<...> Известная детская писательница Салиас де Турнемир <...> писала под псевдонимом Евгения Тур. Из букв ее псевдонима составлялась фраза “Тургенев и я” <...>» [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 468]; см. также: [Соколова, 2015, с. 168]. Свидетельство Горнунга важно как сохранявшееся в семье Сухово-Кобылиных.

рока — кречет). Однако важна была не столько прототипичность героя (сам Сухово-Кобылин в ответ на многочисленные предположения о возможных прототипах указывал на автобиографические черты главного героя), сколько фиксирование события или повода: возникновение пьесы из светской забавы, спора «шутки ради», без которого комедия могла бы и не родиться.

В первой публикации трилогии появилась еще одна отсылка к исходной традиции проверки — двойной «пословичный» эпитаф, в котором текст из Г. Гегеля («Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den siecht sie auch vernünftig an»<sup>2</sup>) был как бы «переведен» с немецкого и философского языка и сведен к смыслу русской пословицы — «Как аукнется, так и откликнется». Эпитаф повторялся полностью (в своей немецкой и русской части) также и в послесловии к трилогии. Таким образом, генетическая связь «Картин прошедшего» с салонной паратеатральной культурой не только не скрывалась, но, можно сказать, специально акцентировалась Сухово-Кобылиным.

«Дело» — самая мрачная часть трилогии, драма в пяти действиях с настоящим (а не мнимым) гибельным концом, которую не раз и сам автор определял как трагедию. В то же время, быть может, именно в «Деле» наиболее проработана игровая природа именованных действующих лиц. «Философия имени» здесь комментирует философию жизни. На фоне тотальной жизненной безысходности игра — во всех ее вариантах: от карточной до умственной — горько представлена (но не оправдана) последним отчаянным средством человека. В имени и отчестве Муромского — Петр Константинович — автором заложены и нестигаемая твердость (каменность), и бескомпромиссность (постоянство). Но именно серьезность и твердость нравственных принципов Муромского приводит его к смерти, а игра «шулера» Кречинского (надежда на случай, циничная опора на всеобщую относительность) становится залогом выживания.

Списки действующих лиц в первой и второй редакции «Дела» несколько различаются: часть имен драматургом позже была заменена (Розалион Тарелкин стал Кандидом, Николай Платонович Гарев превратился в Касьяна Касьяновича Шило); лишились имен и отчеств Василий Васильевич Чибисов и Иван Иванович Ибисов; сократились упоминания внесценических персонажей (исчез Василий Иванович Туш «по Ковылинскому делу», не упоминается «тятинька» Тарелкина — Кастор Никифорович). Есть во второй редакции и потерянное имя:

<sup>2</sup> «Кто разумно смотрит на мир, на того и мир смотрит разумно» (нем.).

курьер Кузьма Парамонов во второй редакции отсутствует в списке действующих лиц, однако в действии он остается. В произведенных переменах прежде всего заметен отказ от конкретности, напоминающей о реальных жизненных обстоятельствах самого Сухово-Кобылина (в частности — об уголовном деле, фигурантом которого был автор) в пользу большего обобщения. Так, Николай Платонович Гарев, без труда опознаваемый как Николай Платонович Огарев, друг юности Сухово-Кобылина, получил впоследствии другое, уже не прототипическое имя, но при этом сохранил (в ремарке) все те же характерологические приметы, которые были приведены в ранней редакции.

И все-таки первое, что бросается в глаза в списке действующих лиц «Дела», — иерархичность и упорядоченность, напоминающие официальную табель о рангах с ее четырнадцатью классами чиновников (не случайно драматург говорит о них в предисловии к пьесе). В этом списке выделены пять страт (Начальства; Силы; Подчиненности — по одну сторону; Ничтожества, или Частные лица; Не лицо — по другую), создающих стройную картину социального устройства глазами чиновников.

Симптоматично, что на полюсах этого мира персонажи одинаково безымянны или почти лишены имен. Именования двух «главных» персонажей (из первой категории «Начальства»), как у небожителей, эвфемистичны и описательны (Весьма важное лицо и Важное лицо, по рождению Князь), а настоящие их имена скрыты, остаются тайной. Единственный персонаж пятой, последней категории («Не лицо») имеет только уничижительно-пренебрежительный вариант личного имени (Тишка).

При чуть более внимательном прочтении списка действующих лиц становится ясно, что он представляет псевдоструктуру, пародию на бюрократическую мечту об идеальном миропорядке. Персонажи образуют группы, изнутри разрушающие правильность и четкость системы; они дwoятся и множатся, многократно зеркально отражают друг друга.

Само по себе существование «близнецных» пар в комедиографии, восходящее к мифологии и разработанное в сюжетах Плавта, Шекспира, Лопе де Вега и др., не является чем-то особенным или редким. Но у Сухово-Кобылина во второй и третьей частях трилогии «близнецов»-двойников неестественно много. Больше всего их в «Деле». Здесь Чибисов и Ибисов (ассоциирующиеся с гоголевскими Бобчинским и Добчинским) и тройственная группа чиновников — Герц, Шерц и Шмерц, которые в первой редакции были обозначены совсем безлико и численно неопределенно: «Чиновники А., Б, С и т. далее до чиновника Омеги» [Сухово-Кобылин, 2015, с. 6]. Однако это еще не все: настойчиво повторяется мотив «близнецов», как бы лишенных своей второй половины. Отчество

Кандида Тарелкина (Касторович) напоминает о паре мифологических близнецов-«диоскуров» — о Касторе и Полидевке (Поллуксе). Именование Максима Кузьмича Варравина дважды соотносится с близнечными парами — святыми Козьмой и Дамианом, а также Вараввой, одним из двух разбойников, приговоренных к казни вместе с Христом. Располовиненный близнец как бы явлен лишь отчасти, не целен; в нем смутно угадывается иная, вторая ипостась. Но и на этом двоение персонажей не заканчивается: в разные моменты и при разных обстоятельствах близнечные пары распадаются, образуя другие, новые. Почти каждый персонаж «Дела» (и шире — трилогии) имеет нескольких «близнецов», между собой не связанных.

Двойники у Сухово-Кобылина, как и мнимые события, вынесенные в заглавия всех частей трилогии (несостоявшаяся свадьба; несуществующее дело; разыгранная смерть), — часть общей мнимости мира. Внешняя похожесть (в частности, в именах) не означает внутренней одинаковости двойников, но она путает, обманывает, сбивает с толку, лишает ориентиров (Сухово-Кобылин определял это состояние как нравственную морскую болезнь<sup>3</sup>). Двоение, расщепление, утрата цельности — признаки распада и близящейся гибели, конца времен.

В заключительной части трилогии, комедии-шутке «Смерть Тарелкина», это двоение не только продолжилось (добавилась пара с рифмующимися и семантически близкими именами — «мушктеры» Шатала и Качала), но и приобрело другие формы. Один человек с помощью простого ряжения превратился в двух: Тарелкин, он же — Копылов; Варравин, он же — капитан Полутатаринов (вторая половина «полутатарины» — сам Варравин без военной шинели, зеленых очков и костыля). Потенциально тот же Тарелкин уже в «Деле» готов к такому «оборотничеству»: Сухово-Кобылин в первой же ремарке отмечает его парик (фальшивые волосы), вставную челюсть, любовь к маскарадам (читай: к переодеваниям и «самозванству»).

Именно этой линии обманности, иллюзорности, многоликости и, в итоге, неподлинности служат, по-видимому, «игры с именами» в «Деле» Сухово-Кобылина. Персонажей, не скрывающих своей сути (какой бы она ни была), открыто носящих имя-афишу, в драме совсем

<sup>3</sup> В разных редакциях «Дела», характеризуя сначала Николая Платоновича Гарева, а потом его позднего заместителя Касьяна Касьяновича Шило, Сухово-Кобылин пишет о персонаже: «По причине треволнений и бурь моря житейского страдает нравственною морской болезнью <...>» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67, 196].

немного: управляющий Иван Сидоров Разуваев; слуга Тишка (Тихон), тишком, втихую устраивающий свои дела; внесценический (в первой редакции) полицейский чиновник Лапа (имевший, впрочем, реальный прототип с такой фамилией); правдолюб Шило, который всех уязвить хочет и вывести на чистую воду. В одном случае, от которого Сухово-Кобылин позже отказался, имя-афиша было срифмовано с местностью: в мечтах Тарелкина о тихой (с)покойной жизни возникал московский адрес — квартирка у Успения на Могильцах в Мёртвом переулке, в доме купца Грובה [Сухово-Кобылин, 1989, с. 126]. Как и в случае с полицейским Лапой, реальная топография здесь становилась условной и метафорической, но при этом не теряла и своего прямого значения.

Однако несоответствующих персонажу имен или имен со скрытым смыслом в «Деле» гораздо больше. На это обращает внимание сам Сухово-Кобылин, объясняя, в частности, в первой редакции, что Кузьма Парамонов «с Кузьмою Бессеребренником ничего общего не имеет» [Сухово-Кобылин, 2015, с. 6].

Один из распространенных способов «шифрования» имен в драматургии этого времени — полилингвизм. Прием вынужденный в переводческой практике (часть переводчиков русифицировала «говорящие» имена, другая же оставляла оригинальные, включая, таким образом, зрителей в сотворчество), а в русскоязычной драматургии он, необязательный и добровольно избранный, служил различным целям. Чаще всего использовались общеевропейские театральные языки — французский и итальянский (первый как язык драматической сцены, второй — оперной). Участие Сухово-Кобылина в этой игре гораздо более скромно, чем у большинства драматургов — предшественников и современников. Владея несколькими европейскими языками, автор обратился лишь к немецкому (возможно, объяснение этому в том, что трилогия писалась параллельно с переводами Гегеля и гегельянство — один из кодов трилогии). Но и немецких имен немного: чиновники Герц (*Herz* — сердце), Шерц (*Scherz* — шутка) и Шмерц (*Schmerz* — боль, страдание, печаль, горе, а по созвучию с русским языком в этом ряду допустима еще и «смерть»). Можно сюда же добавить лекаря из «Смерти Тарелкина» Кристиана Кристиановича Унмеглихкейта (*Unmöglichkeit* — невозможность). Этим перечнем использование приема ограничивается. В трилогии не встречаются макаронические имена-гибриды, аналогичные, например, фонвизинскому языковому «кентавру» — «немцу»-учителю Вральману (русское «враль» и немецкое *Mann*) из «Недоросля» или каламбурному гоголевскому лекарю Христиану Ивановичу Гибнеру, чья

немецкая фамилия в русском сознании ассоциируется с «гибелью» не случайно: его больные «выздоровливали» (а подразумевалось: «гибли», «дохли») как мухи. Заметим попутно, что лекарь в «Смерти Тарелкина» не только Кристиан (Христиан), как у Гоголя, но и по отчеству — Христианович, то есть как бы литературный «сын», наследник Гибнера.

В «Деле» можно найти также лишь один пример комической языковой путаницы, основанной на незнании французского языка и реалий: Муромский принимает Сорбонну за имя какой-нибудь парижской гризетки.

Зато Сухово-Кобылин активно обращается к приему (часто встречавшемуся в водевилях) снижения прецедентных литературных имен. Так, во второй редакции «Дела» Тарелкин демонстративно стал Кандидом, что отсылало к хорошо известной философской повести Вольтера и открывало широкое поле диалогических, полемических смыслов, имеющих отношение не только к конкретному вольтеровскому тексту или вольтерьянству, но к культуре Просвещения в целом. Первоначально персонаж назывался Розалионом: имя было придуманным, искусственным, цветочным, «застенчивым», женственным, сентименталистским (существовала, правда, такая малороссийская дворянская фамилия, но знал ли о ней драматург — неизвестно). Как и почему Розалион превратился в Кандида — тема для отдельного исследования, пока еще лишь отчасти разработанная [Ищук-Фадеева, 2004, с. 93–96]. Игра же со значением имени Кандид, возможно, одновременно шире и проще. *Candidas* в классической латыни означает «белый» (наряду с *albus*)<sup>4</sup>. Таким образом, имя Кандид могло бы метафорически прочитываться как «человек с безупречной репутацией», но это истолкование уже в списке действующих лиц вступает в противоречие с ироническим авторским комментарием: Тарелкин характеризуется как «изможденная и всячески испитая личность»; двусмысленность его натуры подчеркивается и в ношении («в великой тайне») парика, и в «благоприобретенных, а не родовых» зубах; безукоризненность же отмечается лишь в его белье — утверждение, которое сложно проверить у сценического персонажа.

<sup>4</sup> «Классическая латынь располагает <...> двумя базовыми терминами для определения белого цвета: *albus* и *candidas*. Первый долгое время был наиболее употребительным, а затем приобрел специфически-узкий смысл — “молочно-белый” или “нейтральный”. Второй, напротив, вначале означал только “ослепительно-белый”, затем стал определением для всех белых тонов, близких к цвету снега, а также оттенков, имевших особое сакральное, общественное или символическое значение» [Пастуро, 2017, с. 26].

Однако и фамилия персонажа — Тарелкин — также прецедентна, только игра с ней у Сухово-Кобылина выстроена гораздо более хитрая, чем с именем Кандид. И для обнаружения этой прецедентности следует, по-видимому, вначале остановиться на другой *jeux d'esprit* — логогрифах, то есть на такой разновидности словесной игры, в которой при добавлении (или изъятии) одной буквы к слову новое образовавшееся слово не теряет смысла. Искусные логогрифические цепочки состояли из трех и более звеньев. Остроловами высоко ценились логогрифические ряды со словами, образующими одну семантическую группу или создающими «фабульный» эффект.

В близнечных именовании Сухово-Кобылина логогрифы использованы дважды. Чибисов и Ибисов — красивый пример «птичьего» ряда (к Кречинскому-кречету, таким образом, добавляются чибис и ибис, а сами чиновники с орнитологическими фамилиями в некотором смысле становятся его двойниками). В сложном bestiarii трилогии (где есть и млекопитающие, и пресмыкающиеся, и прочие твари) птичник с помощью заметной логогрифической игры выделен в особую группу (в третьей части в ней появляется еще купец Попугайчиков). Во второй редакции «Дела» Чибисов и Ибисов по своим характерологическим чертам, указанным в ремарках, не противоположны, но дополнительные по отношению друг к другу. Чибисов имеет приличную, презентабельную наружность, а Ибисов — «бонвиван, супер и приятель всех и никого» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67]. Если первое французское слово *bonvivant*, то есть «прожигатель жизни», оказалось понятным читателям сразу и без затруднений, то второй части этой ремарки повезло гораздо меньше: «супёр» (*soupeur* — буквально сотрапезник, в переносном смысле — любитель ходить по чужим обедам, поживиться за чужой счет, прихлебатель) по недоразумению был прочитан как «супер», что отразилось даже в комментариях к разным изданиям драмы<sup>5</sup>.

Вторая, уже упоминавшаяся логогрифическая цепочка из трех фамилий Герц, Шерц и Шмерц сложнее и изощреннее первой; она как будто выстраивается в некую историю, связанную с Лидочкой Муромской, чье чувствительное *сердце пострадало* от «шутки» Кречинского.

Однако и фамилия Тарелкин имеет отношение к логогрифам, с одной стороны, и анаграммам — с другой. Прецедентным для ее создания, как можно предположить, стало имя Арлекина, которое с помощью

<sup>5</sup> Возможно, здесь сыграло свою роль и отношение к букве «ё», которую предложила ввести в обиход Е. Р. Воронцова-Дашкова. Однако использование буквы долгое время считалось просторечным.

перестановки двух букв в одном слове (анаграммы) и добавления «т» (логогрифа) превратилось в Тарелкина — фамилию отнюдь не бессмысленную, вводящую, в частности, в трилогию «мотив еды, то есть жизни в ее плотском выражении» [Ищук-Фадеева, 2004, с. 96]. Но позволим себе и другую догадку по поводу значения получившейся фамилии, связанную с вышеупомянутым *soigneur*'ом. Среди французских синонимов этого слова во времена Сухово-Кобылина достаточно часто встречалось выражение *pique-assiette* (прихлебатель, приживал, а буквально — таскающий и (или) ключущий с чужой тарелки), само по себе ставшее именем персонажа: популярные французские водевили, шедшие на русской сцене, назывались «Г-н Пик-Асьет, или Сытый голодного не разумеет», а также «Г-н Пик-Асьет, или Новый искатель обедов»; не исключено, что Сухово-Кобылин был знаком с этими пьесами. Таким образом, Ибисов может восприниматься двойником не только Кречинского, но и Тарелкина как еще одного «прихлебателя» в «Деле» (на то, что Тарелкин — «искатель обедов», указывает его первое появление: придя утром с визитом к Муромским, он сразу же просит «кофейку», затем «смакует его», а «поставив чашку», «развязно кланяется», «несколько теснит Муромского» и тут же уходит).

Кроме того, фамилия Тарелкина отсылает к словосочетанию *être dans son assiette* (а также его отрицательному варианту *n'être pas dans son assiette*) и к той переводческой путанице, которая возникла и закрепилась в русском языке первой половины XIX в. Значение этого словосочетания по-французски — находиться в равновесии (в том числе и буквальном), хорошем расположении духа; с отрицательным же значением — чувствовать себя неустойчиво, неловко, быть в нерасположении. Однако слово *une assiette* (состояние) во французском языке имеет омоним со значением «тарелка». Замещение переводчиком одного слова другим привело к появлению русского фразеологизма «быть не в своей тарелке» (или «чувствовать себя не в своей тарелке»). Сухово-Кобылину, очевидно, известна была эта курьезная история<sup>6</sup>. Таким образом, Тарелкин в «Деле», трагической истории, возникшей в связи со словесной ошибкой, сам оказывается своеобразным персонажем-ошибкой

<sup>6</sup> На полях рукописных отрывков вариантов «Смерти Тарелкина» (д. I, явл. I, II, III, VI, VII, XV) встречается французское выражение «Ne pas etre dans son assiette», а также ряд выражений («En fait, je ne me sens pas assez habillé», «Je ne fête rien, je suis juste un peu pompette», «Je me sens patraque aujourd'hui»), означающих в целом «чувствовать себя неловко», «оказаться в ложном положении» (РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 192. Л. 11, 17, 18); см. подробнее: [Пенская, 2022, с. 117–137].

(чем-то наподобие «поручика Кижэ»), изначально предназначенным быть «не в своей тарелке», не на своем месте, а в итоге в третьей части и самозванцем.

Кандид Тарелкин — простодушный, белоснежно-безупречный арлекин-прихлебатель — окаламбурен (и плутовски раздвоен или даже мультиплицирован) уже в своем именовании.

Образ «белоснежного арлекина» не придуман Сухово-Кобылиным, но, возможно, позаимствован из «Гамбургской драматургии» Г. Э. Лессинга. В восемнадцатом письме, посвященном «Ложной доверчивости» французского комедиографа П. де Мариво, Лессинг писал, что число его комедий «доходит приблизительно до тридцати, из которых больше чем в двух третях на сцене является арлекин» [Лессинг, 1883, с. 92–93].

В немецком театре ситуация в это же время на первый взгляд складывалась иначе: «С тех пор, как госпожа Нейбер<sup>7</sup> <...> торжественно изгнала арлекина со сцены, все немецкие театры, которые хотели считаться приличными, по внешности, присоединились к этой опале. Я говорю *по внешности*, потому что в сущности они отменили только разноцветную куртку и название роли, но шута оставили» [Там же, с. 93]. При этом арлекин «назывался Гансхен (Ванюшка) и был одет во все белое, а не разноцветное. Поистине великое торжество изящного вкуса!» [Там же, с. 94].

Лессинг выступал защитником Арлекина как «вечного типа» (сравнивая его, в частности, с римским паразитом). «Белоснежный арлекин» — это Арлекин в другом костюме, сменивший имя, но оставшийся при этом по сути прежним.

Распознавание же заложенного Сухово-Кобылиным в Тарелкине Арлекина многое объясняет в природе этого персонажа. Арлекинад легко прочитывается как одна из жанровых основ второй и третьей части трилогии<sup>8</sup>. В «Деле» Тарелкин существует прежде всего как «слуга двух господ», ведет двойную игру, стремясь к своей выгоде. В «Смерти Тарелкина», где фамилия вынесена в заглавие (смерть Арлекина), важен еще и другой мотив: Тарелкин-Арлекин, будучи генетически связан с демоническими силами, бесстрашно имитирует собственную смерть.

<sup>7</sup> Фредерика Каролина Нейбер (Нойбер) (1697–1760) — немецкая актриса, участница классицистической реформы театрального искусства в Германии.

<sup>8</sup> «Смерть Тарелкина» как арлекинаду почувствовал и поставил Вс. Э. Мейерхольд в разгар своего увлечения комедией дель арте. Во второй постановке этой комедии-шутки Сухово-Кобылина (1922) на первый план вышла «трюковая комедия».

Мнимая смерть Тарелкина — это бессмертие Арлекина как демонического существа. И в этом смысле существенно самоопределение Тарелкина как Полишинеля — кукольного «брата» Арлекина — уже в финальном монологе «Дела» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 137]:

Тарелкин. <...> Всякую глупую башку учить надо. Мало того: по-моему, взять (*берет шляпу*), да кулаком в ослиную морду ей и сунуть (*сует кулаком в шляпу*) — дурак, мол, ты, искони бе чучело — и по гроб полишинель!!..

Интересно, что в этом монологе выстраивается целый кукольный ряд: Тарелкин называет себя чучелом (то есть подобием человека) и при этом обходится с шляпой (предметом) как с куклой. Монолог произносится стоя против тарантаса (верхняя одежда) с использованием выражения «старый друг», то есть своеобразной и традиционной формы обращения к воображаемому (мнимому) слушателю, к живому существу. Тарелкин представляет себя как вечного горемыку, заслуживающего сострадания («гольем шитые, мишурой крытые»), вызывает к немилостивой судьбе и постылому свету. В этот момент Тарелкин-Арлекин способен вызвать сочувствие, обмануть и зрителя тоже. Тарелкин, проигравший в финале «Дела», «воскресает», начинает новую жизнь (или новый обман) в первых же репликах следующей части трилогии — «Смерти Тарелкина», в которой он поднимается на другую ступень театральной иерархии — становится главным персонажем и двигателем интриги.

Конечно, выявление связи арлекинады с трилогией «Картины прошедшего» в полном объеме — предмет будущих исследований. Пока же продолжим эту тему, обратившись еще к одному персонажу.

В «Деле» активному ухажеру и претенденту на руку богатой невесты Лидии Петровны Муромской должнику Тарелкину противопоставлен столь же безденежный соперник-фразёр — Нелькин, который в первой части трилогии выступил разоблачителем Кречинского и положил начало бедствиям семьи Муромских. Фамилия эта давно вызывает беспокойство у комментаторов, так она загадочна и странна, так сложно поддается объяснению. Так, И. М. Клейнер видел в ней «нечто от собачьей клички» [Клейнер, 1961, с. 178], а Л. З. Фрадкин, напротив, полагал, что она образована от слова «неличь» (от «лицо»), имеющего два значения по словарю Даля. Первое значение слова — то, что «невзрачно, неказисто, некрасиво, чего нельзя показать лицом» [Фрадкин, 1967, с. 18]. Попутно замечу, что здесь неожиданно возникает перекличка с той частью списка действующих лиц «Дела», которая под пунктом пять названа как «Не лицо» (в нее попадает слуга Тишка). Кроме того, слово

«неличь» может употребляться как «нелицеприемный, нелицеприимный, нелицеприятный, беспристрастный, правдивый, праведный, чуждый пристрастия, по уваженью к лицу, правосудный, правосудливый» человек (Фрадкин, кстати, приводит неполный список значений), что соответствует роли резонерствующего героя [Там же]. Приведенные значения слова «неличь» как будто работают в смысловом поле Нелькина как персонажа при условии, конечно, согласия с самим принципом словообразования, съедающего часть корня исходного слова. Но обратим внимание на то, как подозрительно срифмованы части фамилий соперников: (Тар)елкин и (Н)ел(ь)кин. Если в первом случае в анаграмматической комбинации появилась лишняя согласная, то второму «арлекину» не хватает целого начального слога (*ap-*), он своего рода полурарлекин. Можем ли мы утверждать, что слог этот все же звуково присутствует (причем дважды: в имени Владимир и отчестве Андреевич), но эхом, тенью, намеком? Еще одна ускользающая, недоказуемая мнимость (как почти все у Сухово-Кобылина). Нелькин — вечный оппонент более удачливого соперника (вариант Пьеро): в первой части — Кречинского; во второй — Тарелкина. Однако драма «Дело» — травестированная арлекинада, в которой нет ни счастливого конца, ни заявленной еще в первой части свадьбы и никто так и не достигает поставленной цели.

Кандид Тарелкин (простодушный Арлекин) окаламбурен уже в своем имени. Так же, как Максим Варравин, «правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67] и одновременно разбойник, по сути — убийца Муромского. В еще большей степени трагический алогизм проявился в именовании частного пристава Антиоха Елпидифоровича Оха из последней части трилогии, чье имя отрицает фамилию (имя же по шарадному принципу как бы разделяется на две части), происходит аннигиляция персонажа, превращение его в ничто.

Обнаруженные в «Деле» игры с именами, очевидно, не исчерпывают всех возможных примеров и истолкований и ни в коем случае не закрывают темы. Герц, Шерц и Шмерц — не только «колеса, шкивы и шестерни бюрократии» [Там же], они также — часть запущенного Сухово-Кобылиным игрового механизма, не останавливающегося до тех пор, пока зритель и читатель в меру своего воображения и внимательности, знаний и терпения захотят и смогут участвовать в этой игре. Драматург вовлекает в постоянное обнаружение скрытых смыслов, в открытие внутреннего, прячущегося за внешним; настраивает на отказ от иллюзий во имя истинного. О-чарование и раз-очарование, ряжение и раз-облачение, травестирование, переворачивание и вы-ворачивание на-

ружу — все эти приемы Сухово-Кобылин демонстрирует как на уровне сюжета и драматических ситуаций, реплик и ремарок, так и в играх с именами.

Однако вспомним, что «дело» Лидии Петровны Муромской, повлекшее смерть ее отца, семейное разорение и горе, основано на слове, неточно услышанном, неправильно понятом, неверно переданном и ложно истолкованном. Вся разница в одном местоимении. «Это была ошибка», — говорит под занавес Лидочка в «Свадьбе Кречинского». «Это была *моя* ошибка» (курсив мой. — О. К.) — так якобы слышали и передали ее реплику слуга Петрушка и Расплюев. Одно слово стоило жизни. «Игры с именами», как и другие языковые игры в трилогии, хотя и восходят к салонной традиции, но преследуют иную цель: они заостряют внимание к слову, воспитывают ответственность за него, приучают к словесной точности и аккуратности. И в этом отношении пьесы Сухово-Кобылина встают в один ряд с другими «филологическими» пьесами мирового репертуара, например — с «комедией языка» «Пигмалион» Б. Шоу или «трагедией языка» «Лысая певица» Э. Ионеско.

## Литература

- Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).
- Ищук-Фадеева Н. И. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина: парадоксы имен // Имя текста, имя в тексте: сб. науч. тр. / под ред. Н. И. Ищук-Фадеевой. Тверь: Лилия-Принт, 2004. С. 90–102.
- Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. М.: Советский писатель, 1961.
- Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.: Издание Н. Т. Солдатенкова, 1883.
- Максимов С. В. Александр Николаевич Островский. По моим воспоминаниям // Максимов С. В. По русской земле. М.: Советская Россия, 1989. С. 385–507.
- Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Пенская Е. Н. К проблеме драматургической экзегезы: Жан Поль Рихтер и литературные источники трилогии А. В. Сухово-Кобылина // *Russica Romana*. 2022. № 2. С. 117–137.

- Соколова Т. В. Евгения Тур в воспоминаниях Евдокии Александровны Новосильцовой // Октябрь. 2016. № 11. С. 167–182.
- Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Сухово-Кобылин А. В. Дело. Драма в пяти действиях. М.: Новый хронограф, 2015.
- Фрадкин Л. З. Персонажи Сухово-Кобылина // Русская речь. 1967. № 4. С. 17–21.
- Юнисов М. Маскарады, живые картины, шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII — начала XX века. СПб.: Композитор, 2008.
- Pierron A. Proverbe dramatique // Pierron A. Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et moeurs du théâtre. Paris: Le Robert., 2002. P. 434–436.

*А. Б. Мокроусов*

## «Мы подружались — я был наэлектризован»

### Почему не Сухово-Кобылин? «Объективный поэт» в рецепции Аполлона Григорьева

Окончательное название своей второй пьесе «Дело» А. В. Сухово-Кобылин дает 29 сентября 1858 г. [Селезнев, 2010, с. 33]. В октябре того же года, возвращаясь на пароходе из Западной Европы, автор «Свадьбы Кречинского» знакомится с драматургом Алексеем Потехиным и критиком и поэтом Аполлоном Григорьевым. Знакомство протекало, видимо, в обстановке взаимного понимания. В дневниковой записи от 18 октября Сухово-Кобылин подводит многоплановый итог дня: «Полное знакомство с русаками. Вечером Потехин читал свою комедию “Пустоцвет”, очень миленькая вещь, потом Григорьев — свои путевые записки» [Клейнер, 1961, с. 131]. Неясно, имелось ли в виду под «полным знакомством» то, что за два года до этого, 30 мая 1856 г., Александр Дружинин подробнее описал в дневнике следующим образом: «Вечером являются Григорьев и Эдельсон. Глубокомысленные беседы и водка. Сила воли. Деизм, атеизм и православие <...> Славяне у нас ночуют» [Дружинин, 1986, с. 393].

Ни дружбы, ни постоянного общения между Сухово-Кобылиным и Григорьевым, самым ярким театральным мыслителем своего времени, так и не случилось. Более того, лучший критик эпохи не написал развернутого текста ни о «Свадьбе Кречинского», которая ему понравилась, ни о «Деле», одним из первых слушателей и редакторов которого был. В чем причина этого несовпадения? Было ли оно личным, основанным на случайности и биографическом недоразумении, или виной тому черта, отделяющая рецензента от критика, где первый выступает хроникером, второй — создателем и хранителем эстетических норм, не позволяющих ему порой совершать переход через открытые, казалось бы, границы?

На пароходе Григорьев и Сухово-Кобылин обсудили первую пьесу драматурга, тот с благодарностью записал: «Разговор о Кречинском.

Первый литератор, отозвавшийся о нем хорошо, как об литературном произведении» [Клейнер, 1961, с. 131]. Сухово-Кобылин, зная, видимо, что авторитет Григорьева-критика настолько вырос к этому времени, что коллеги были готовы тому «выдать патент на звание оберкритика» [Григорьев, 1980b, с. 310], предлагает прочитать ему в гостинице «Дело». Сухово-Кобылин относился к произведению как к *work in progress*<sup>1</sup> и уже познакомил с пьесой М. С. Щепкина. Работа над пьесой только начиналась, К. Л. Рудницкий определяет период ее создания как 31 августа 1856 — 1 мая 1861 г. [Рудницкий, 1957, с. 149].

Сухово-Кобылин записывает 19 октября 1858 г.: «Вечером читал Григорьеву свою вторую пьесу <...> Первое действие, отделанное почти в чистую — прошло хорошо и ему понравилось — особенно поразил его характер Ив. Сидорова. 2-ое, недоделанное (в половину), скорее охладило — не понравились ему — и Сцены в канцелярии. 3-е прошло отлично. Некоторые места он мне заметил, напр. при уходе Муромского слова: Прощайте, ваше превосходительство, превосходит..., а потом и «высокопревосходит...» и проч., назвавши это декламацией. — В 4-м Акте заметил то же относительно слов Лидочки: «Старый тут закон» и проч. — все это место. Катастрофическая сцена поразила его страшно — он выразился, что произвела в нем нервную дрожь. Относительно эпилога — советовал его сократить и, сделавши вводную сцену, подвести к последней. Вообще пьеса произвела тот эффект, который я *ожидал*. Стало, пьеса удалась!!!.. Он умолял меня писать и ругал машины, которые отвлекают меня в другую сферу. Мы подружились, я был наэлектризован» (цит. по: [Клейнер, 1961, с. 131]).

Так Григорьев выступил в роли редактора Сухово-Кобылина, тот прислушался к советам своего слушателя. Например, обличительный текст, вложенный сперва в уста Лидочки, в поздних версиях «Дела» произносит Нелькин; был сокращен и непонравившийся слушателю эпилог.

Поправки Ап. Григорьева не стали финальными, работа над текстом продолжалась многие годы, но даже косвенные оценки критика помогают пониманию образов. Основываясь на дневниковой записи Сухово-Кобылина о том, как Григорьева «особенно поразил <...> характер Ивана Сидорова», Е. С. Калмановский утверждает, обыгрывая вторую часть фамилии персонажа, Разуваев: «Нет ни малейшего основания толковать фамилию Ивана Сидорова по-щедрински, сатирически-разоблачительно. Если и почесть эту фамилию в “Деле” непосредственно

<sup>1</sup> Работа в процессе (англ.).

значашей, то смысл тут возможен единственный: Иван Сидоров никого не “разувает”, а сам готов “разуться”, отдать все ради ближнего своего» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 265].

Е. С. Калмановский считает, что «А. А. Григорьеву с его “почвенничеством” не могла не быть близка эта личность. Сухово-Кобылин в “Данностях” помечает про Ивана Сидорова: “держится старой веры”. Понимать эти слова, казалось бы, можно единственным образом: Иван Сидоров — приверженец дониконовских религиозных установлений, старовер, из раскольников<sup>2</sup>. Однако в тексте драмы эта сторона личности никак не выражена. Так что указание в “Данностях” сегодня воспринимается, пожалуй, лишь как известие о том, что Иван Сидоров не введен по-настоящему в современную ему жизнь казенной России. Он живет своей жизнью, руководясь законами сельского мира, общинными основами быта и труда» [Там же]. Отметим, что эта идиллия во многом перекликается с тем образом жизни, который пытался вести в своем имени сам драматург.

\* \* \*

Казалось бы, иллюзия единения, наступившая во время читки «Дела», — залог если не будущей дружбы, то хотя бы тесных отношений. Но свидетельств о других встречах нет, в дневниках и письмах Григорьева имя Сухово-Кобылина не встречается, в его статьях драматург упоминается редко; когда же критик все же пишет о нем, то порой по каким-то причинам не называет не только имени автора, но даже и сочинения. Так, в статье «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» (1859) Григорьев делает отступление от основного предмета статьи — вполне в духе его поэтики, — посвященное комедии вообще и «Свадьбе Кречинского» в частности: «В литературе у нас, или, лучше сказать, на сцене (ибо это вещь более сценическая, чем литературная) есть комедия, пользовавшаяся и пользующаяся доселе большим успехом <...> В комедии автор, *по-видимому*, имел задачу анализировать и казнить в лице одного из отверженников и отщепенцев общества, Феррагусов и Монриво (персонажи Бальзака. — А. М.), поколику Феррагусы и Монриво, смягченные и разжиженные, являются в нашей жизни. Несмотря на видимую казнь, всякому чутся в комедии

<sup>2</sup> Любопытно, что в 24-серийном фильме режиссера Вадима Дубровицкого «Свадьба. Дело. Смерть (Полонез Кречинского)» (2006–2007; фильм не был показан) с участием А. Петренко (Муромский), В. Ильина (Расплюев), В. Стеклова (Тарелкин) роль Ивана Сидорова играл Валерий Золотухин — типаж, вполне согласующийся с образом старовера.

скрытое симпатическое, или уж, по крайней мере, далеко не свободное отношение казнящего к казнимому» [Григорьев, 1967, с. 260]. Изначально интерес к отверженным и отщепенцам не выглядит для Григорьева особенно эстетически ценным. В этой же статье он объясняет, почему Гоголь кажется ему во многом ограниченным писателем, — из-за анализа окружающей жизни сквозь призму анализа внутренней пошлости. Но есть в Кречинском нечто, делающее его аморализм завораживающим: «В казнимом всяким моральным судом отщепенце общественном были обаятельные стороны, способные прельстить и увлечь; симпатическое или, по крайней мере, весьма несвободное отношение к нему автора проглядывало всюду: и в контрасте сопоставления с ним, господином, в безнравственности его холопа, его ученика в мошеннических делах, — и в рассказах о нем его лакея, рассказах, в которых как будто нечаянно проглядывали блестящие свойства его натуры, и в подчинении его моральной силе всего окружающего, — и в том, что честный человек, *благородный мальчик*, безуспешно с ним борющийся, представлен каким-то идиотом и поставлен — раз, правда, но раз несмыслимый, раз неизгладимый — не то что в комическое, в безвыходно-*срамное* положение, — и, наконец, в заключительных словах общественного отщепенца, словах, которые почти что мирят с ним и в которых слышится не самоунижение, а скорее вера его в себя, в свои обаятельные стороны» [Там же, с. 260–261].

Кажется, будто Григорьев описывает тип театра, который ему нравится, и тип драматурга, который ему близок, он называет автора «объективным поэтом», это определение для него важнейшее. Социальный анализ сочетается с психологическим — отличная вроде бы возможность совпасть в симпатиях и к Островскому, и к Сухово-Кобылину, но она так и остается неосуществленной.

Редкое, если не единственное, сопоставление Григорьевым двух драматургов случилось словно мимоходом: в статье «Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы каждому по заслугам» («Эпоха», 1864, № 3; вторая статья цикла «Русский театр в Петербурге») Григорьев упоминает обоих авторов в одном ряду. Хотя после Островского трудно писать драматические сочинения «из какого хотите быта, из народного или из образованного» [Григорьев, 1980b, с. 426] (пример неудачи — «Мишура» того же Потехина), среди пьес есть одно исключение — талантливая вещь «из образованного быта», «Свадьба Кречинского», «она и уцелела на сцене» [Григорьев, 1980b, с. 427]. (Кстати, именно Потехин, став в на-

чале 1880-х годов управляющим драматическими труппами императорских театров, следуя разрешению министра внутренних дел графа Н. П. Игнатьева, впервые допустил постановку «Дела» в 1882 г. в Александринском театре, пусть и в урезанном виде. Это не помешало ему год спустя проголосовать с остальными членами Театрально-литературного комитета при дирекции императорских театров против постановки «Смерти Тарелкина».)

Разделение быта на народный и образованный принципиально для Григорьева, его иерархию ценностей можно рассматривать с точки зрения социологии и из этой перспективы определять социальную географию его интересов, порожденную идеями молодой редакции «Москвитянина»: в пьесах Островского ее участников привлекал, по словам В. В. Зеньковского, «русский купеческий, отчасти мещанский, отчасти народный быт, — в этих драмах для кружка “Москвитянина” было как бы откровение русской мощи, непроявленных, но могучих сил русской души» [Зеньковский, 1991, с. 210].

Но Сухово-Кобылин не укладывался в ложе органической критики, хотя даже недоброжелатели не назвали бы это ложе прокрустовым. Внешнее притяжение сопровождалось внутренним отталкиванием; возможно, именно из-за размытости, неоднозначности образа главного героя Григорьеву трудно было воспринимать «Свадьбу Кречинского» так же, как он воспринимал пьесы Островского, где ценил как раз объективную атмосферу. Григорьев в недописанном еще «Деле» предпочел увидеть «скорее сценическое, чем литературное произведение», — оценка, звучащая довольно двусмысленно в его устах, зато позволяющая не задаваться вопросом об аморализме гегелевской природы. Критик словно не замечает происходящей эволюции, когда «комедия с Кречинским разрастается в трагедию Муромского и заканчивается апофеозом Расплюева» [Чаговец, 1907, с. 24].

\* \* \*

Органическая критика Аполлона Григорьева чужда догматики, она подвижна и текуча. Это «не критическая система в традиционном смысле слова», но, скорее, «философское и эстетическое воззрение, воплощавшееся в свободной эстетической практике» [Росси, 1989, с. 424], итальянская исследовательница вспоминает в связи с этим о важном для мыслителя понятии «веяние» [Там же]. Но даже в свободную эстетическую практику Григорьева Сухово-Кобылин вписаться не смог. Дело здесь не в гегельянстве Сухово-Кобылина, вылившемся в подготовку переводов сочинений Гегеля с комментариями — «все они

вместе с библиотекой погибли во время пожара в его доме» [Смирнов, 1929, с. 77], — ведь и Григорьев увлекался Гегелем в молодости, а затем скорее боялся «худо понятого гегелизма» [Григорьев, 1980b, с. 258], став поклонником «светоноснейшего мыслителя Запада» Шеллинга и «светозарного отражения лучей Шеллингова гения на англосаксонской почве, называемого Карлейлем» [Там же, с. 162]. Во второй статье цикла «Взгляд на русскую литературу после смерти Пушкина» он пишет об одновременном явлении этих сил в идеологическое пространство России: переворот «в нашем общем критическом сознании» был определен тем, что «новые силы, новые веяния могущественно влекли жизнь вперед: эти силы были гегелизм, с одной стороны, и поэзия действительности, с другой» [Григорьев, 1990, с. 123]. Островский олицетворял собой как раз поэзию действительности. В годы «Москвитянина» он был центром системы эстетических ценностей, которую выстраивал критик, его драматургия определяла театральную-литературную иерархию, мировоззрение в целом. Не знавшее порой меры восхищение Островским полемически обыгрывали современники: они использовали тексты Григорьева, чтобы противопоставить его кумира Сухова-Кобылину. Рецензия «Санкт-Петербургских ведомостей» от 15 декабря 1855 г. «Фельетон. Московская летопись», подписанная по ошибке инициалами «К. К.» вместо «Н. Н.» (автор — князь Николай Назаров), на спектакль Малого театра завершается ироничным пассажем: «Большое и общее спасибо даровитому и умному автору “Свадьбы Кречинского” за то, что он вывел нас на свежий воздух из этого подземного мира образов г. Островского...» — слова о «подземном мире» помечены звездочкой, ведущей к ссылке: «См. критическую статью г. Аполлона Григорьева: “Москвитянин”, авг., № 15 и 16» (цит. по: [А. В. Сухово-Кобылин..., 2010, с. 231]). Это противопоставление выглядит навязываемым, происходящим вопреки воле автора: Григорьев не рассматривал двух драматургов в рамках оппозиции «свет — подземелье».

И. М. Клейнер отмечал, что автор «Свадьбы Кречинского» «не проникает в те слои общества, в которые проникал Островский» [Клейнер, 1961, с. 96], хотя именно эти слои были так привлекательны для Григорьева с точки зрения выражения «народности» — слова, которое само по себе, как отмечал он в цикле статей «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1859), «загадочного явления еще не объясняет; во-первых, потому, что оно слишком широко, а во-вторых, и потому, что само еще требует объяснения» [Григорьев, 1990, с. 239]. Но только ли дело в том, что Островский занят описанием тех классов,

где Григорьев, вслед за романтическим диктатом эпохи, ищет свой идеал народа, а Сухово-Кобылин «вводит нас в самую сердцевину дореформенной бюрократии, в “нутро” чиновного мира» [Клейнер, 1969, с. 56], что Григорьев в принципе «не мог одобрить прямые обличения общественного зла» [Селезнев, 2010, с. 34]?

Одна из составляющих понятия «народность» — сатира; при условии, что ее автор не просто сатирик, но и объективный поэт. В работе «Несколько слов о законах и терминах органической критики» Григорьев настаивает на важности второй части такого определения, поскольку «в известные эпохи, к которым в особенности принадлежит наша, выполнение отрицательных задач чрезвычайно легко, выполнение положительных очень трудно...» [Григорьев, 1980b, с. 117]. Год спустя, в цитированной выше статье о «Грозе», он уточняет: многомерность образа сатирика определяется временем. «И сатирик может быть народен, да еще как!» — напоминает критик, приводя в пример Аристофана и Грибоедова, «которому еще не во что было вкоренить идеалы души, который был оторгнут общим развитием верхних слоев общества от почвы, от народа, и тем же самым развитием высоко поставлен над поверхностью этих верхних слоев общества...» [Григорьев, 1990, с. 239].

В той же статье, содержащей нечто вроде развернутого каталога пьес Островского, Григорьев пишет о «Семейной картине», противопоставляя героя Гоголю, а «злой юмор сатирика» — «наивной правде народного поэта». В связи с пьесой «Свои люди — сочтемся» он замечает: автор здесь «не был сатириком, а был объективным поэтом», утверждает, что «Бедность не порок» — «не сатира на самодурство Тимофея Карпыча, а <...> поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами» [Там же, с. 225, 226].

По этой причине «имя сатирика, обличителя, писателя отрицательного, весьма мало идет к поэту, который играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни», так что, заключает Григорьев, «имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя — не сатирик, а народный поэт» [Там же, с. 228].

Статья «После “Грозы” Островского» была опубликована в 1860 г., после того, как Григорьев услышал черновую версию «Дела», поэтому в обдумывании различий между сатириком и народным поэтом он, скорее всего, принимал во внимание и фигуру Сухово-Кобылина.

Подчеркнув принципиальность противопоставления сатирика и народного поэта, Григорьев так описывает едва ли не самый сложный термин в своей эстетике: «Я народность противопоставил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно

но, и под народностью в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни; положим, что я прежде всего поспешил высказать, что и творчество и строй отношений к жизни, и манеру изображения, свойственные Островскому, считаю я совершенно различными от таковых же Гоголя» [Там же, с. 239–240]. Так и просится добавить — и от Сухова-Кобылина тоже.

Критик использует дихотомию, определяя два типа народной литературы. В одном случае литература «приноравливается к взгляду, понятиям и вкусам неразвитой массы для ее воспитания, или <...> изучает эту массу как *terram incognitam*<sup>3</sup>, ее нравы, понятия, язык как нечто особенное, диковинное, чудное, ознакомливая со всем этим особенным и чудным развитие и, может быть, пресытившиеся развитием слои» [Там же, с. 242]. В другом случае это безусловное понятие, связанное с национальностью, а совсем не «нечто относительное, нечто обязанное своим происхождением болезненному в известной степени состоянию общественного организма, и притом — вовсе не искусство, которое прежде всего свободно и никаких внешних, поучительных, воспитательных, научных и социальных целей не допускает» [Там же]. Кажется, в качестве примера такого социального, воспитательного искусства был бы уместен автор «Свадьбы Кречинского» и «Дела».

В начале 1860-х годов, приступая к грандиозному по масштабу циклу статей «О развитии идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина до настоящей минуты», Григорьев меняет акценты, содержание статей оказывается «и шире, и уже названия <...>, — пишет Б. Ф. Егоров. — Автор фактически не прослеживает развитие идеи народности литературы, а пытается определить общий облик писателя или целого направления с учетом отношения данного объекта к народу» [Егоров, 1961, с. 71].

В этой системе координат Островский — при всей признаваемой самим критиком условности подобного деления — принадлежит к «безусловному понятию» литературы, место же Сухова-Кобылина, как и других «отрицательных писателей», Грибоедова и Гоголя, оказывается менее почетным: оппозиция «поэтическое — напряженное» иерархична для ее создателя.

Сухово-Кобылин как литератор оказался для Григорьева неудобной фигурой, возможно, в силу того, что его драматургия «проникнута лиричным, субъективным началом. Ей совершенно чужд эпический

<sup>3</sup> Неизвестная земля; нечто совершенно неизвестное или недоступное (*лат.*).

элемент» [Лотман, 1982, с. 532]. Свою роль с точки зрения личных отношений могло сыграть и то, что Сухово-Кобылин был большим европейцем, чем это мог вынести Григорьев. Как человек театра, критик не мог не восхититься «Свадьбой Кречинского», не мог не прореагировать на услышанную редакцию «Дела». Но «верность» Островскому, представлениям о «народном поэте» взяла в итоге верх.

## Литература

- А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra. Антология / вступ. ст. В. М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева, О. Е. Селезневой. СПб.: РХГА, 2010 (серия «Русский путь»).
- Григорьев А. А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967.
- Григорьев А. А. Воспоминания. Л.: Наука, 1980а.
- Григорьев А. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980б.
- Григорьев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство. 1985.
- Григорьев А. А. Соч.: в 2 т. Т. 2: Статьи. Письма. М.: Художественная литература, 1990.
- Дружинин А. В. Повести. Дневник / изд. подгот. Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. М.: Наука, 1986 (серия «Литературные памятники»).
- Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — критик. Статья вторая // Труды по русской и славянской филологии: IV. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 104. Тарту: [Тартуский гос. ун-т], 1961. С. 58–83.
- Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. Т. 1. Ч. 2. Л.: Эго, 1991.
- Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. М.: Советский писатель, 1961.
- Клейнер И. М. Судьба Сухово-Кобылина. М.: Наука, 1969.
- Леонтьев К. Н. Несколько воспоминаний и мыслей о покойном Ап. Григорьеве (Письмо к Ник. Ник. Страхову) // Григорьев А. А. Воспоминания / ред. и коммент. Р. В. Иванова-Разумника. М.; Л.: Academia, 1930. С. 528–556.
- Лотман Л. М. А. В. Сухово-Кобылин // История русской литературы: в 4 т. Т. 3: Расцвет реализма. Л.: Наука, 1982. С. 528–548.
- Росси Л. Аполлон Григорьев: биография в культурологическом аспекте // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 5. С. 424–433.
- Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин: очерк жизни и творчества. М.: Искусство, 1957.

- Селезнев В. М.* Драматург и философ будущего // А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra. Антология / вступ. ст. В. М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева, О. Е. Селезневой. СПб.: РХГА, 2010 (серия «Русский путь»). С. 7–68.
- Смирнов Кр. А.* Драматург-гегельянец А. В. Сухово-Кобылин // Труды Ярославского педагогического института. Литературно-лингвистический сборник. Т. III. Вып. 1. Изд. Ярославского пед. ин-та, 1929. С. 77–94.
- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Чаговец В. А.* Три лекции. Л. Толстой. Сухово-Кобылин. Грибоедов. Киев: Типолитография «Прогресс», Б.-Подвальная, 1907.

Е. Н. Пенская

## А. В. Сухово-Кобылин и А. Н. Островский в шекспировских отражениях (по архивным материалам)

*Ужели лицемерием, или хитростью, или своекорыстною целью приведен он сюда и у этого гроба между нами поставлен?*<sup>1</sup>

Сухово-Кобылин А. В. Смерть Тарелкина.  
Д. I. Явл. XV

### Введение

В задачу данной работы входит рассмотрение деятельности двух ведущих русских драматургов — А. Н. Островского и А. В. Сухово-Кобылина — в тот бурный период (1850–1860-е годы), когда в репертуаре русского театра происходили радикальные перемены и сохранялись константы. Менялись эпохи, но Шекспир, претерпевая метаморфозы театральных постановок и переводов на русский язык, оставался эталонной константой театрального мастерства. Островский масштаб и значимостью своего творчества обретает в русской культуре статус, сопоставимый с шекспировским, и попадает в разряд национальных «вечных спутников». А вот Сухово-Кобылин, чей театральный дебют состоялся в 1855 г. и по силе воздействия и востребованности не уступал «вечным спутникам», оказался вне театрального и культурного мейнстрима. Взаимное пренебрежение двух первых величин русской сцены и коллизии их «шекспировских программ» позволяют обсудить колебания репертуарной политики времени, когда пьесы Островского и Сухово-Кобылина «вломились» на русскую сцену. Если линия «Шекспир — Островский» многократно проработана, то шекспировский след в размышлениях и драматургии Сухово-Кобылина нуждается в проверке, реконструкции, подтверждении и рассматривается с привлечением архивных материалов едва ли не впервые.

<sup>1</sup> Цит. по: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 152].

В дневнике Сухово-Кобылин оставит помету, относящуюся ко времени подготовки его драматургического дебюта, — мимолетное замечание о «жалких остатках и тощих комедиях Шекспира»<sup>2</sup>, имея в виду, вероятно, лишь две пьесы, присутствовавшие в то время в репертуаре, — «Комедию ошибок», почти не замеченную в Москве (прошла только два раза — в 1852 и 1853 гг.), и «Венецианского купца», бледно и одноразово возобновленного в Петербурге в 1855 г.

Между тем, отмечая литературоцентризм русской культуры классического периода XIX в., исследователи нередко обращаются к механизмам возникновения второй реальности, где обитают имена авторов и герои русской словесности и театра. С этим параллельным книжным миром, миром искусства соотносит человек свои поступки, вкусы, повседневность. «Все это очень похоже на создание своеобразной национальной мифологии. Ведь еще Ф. Шеллинг высказал мысль о том, что литература Нового времени способна создавать мифы, причислив к мифотворцам Нового времени Шекспира, Сервантеса, Данте, Гёте. Мифологизируются, по Шеллингу, герои, выражающие некие сущностные, предельно значимые для человечества и поддающиеся символическому расширению коллизии, свойства личности и общества. К. Юнг назвал их позже архетипами» [Журавлева, 2001, с. 35–43].

Думается, что прилагательное «русский» означает присвоение имени и статуса писателя иной культурой — это процесс, сходный с «приватизацией» знаковых персонажей. «Русский Вольтер», «русский Купер», «русский Гофман» (об Антонии Погорельском, то есть А. А. Перовском, дяде А. К. Толстого), «русский Дюма» (о Евгении Салиасе, историческом романисте, племяннике Сухово-Кобылина), «русский Гегель» (о самом Сухово-Кобылине, получившем этот «титул» вследствие почти полувековых занятий переводом гегелевских сочинений, а затем создавшем собственную философскую систему «Всемир»). Механизмы порождения писательских архетипов, траектории их вживания в мифологическую плоть культуры складываются путем распространения слухов, через воздействие на общественное мнение, благодаря возникновению ответных реакций критики и публицистики, частным отзывам, зафиксированным в эпистолярной и мемуарной литературе. Отождествление в местном литературном контексте с писательской величиной первого ряда по всемирной шкале означает переход литературной системы в соревновательный, конкурентный режим, предполагает борьбу и полемику, оспаривание

<sup>2</sup> Сухово-Кобылин А. В. Дневник. Запись в дневнике от 17 апреля 1853 г. (почти дословно повторяется 11 сентября 1855 г.). РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 219. Л. 29, 47.

самой номинации и права претендовать на место в русско-европейском пантеоне. Подобный символический капитал означает приобретение дополнительных репутационных бонусов, знаков отличия, создает дидактические ориентиры для публики, разметки на литературной местности, закрепляет иерархию, но и обостряет раскол, отторжение и разрушение клише. Кроме того, звенья отечественного «одомашнивания» чужих авторитетов, мирового канонического списка предполагают сценическое пространство. В драматургии захватывающего костюмированного перформанса участвуют активные исполнители, гримеры и наблюдатели, потребляющие, так сказать, результаты пошива и примерки одежд с *иного* литературного плеча.

### «Русский Шекспир» у Островского и Сухова-Кобылина

Коллизия «Островский — “русский Шекспир”» укоренилась буквально с первых шагов драматурга и со временем модифицировалась, однако генезис этой формулы-легенды оказалось непросто восстановить. Ее незафиксированное авторство, согласно разным источникам, принадлежит Аполлону Григорьеву и пересказывается мемуаристами.

В мемуарах П. Боборыкина очерки о Сухово-Кобылине и Островском соседствуют [Боборыкин, 1965, с. 283–296]. Показательно, что в памяти мемуариста осталось сухово-кобылинское распределение корифеев отечественного театра. Сначала — Грибоедов и Гоголь, а Островский в этом ряду далеко не первый. Сухово-Кобылин и Островский для мемуариста в чем-то похожи: они оба «пострадавшие» — из-за клеветы, цензурных препятствий, неблагожелательности аудитории. И еще Боборыкин поясняет: главный создатель культа Островского — Аполлон Григорьев, который восторгался «почвенностью» и «ставил Любима Торцова чуть не выше Шекспира» [Там же, с. 325]. Фет, высоко ценивший исторические хроники Островского, называл автора «Яузским Шекспиром драмы» [Фет, 1967, с. 548].

Партия противников Островского, как известно, использовала карту «русский Шекспир» как провокацию, разжигая соперничество, ревность к популярности, возбуждая раздражение.

*Со взглядом пьяным, взглядом узким,  
Приобретенным в погребу,  
Себя зовет Шекспиром русским  
Гостинодворский Коцебу.*

Это хлесткое «Четверостишие, сказанное близорукой завистью» Николая Щербины появилось в 1853 г., но опубликовано было спустя 20 лет в «Альбоме ипохондрика», собравшем все его многочисленные эпиграммы, сатирические высказывания и напечатанном в седьмом разделе первого посмертного издания сочинений [Щербина, 1873, с. 302–303]. В 1850–1860-х годах эпиграмма тиражировалась устно, цитировалась, стала формулой салонно-кружкового фольклора. Свидетельствует А. Я. Панаева [Панаева, 1986, с. 312]:

Когда Островский и другие гости разъехались, и остались самые близкие, Тургенев разразился негодованием на Островского:

— Нет, каков наш купеческий Шекспир?! <...> (Называя Островского купеческим Шекспиром, Тургенев имел в виду эпиграмму Щербины. — *Е. П.*).

Формула Щербины кочует, обрастая разными эпитетами и коннотациями, что подтверждают участники «Суббот Растопчиной» (см.: [Погодин, 1892, с. 52–53]).

Сухово-Кобылина невозможно причислить к тем, кто считал себя сторонником Островского. Рискнем предположить, что Шекспир в данном сюжете сыграл роль если не посредника, то «персонажа», косвенно определившего отрицательный оптический настрой Сухово-Кобылина по отношению к конкуренту, хотя равноправного соперничества между ними не было. «Русский Шекспир» оказался «камнем преткновения» между двумя драматургами, вызывающим особый род негативного отношения у Сухово-Кобылина. И это сопротивление превращению в архетип носило не только субъективный характер.

### Сухово-Кобылин vs Островский: путь к театру

Неявное родство Сухово-Кобылина и Островского обусловлено характером и обстоятельствами, сопровождавшими их отношения с театром. И в том и в другом случае началу творческой жизни сопутствовала травма — события, во многом определившие положение драматургов в театральной среде и шире — в русском искусстве. Вход обоих в мир художеств сопровождался катастрофическим переломом в биографии. Для Сухово-Кобылина — обвинением в убийстве и семилетним судебным разбирательством, превратившим светского льва в подследственного, познавшего все тяготы бюрократического процесса и абсурдную изнанку государственного устройства. Для Островского — клеветой и обвинением

в плагиате, имевшими не менее разрушительные последствия. Оказавшись в типологически схожих обстоятельствах, оба обращаются к театру как убедительному аргументу и противоядию при восстановлении порушенной репутации. Несмотря на разницу позиций и статусов в социальной и литературной иерархии, начальные этапы деятельности Островского и Сухова-Кобылина совпадают даже стилистически: оба прошли через репутационные потери, мифологизацию биографии, болезнь; оба сделали ставку на литературный, сценический успех, апеллируя к творчеству как доказательству собственной невинности и правоты. Но сюжет травли, лично пережитый двумя драматургами, стал тем биографическим и художественным ядром, из которого пророс целостный театр. В одном случае — уложившийся в компактное пространство драматической трилогии (Сухова-Кобылин); в другом — породивший театральный космос, большой драматический мир, включивший и циклы, и самостоятельные драматические произведения (Островский). Прямого диалога между драматургами не было, но переклички, рифмовки обнаруживаются легко. Совпадения заметны на разных уровнях — текстовые, внетекстовые, метажанровые. Островский и Сухова-Кобылин строят свой «посттравматический» театр (если пользоваться современной терминологией), изживая личную травму, залечивая рану, восстанавливая репутационный перелом. В этой «посттравматической» ситуации просматривается исходная точка, импульс лиризма, объединяющий театр Островского и Сухова-Кобылина, но лиризма разного, почти противоположного по своей природе и колориту. История Сухова-Кобылина предполагает ретравматизацию, если судить по дневниковым записям, беседам, письмам. На протяжении полувека в его сознании и памяти происходило постоянное возвращение к теме морального и материального ущерба, повлекшего цепь бесконечных несправедливостей, житейских катастроф, которые в конечном счете обретали математически просчитываемую роковую закономерность и выглядели в самоописаниях Сухова-Кобылина почти мистически: потеря возлюбленной и превращение ее образа в священный символ, соблюдение ежегодного ритуала, обряда поклонения — посещение могилы на Введенском кладбище в Москве, портрет в спальне; длительная невозможность наладить личную жизнь при наличии бурных любовных историй (упоминаются в дневниках); трагический исход браков с Мари де Буглон и Эмилией Смит; пожар в родовом имении Кобылинка, уничтоживший семейные и личные архивы; многолетние труды, регулярные цензурные покушения на драматические сочинения и многолетний запрет для постановки на сцене двух частей трилогии «Картины прошедшего» — пьес «Дело» и «Смерть

Тарелкина»; грабительские условия Дирекции императорских театров, фактически лишившие авторского гонорара за многолетнее присутствие в русском репертуаре комедии «Свадьба Кречинского».

Дебют Сухово-Кобылина как драматурга в 1855 г. практически совпал с выходом пьесы Островского «Не так живи, как хочется» (преьера в Малом театре 3 декабря 1854 г.; опубликована в 1855 г., в сентябрьской книжке журнала «Москвитянин»). Обоих авторов связывала не очень существенная разница в возрасте (шесть лет). Оба учились в Московском университете; актеры Ф. Бурдин и П. Садовский не только играли в пьесах Сухово-Кобылина и Островского, но и были их собеседниками, «консультантами», «редакторами».

Однако, несмотря на общую литературную среду и театральный мир, Сухово-Кобылин и Островский практически не замечали друг друга. Непонимание и неприятие первого укладывается в несколько отрицательных реплик. В памяти племянника остались рассуждения о скуке и утомительности Островского [Салиас, 2002, с. 420]. Скупые и редкие заметки в дневнике Сухово-Кобылина подтверждают его неизменный скепсис: «2 декабря 1855. Вечером был в театре. Играли пьесу О. “Бедность не порок”. Боже! Что это такое?» [Сухово-Кобылин, 2002, с. 269].

Провал Варламова в «Семейной картине» Островского в Александринском театре, во время бенефиса актера, вызвал радость Сухово-Кобылина. В дневнике он записывает: «Бегство Публики от пьесы Островского»<sup>3</sup>.

Островский в свою очередь отвечал взаимностью. Лишь раз напрямую высказался о Сухово-Кобылине в письме к И. А. Всеволожскому (1882 г., 3–4 апреля). Речь шла о постановке драмы «Дело» на сцене Малого театра в 1882 г. Когда начались репетиции пьесы, «одна из полукомических ролей отдана была хорошему и симпатичному актёру Решимову<sup>4</sup>; является автор и посылает режиссёра Черневского взять роль у Решимова на том основании, что для пьесы нужен не фат, а комик» [Островский, 1953, с. 217]. Островский отметил незнание труппы Сухово-Кобылиным, поскольку автор 20 лет провел за границей. В результате премьеры пьесы «Отжитое время» («Дело») была отложена и состоялась 4 апреля 1882 г. в бенефис А. М. Кондратьева [Там же, с. 218].

Пьесы Сухово-Кобылина мерили «аршином» «бытового» театра Островского, отмечали эпигонство. Позднее, в 1879 г., П. Д. Боборыкин

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 349, 350; см. также: [Селезнев, Селезнева, 2010, с. 631].

<sup>4</sup> Решимов (*наст.* Горожанский) Михаил Аркадьевич (1845–1887) — артист Малого театра с 1869 г.

написал о «Бесприданнице» в Малом театре: «Так строить и вести действие не умеет никто из писателей последних 20 лет; у Островского нет ни одной вещи сценичнее этой. Только разница между Островским и Сухово-Кобылиным вот какая: у одного в разговорах и положениях — строго художественная правда, в бытовых фигурах поразительное сходство; у другого — талантливая компоновка, смесь творчества с литературной работой, вторжение своего писательского “я”, которое и слышится всего живее в языке главного героя» [П. Б., 1879, с. 1–2].

Таково едва ли не первое детальное сопоставление и противопоставление двух драматургов, которому позднее будут следовать практики искусства — А. Блок, Вс. Мейерхольд, П. Гнедич, Н. Акимов, отдавая в начале XX в. предпочтение Сухово-Кобылину как провидцу, предсказателю будущего, создателю нового символического языка сцены, гротескного, фарсового стиля, преодолевшего быт, или, напротив, отказывая в праве на существование, акцентируя его архаику, неактуальность, умышленность и пессимизм в сравнении с жизнеутверждающей верой в жизнь Островского [Алперс, 1936, с. 3].

Взаимная рецепция, на первый взгляд — минимальная, двух ведущих отечественных драматургов складывалась под воздействием разных обстоятельств. В первую очередь необходимо учитывать фактор «дома», домашних традиций и родственных отношений.

Елизавета Васильевна Сухово-Кобылина, писательница Евгения Тур, сестра драматурга, охотно принимала в своем литературном салоне Островского, что задевало Сухово-Кобылина. Тем не менее об этом следует сказать подробнее.

Кульминация теплых отношений и взаимного интереса друг к другу Евгению Тур и Островского приходится на конец 1840-х — первую половину 1850-х годов. Тогда же была написана Островским принципиальная для его критического наследия статья, посвященная анализу повести Е. Тур «Ошибка». Эта дружба прошла испытание временем. Евгения Тур, вопреки настоятельным рекомендациям Сухово-Кобылина, в 1880-х годах через Е. М. Феокистова поддерживала контакты с М. Н. Островским, братом драматурга, министром государственных имуществ в кабинете императора Александра III, что косвенно подтверждается замечанием И. С. Тургенева по поводу назначения Феокистова начальником Главного управления по делам печати 1 января 1883 г. и о возникшей в связи с этим новой влиятельной группировке И. И. Воронцова-Дашкова, М. Н. Островского и Т. И. Филиппова: «А Аспазия у них Феокистиха и старая бандерша Евгения Тур» [Тургенев, 1978, с. 433].

Отношение Сухова-Кобылина к Островскому зависело в немалой степени от такой «семейной» стилистики взаимодействия: чем теплее и прочнее «сотрудничество» Островского с литературным кругом Евгении Тур, тем резче неприязнь и взаимные колкости.

«Гримаса неудовольствия» Сухова-Кобылина пьесами Островского не в последнюю очередь вызвана «семейным» положением: Островский был «своим», завсегдагаем и кумиром, «русским Шекспиром» в домашнем литературном кругу, а Сухово-Кобылин — вроде бы у «своих», но случайный и чужой гость, не очень желанный. Эта «семейность» немало объясняет в отторжении Сухова-Кобылина. Но это лишь внешний пласт. Тем не менее на него необходимо обратить внимание.

### Мелодраматическая подоплека и ее проекции в трилогии Сухова-Кобылина:

Дмитрий Горев-Тарасенков как связующее звено  
между А. В. Сухово-Кобылиным и А. Н. Островским

Евгению Тур и Островского связывали московская журнальная среда и литературно-театральный быт, общие знакомства. Один из ключевых посредников — Е. М. Феоктистов. Напомним, что Е. М. Феоктистов почти два десятилетия оставался «домашним человеком», доверенным лицом в семейных, общественных и издательских делах Евгении Тур. С конца 1840-х годов, еще будучи студентом Московского университета, он приглашен давать уроки истории детям Е. В. Салиас де Турнемир — сыну Евгению и дочери Марии, посвящен в семейные тайны, а уже в 1861–1862 гг. становится формальным редактором газеты «Русская речь». Дальнейшая карьера Феоктистова пошла по другому пути, и сотрудничество с Евгенией Тур, отношения с Сухово-Кобылиным, описанные в его мемуарах, еще ждут подробного изучения. Е. М. Феоктистов с конца 1840-х годов знаком с актерами Малого театра, Островским, его друзьями, «молодой редакцией» «Москвитянина», он свидетельствует также о благосклонности к Островскому завсегдагаев литературного салона Евгении Тур и о газетном скандале вокруг имени Островского, обвиненного в 1853 г. в плагиате актером Д. Горевым-Тарасенковым, что не раз обсуждалось историками театра и литературы [Ревякин, 1963].

В Москве, как известно, пользовалась успехом комедия «Свои люди — сочтемся!», но после притязаний Горева на это сочинение стали распространяться слухи, что Островский не сам пишет свои пьесы, а его комедия «Банкрот» украдена полностью. Судя по мемуарам Феоктистова, кружок Евгении Тур был на стороне обвинителя Островского:

«Кетчер иступлённо покровительствовал некоему Гореву <...> Чтобы представить доказательства своего таланта, Горев читал свою собственную комедию “Сплошь да рядом”, которая была потом напечатана в “Отечественных записках” (1856. № 7). На чтении присутствовали Грановский, Кудрявцев, Кетчер, Ешевский, Корш и др. Об этом на вечере Е. А. Салиас, сын Евгении Тур, поделился своими воспоминаниями с А. А. Измайловым, журналистом, прозаиком, критиком. Описание этого общественного суда А. А. Измайлов и сопроводил характеристикой Горева: он предстал перед публикой “в лучах окружавшей его страстотерпевческой легенды”» [Измайлов, 1904, с. 11].

При полной несостоятельности обвинений и подозрений Горева тема плагиата, однако, сравнительно долго муссировалась, и создавалось впечатление, что литературные круги были заинтересованы в ее поддержке: «Сравнивать Горева с Островским было бы просто смешно; пристрастие, однако, было так сильно, что не только Кетчер приходил от него в восторг, но даже П. Н. Кудрявцев и А. Д. Галахов ставили его на ряду с автором “Своих людей”! Впоследствии брат драматурга М. Н. Островский рассказывал мне, что отрицать всякое участие Горева... было бы не совсем справедливо...» [Феоктистов, 1926, с. 93–94].

Феоктистов упоминает о живейшей заинтересованности Сухова-Кобылина, об «иступленном покровительстве» пострадавшего и о формировании «мнения» против Островского в пользу Горева. Феоктистов подтверждает присутствие Сухова-Кобылина на том самом чтении Горевым «своей» пьесы в салоне Евгении Тур, о котором упоминает Е. А. Салиас [Измайлов, 1904, с. 11], и сообщает, что Сухово-Кобылин всячески агитировал публику в пользу несчастного Горева и подыгрывал его роли мученика [Феоктистов, 1926, с. 95]. На слушателей произвели болезненное впечатление сцены, предварявшие чтение. Горев говорил о своих невыносимых житейских страданиях и клевете, которая его погубила. Дебютировал Горев на провинциальной сцене в 1840-х годах в роли Гамлета, и эту роль в какой-то смеси высокой трагедии, мелодрамы и фарса он продолжал играть и перед салонной публикой, как вспоминал Феоктистов<sup>5</sup>. Предположительно следы этого «спектакля», разыгранного Горевым, отразились в строении речевой канвы пьесы Сухова-Кобылина «Дело» — в прямой речи автора и в репликах нескольких персонажей (см. табл. 1). Речь Горева приводится по воспоминаниям Е. М. Феокти-

<sup>5</sup> Используются не публиковавшиеся ранее документы — свидетельства Феоктистова, проясняющие скандальную историю обвинения Горевым Островского в плагиате и участие Сухова-Кобылина в ней; см.: *Феоктистов Е. М.* Заметки из слышанного и виденного. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 9–31.

Таблица 1. Пьеса А. В. Сухова-Кобылина «Дело» и комедия «Сплошь да рядом» Д. А. Горева-Тарасенкова

<p>Сухово-Кобылин А. В. Дело</p> <p>А. В. Сухово-Кобылин. К публице. 1862 г.</p>	<p>Феокистов Е. М. Записки из слышанного и виденного</p> <p>Д. А. Горев-Тарасенков</p>
<p>Если бы кто-либо — я не говорю о классе литераторов, который так же мне чужд, как и остальные четырнадцать, но если бы кто-либо из уважаемых мною личностей усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий; то я объявляю, что я имею под рукою <b>факты довольно ярких колеров</b>, чтобы уверить всякое неверие, что я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел [Сухово-Кобылин, 1989, с. 65].</p>	<p>Если бы кто-либо, если бы кто-либо из уважаемых мною личностей усомнился в действительности рассказываемых мною событий, постигших несчастное мое семейство, то я объявляю, что я имею под рукою <b>свидетельства ярких колеров</b> (ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 10 об.).</p>
<p>Кречинский</p> <p>Но бывает уголовная или капканная взятка, — она берется до истощения, догола! Производится она по началам и теории Стеньки Разина и Соловья Разбойника; совершается она под сению и тению дремучего леса законов, по-моцию и средством капканов, волчьих ям и удилиц правосудия, расставляемых по полю деятельности человеческой, и в эти-то ямы</p>	<p>Д. А. Горев-Тарасенков</p> <p>Ограбили меня средь бела дня, как учил еще Стенька Разин и Соловей Разбойник.</p> <p>А было вот как: я взял в конторе «Москвитянина» три книги: «Бедную невесту», «Не в свои сани не садись» и «Свой люди — сочтемся!». Шел домой по Столешниковскому переулку, открыл последнюю и чуть не упал на мостовую.</p>

Продолжение табл. 1

<p>Сухово-Кобылин А. В. Дело Кречинский</p>	<p>Феокистов Е. М. Записки из слышанного и виденного Д. А. Горев-Тарасенков</p>
<p>попадают без различия пола, возраста и звания, ума и неразумия &lt;...&gt; Вчера раскрылась передо мною вся эта каверза &lt;...&gt; [Сухово-Кобылин, 1989, с. 70–71].</p>	<p>Тут раскрылась передо мной злая каверза, я понял, что капкан мне расставлен и попал я в волчью яму, откуда мне не выбраться... (ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 18).</p>
<p>Лидочка</p> <p>&lt;...&gt; Ослабли мои силы, истощилась терпение, истомилась я! — только об том и молю я Бога, чтоб прибрал бы он к Себе мою грешную душу... &lt;...&gt; Если я умру, похороните вы меня тихонько, без шума, никого не зовите, ну — поплачьте промеж себя... чего мне больше... (плачет) &lt;...&gt; Я бы только хотела одного: чтобы и он приехал, — чтобы и он заплакал &lt;...&gt; Вот надеюсь, что у меня чахотка — а всё пустое, никакой чахотки нет; а как бы хорошо мне умереть... благословить бы всех... &lt;...&gt; я бы сказала ему: вот моими страданиями, чахоткой... этой кровью, которая четыре года идет</p>	<p>Д. А. Горев-Тарасенков</p> <p>Я молчал и страдал невыразимо; в актеры меня не пускали, но я все-таки писал, и у меня все-таки жгли рукописи; я томился и украдкою декламировал Пушкина, Шиллера, Шекспира... Вот как я проводил мою мучительную, юношескую жизнь и молил Бога, чтобы прибрал меня... Я переносил многие невзгоды и несчастья: голодал, мерзнул по трое суток в кавказских степях под метелью... Для чего все это делалось? Неужели я не мог бы, точно так же как Вы, жить на одном месте и спать в мягкой постели? Взгляните на меня: бесчестие отца, несчастье</p>

<p>из раненой груди, я искупила все, что сделано, — и потому что искупила — благословляю вас.... Я протянула бы ему руку. Он бросился бы на нее, и целый поток слез прошил бы его и оросил бы его</p> <p>его</p> <p>душу, как сухую степь, какую заливают теплый ливень!.. А моя рука уж</p> <p>холодная.... Какие-то сумерки тихо обступили меня, и уже смутно слышу я: «ныне отпущаеши, владыко, рабу твою с миром» — я бы сказала ему еще раз.... Ты.... Мишель.... прости.... вот видишь там.... (<i>горько плачет</i>).... в такой дали, какую я себе и представить не могу, об</p> <p>тебе.... об твоём сердце.... буду я... мо.... молиться (<i>плачет</i>) [Сухово-Кобылин, 1989, с. 102–103].</p>	<p>семьи, труды, слезы из любви к близкому сослали меня раньше 20-ю годами &lt;...&gt; Вот надеюсь, что у меня теперь чахотка! &lt;...&gt;</p> <p>Все сочувствовали мне, кипели святым восторгом, когда я выказывал им со сцены святые истины великих авторов-поучителей, плакал непритворно... Ах, как бы я хотел, чтобы он (А. Н. Островский. Примеч. Е. М. Феоктистова. — Е. П.) оказался теперь здесь, в этой зале. Я бы протянул ему руку... А моя рука уже холодная...</p> <p>Я знаю: он не сдержал бы своих слез. Я никому не желаю зла... Я бы ему все простил (ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 14–14 об.).</p>
<p>Муромский</p> <p><b>Кровь моя говорит во мне, а кровь</b></p> <p>не спрашивает, что можно сказать и чего нельзя. Я ведь не Петербургская кукла; я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я говорю, — она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте! Нет у вас Правды! Суды ваши — Пилагова расправа. Судопроизводство, ваше — хуже Иудейского! Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена — а разбой! — Крюком</p>	<p>Д. А. Горев-Гарасенков</p> <p>Вела ли меня награда, которой я и теперь не имею? &lt;...&gt; Посмотрите на широкий рубец моей груди — из нее <b>вылилось много крови</b>, стоящей мне многих лет жизни! Не я ли, быв уже актером, выводил должников из тюрьмы, платя за них последние деньги? Не я ли</p>

Окончание табл. 1

<p>Сухово-Кобылин А. В. Дело</p>	<p>Феоктистов Е. М. Записки из слышанного и виденного</p>
<p>Муромский</p> <p>правосудия поддевают они отца за его сердце и тянут.... и тянут.... да погрязивают: дай, дай... и <b>кровь-то, кровь-то так из него и сочится</b>. За что меня мучают, за что? — За что пять лет терплю я <b>страдания</b>, для которых нет человеческого слова.... &lt;...&gt; Пусть слышит меня и курьер; пусть он пойдет в трактир, в овощную лавку, ну — в непотребный дом! и пусть там — ну хоть там расскажет, что нашёлся хоть один Дворянин на Руси, которого судейцы до тех пор мучили, пока не хлынула у него изо рта <b>правда вместе с кровью</b> и дых... (<i>ему становится дурно — он качается</i>) дыханием!!! [Сухово-Кобылин, 1989, с. 113].</p>	<p>Д. А. Горев-Тарасенков</p> <p>ходил по 1000 верст пешком из стремления к высокой, благодородной цели? Спрашиваю всех вас <b>страданиями</b> распявшегося за нас на кресте; спрашиваю, как в смертную минуту... Ведь и теперь еще, в настоящую минуту, из глаз у меня каплет <b>кровь, а не слезы!</b> &lt;...&gt; За что меня мучают, за что? — За что пять лет терплю я <b>страдания?</b> &lt;...&gt; Жестокие люди... молитесь, <b>если можете, чтоб слезы и кровь моего</b> погибшего семейства не пали на всех божеским наказанием! (ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 15).</p>

стова, хранящимся в Пушкинском Доме. Речевые совпадения выделены мною. — Е. П.).

Думается, данный эпизод требует обстоятельного комментария, который может разрастись в отдельную статью. Пока же отметим, что реплики Горева, доступные нам в изложении Феоктистова, видимо, сохраняют стилистику «перформанса», сочиненного Горевым. Этот «перформанс» вовлек целую аудиторию, которая, разделяя или не разделяя чью-либо позицию, все равно «усвоила» общие правила игры, закрепленные прежде всего интонационно. Абстрактность жалоб и стенаний Горева по поводу собственной обездоленности и обделенности (скитания, нищета против «мягкой постели» и благополучия своего кумира), разбитых и обманутых чувств по отношению к «боготворимому» Александру Островскому, а заодно и сочинение своей актерской биографии — все это не предполагает в горевском исполнении конкретных фактов, потому что они разрушают жанр. Его стратегия — возбудить сочувствие, сопереживание и тем самым умножить число сторонников. Чувствительности и эмоциональному плану противопоказано «следствие», апеллирующее к предъявлению реальных улик, к которым склонял А. Н. Островский. А публика, как видим, реагировала двояко: понимая невозможность сопоставления Островского и Горева, она все же оказывалась во власти привычных шаблонных амплуа, сложившихся в 1830–1840-е годы, заранее расставивших акценты.

Сухово-Кобылин со своей стороны, очевидно, двояко отнесся к полемике вокруг пьесы «Свои люди — сочтемся!» в салоне сестры. Как драматург, он внутренне «ответил» на метатеатральность происходящего, взяв на вооружение исполнительские экзерсисы Горева. Однако как литератор, обойденный в распределении мест на Олимпе из-за конкуренции, он почти пародийно амальгамировал отдельные горевские реплики, перекалфицировав их в заочные любовные признания своей героини. Видимо, для Сухово-Кобылина острая речевая актуальность этих высказываний со временем редуцировалась, поскольку он пожертвовал в поздней редакции пьесы 1880-х годов<sup>6</sup> частью реплик не только из-за цензурных требований, но и по причине того, что запутанная специфика литературных отношений ушла в прошлое.

Итак, почти дословно мелодраматические реплики и «исповедальные» признания Горева, открывающие чтение, были воспроизведены Сухово-Кобылиным в драме «Дело», и отчасти лексикон «дела

<sup>6</sup> См. подробнее статью Т. В. Соколовой о поздней редакции пьесы «Дело» в данном издании.

Горева — Островского», обраставшего слухами, публикациями, фельетонами, разошелся на цитаты, о чем свидетельствуют сами пьесы Сухова-Кобылина.

И все же как интерпретировать данные свидетельства?

Феоктистов в своих записках уточняет дату: 14 июня 1856 г. Горев читал свою комедию «Сплошь да рядом» в салоне Евгении Тур. После этого она была опубликована в седьмом номере журнала «Отечественные записки». Данное сообщение совпадает и со свидетельством Е. А. Салиаса, упомянутым выше. Феоктистов отмечает, что публика «испытала два чувства: глубокое разочарование от самой пьесы и сильное потрясение от исповеди Горева. Его рассказ о житейских злоключениях <...> произвел неизгладимое впечатление. Многие не смогли сдержать слезы»<sup>7</sup>. Феоктистов в своих записках фактически сделал репортаж о событии и почти дословно стенографировал речи Горева. Судя по всему, клеветнический сюжет стал центром искренне разыгранной мелодрамы, захватившей внимание зрителей в салоне Евгении Тур. Сюжетная схема, словесное оформление, а также пластика исполнителя, возможно, совпадали с той эпистолярной продукцией Горева, адресованной Островскому, где весь мелодраматический каркас уже сложился и включал душераздирающие подробности несчастного детства, разорение отца, тайную страсть к театру, которую подростку и юноше приходилось скрывать от родных, кражи и сжигание его драматических сочинений, преследования, бегство из дома, скитания, самоубийство брата, бедственное положение сестер, смерть одной из них от чахотки, собственные подвиги во имя спасения ближних и коллег по актерскому цеху... И на этом фоне потеря веры в ближнего — того, кого ценил высоко, обманутое доверие, страдания от клеветы, нервные перепады от высоких признаний к мелким обвинениям и напоминаниям мелочей с той степенью достоверности, что должна была убедить слушателей и рассеять сомнения в правдивости признаний. Видимо, заготовка этой импровизации репетировалась и воспроизводилась не раз, а также ее сценарий был закреплен в письмах Островскому<sup>8</sup>.

Несмотря на «стенографичность» и кажущуюся точность воспроизведения мелодраматического эпизода выступления Горева в салоне

<sup>7</sup> Феоктистов Е. М. Заметки из слышанного и виденного. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 15–17.

<sup>8</sup> Существует немало исследований, где опубликованы документы, переписка лиц, так или иначе причастных к спорам и слухам, циркулирующим вокруг ранней комедии Островского; см., например: [Лакшин, 1982].

Евгении Тур, апеллировать к этому документу можно с осторожностью, поскольку фиксация была сделана Феоктистовым по памяти, а не синхронно, поэтому необходимо учитывать аберрацию памяти мемуариста. Тем не менее стоит отметить совпадение целого ряда фактов, отмеченных современниками в дневниках, переписке, в газетных и журнальных обзорах и фельетонах. Портрет Горева-актера и Горева-псевдодраматурга вписывается в тот канон, что сложился в русской театральной и около-театральной среде. Он представляет собой смесь клише, закрепившихся в трагических, мелодраматических<sup>9</sup>, водевильных жанрах, доминирующих в репертуаре 1830–1840-х годов. Не случайно все признаки мелодраматизма присутствуют как в его собственной стратегии убеждения, так и в описаниях мемуаристов и в том обмене доводами и суждениями, частными и публичными, которые как снежный ком нарастали вокруг этой истории. Законы жанра с его усиленной театральнойностью позволяют говорить о мелодраме как о модели театра. В данном случае они воплощались на всех уровнях пьесы, разыгрываемой Горевым в ее тематическом, структурном, стилистическом, речевом, сюжетном измерениях. Горев в своих устных и эпистолярных выступлениях использовал как бы целый набор (конспект) мелодраматических сюжетов, каждый из которых мог развернуться в самостоятельную историю; а в устройстве спектакля, коммуникаций со зрителем в этом «театре одного актера» задействованы приемы, закрепленные в мелодраме. Разумеется, мелодраматическое начало в трилогии Сухово-Кобылина, особенно остро и нарочито проявленное в первых двух пьесах, невозможно объяснить только впечатлением, созданным поведением Горева. Но, похоже, не в первый раз так совпали обстоятельства, что живой актер стал одним из условий, породивших и «отредактировавших» драматический текст, определивших его тональность, интонацию, мотивы. Не раз исследователи и мемуаристы упоминали участие Щепкина и Садовского в создании трилогии [Алперс, 1945, с. 468–469; Селезнев, 2010, с. 12–14]. Известно и об участии актеров как первых слушателей, собеседников, советчиков, щедрых содержательных «вкладчиков», даривших анекдотическую историю, ставшую впоследствии комедийным зерном [Эфрос, 1920].

След Горева в «закулисье» пьес Сухово-Кобылина не был проявлен, однако он обнаруживается и интерпретируется как самостоятель-

<sup>9</sup> О мелодраме и о воздействии жанра на поведение и сознание публики, об актерах как посредниках между сценой и зрительным залом, о мелодраматизации быта подробно писали исследователи; см., например: [Балухатый, 1927, с. 20–31; Томашевский, 1927, с. 9–19; Heilman, 1968; Smith, 1973; Hunter, 1974; Крутоус, 1981; Плохотнюк, 1988; Вознесенская, 1997].

но, так и в связи с Островским, а сам Горев может трактоваться как эпизодическая фигура-посредник, вольно или невольно катализировавшая взаимную неприязнь драматургов.

Черновые версии пьесы «Дело», насколько позволяют судить отдельные фрагменты сохранившихся рукописей, подтверждают закадровое «присутствие» Горева и тоже косвенно связывают Сухово-Кобылина и Островского. Так, при использовании оперных мотивов, обеспечивающих гармоничный «трансфер» из одной речевой сферы в другую [Пенская, 2015], Сухово-Кобылин не ограничивается фрагментами, вложенными им в уста Тарелкина. В одном из вариантов «Дела» Нелькин пополняет этот вокальный ансамбль и напеваёт<sup>10</sup>:

*Судьбою всевластной  
Нещадно гоним,  
Он счастлив, несчастный,  
Лишь счастьем твоим...*

Это финал стихотворения Д. А. Горева («Не горе и слезы, / Не тяжкие сны, / А счастья розы / Тебе суждены...»), опубликованного в журнале «Репертуар и пантеон» (1843. № 9. С. 143). В поздней комедии Островского «Таланты и поклонники» Мартын Прокофьевич Нароков, помощник режиссера и бутафор, исполняет этот романс, согласно авторскому пояснению сочиненный одним забытым актером 1840-х годов. И это упоминание возвращает к давней теме, утратившей свою болезненность и просто добавляющей к сложному театральному универсуму, который осмысливается в пьесе, еще один штрих. Память театра и память жанра обладают прочной силой и устанавливают свои неразрывные связи, особым образом скрепляющие пласты времени в театральном мире [Журавлева, Макеев, 1997].

Есть и еще один сегмент — гоголевский — в этой условной коллизии «Сухово-Кобылин — Горев — Островский».

Горев апеллирует к опыту Гоголя и «вызывает» тень Хлестакова, пытаясь «переместить» эпизод хвастовства гоголевского персонажа в реальность почти судебного спора и словно бы эпистолярно разыграть ситуацию «Ревизора»: «Если бы я или кто другой стали сеять подобные слухи без основательной причины, без доказательств, нас бы сочли за сумасшедших! Ведь Москва — не тот уездный город, в котором Хлестаков уверял, что “Женитьба Фигаро” и “Юрий Милославский” его сочи-

<sup>10</sup> Сухово-Кобылин А. В. Дело. Д. II. Явл. I. Отрывок. РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 1.

нения! Да и там нашлась глупая городническая дочка, которая знала, кому принадлежит “Юрий Милославский”! Да и я, сколько кажется не мне самому, а тридцати губерниям России, вовсе не похож на Хлестакова!.. Что же касается до других Ваших пьес, которые я будто также называю своими, то хотя бы Вы сами признавали их моими, я не соглашусь назваться их автором» (цит по: [Ревякин, 1963, с. 193]).

Об этой горевской «хлестаковщине, вызывающей то ли гомерический смех, то ли слезы и душевное содрогание», умения смешивать «Гамлета с Хлестаковым», перевоплощаться то в одного, то в другого, «терять контроль над лицами», показывать «Шекспира по-русски, то есть держать национальный кукиш в кармане» писал Феоктистов<sup>11</sup>.

Размещение Гоголя в водевильно-мелодраматической кунсткамере находим и у Сухова-Кобылина в первоначальных подступах к пьесе «Дело». Новая комедия продолжала «Свадьбу Кречинского» и называлась «Лидочка», а потом — «Хлестаков, или Долги». Хлестаков и Тряпичкин фигурировали наряду с другими действующими лицами — Нелькиным, Муромским, Атуевой — и словно бы ставили пьесу, создавая метатеатральную ситуацию, столь характерную для драматургии Островского. «Угнетенная невинность, или Муромский в Москве и в Петербурге. Однако к Серьезному делу нейдет Скоморошество» [Селезнев, 1989, с. 301], — записывал Сухово-Кобылин в дневнике, выбирая название для завершенной пьесы, недвусмысленно примеряя и отвергая мелодраматическую оболочку. Гоголевское эхо отзовется лишь в 1869 г. в посвящении Н. Д. Шепелеву к фарсу «Смерть Тарелкина»: «<...> Зачитывались Гоголем до упаду» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 139].

## Шекспировские коннотации в наследии Сухова-Кобылина

Обратимся к трем пластам наследия Сухова-Кобылина, в которых обнаруживаются шекспировские коннотации:

- коллекция газетно-журнальных вырезок в личном архиве драматурга;
- письмо к П. А. Монтеверде от 23 августа 1891 г. по поводу смерти 7 июля 1891 г. театрального режиссера и актера, директора Мейнингенского театра Людвиг Кронека;
- записи о «Тимоне Афинском».

<sup>11</sup> Феоктистов Е. М. Записки из слышанного и виденного. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 318. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 23.

Пушкинские торжества 1880 г.  
в коллекции газетно-журнальных вырезок  
Сухова-Кобылина

В собрании газетно-журнальных вырезок, сделанных и надписанных Сухово-Кобылиным собственноручно<sup>12</sup>, обращают на себя внимание материалы, посвященные открытию памятника Пушкину в Москве, в которых драматург специально отмечает те, где Пушкина сравнивают с Шекспиром<sup>13</sup>. В это время шекспировская тема, вероятно, занимает Сухова-Кобылина, в частности, в связи с вопросом «Возможен ли русский Шекспир?». Этикетку с таким названием Сухова-Кобылин вставляет в конверт с подборкой газетно-журнальных статей о Пушкинских торжествах 1880 г. в Москве. В этой подборке выделяется ряд материалов, прокомментированных и отмеченных самим Сухово-Кобылиным:

*Amicus* [Монтеверде П. А.]. Беседа // Санкт-Петербургские ведомости. 1880. 3 июня. № 152. С. 2. Подчеркнуто рассуждение о скептиках и истинных приверженцах праздника. Помета рядом с подписью автора: «Дэвид Гаррик. 1769. Первый Шекспировский юбилей». Отметим, что с этим эталонным литературным праздником, видимо, Сухова-Кобылин соотносит Пушкинские торжества и делает это не раз;

*Буква* [Василевский И. Ф.]. Наброски и недомолвки: итоги московских «красных» дней // Молва. 1880. 15 июня. № 163. С. 1. После заголовка помета чернильным карандашом: «David Garrick. Special effects» («Дэвид Гаррик. Спецэффекты») (перевод здесь и далее мой. — Е. П.);

Петербургский листок. 1880. 11 мая. № 89. С. 1. На полях помета А. В. Сухова-Кобылина: «Невозможность русского Шекспира». В заметке сообщалось, что праздник нашего главного поэта, равновеликого Шекспиру, начался 5 июня открытием Пушкинской выставки в зале Благородного собрания в Охотном ряду. Гости с трепетом взирали на личные вещи поэта, рукописи, перстень, та-

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 2–74. Альбом газетных вырезок с пометками и приписками Сухова-Кобылина А. В. На русском, немецком и французском языках.

<sup>13</sup> О сложившейся к 1880 г. и моменту открытия памятника поэту семантике имени Пушкина как национальной идеи в сопоставлении с мировым значением Шекспира см.: [Левитт, 1994, с. 13].

бакерку. Выставка словно предваряла историческое событие, которому было суждено совершиться в этих же стенах через несколько дней. Открытие памятника было назначено на 6 июня. Выкупались даже места у окон соседних домов, а для почетных гостей соорудили трибуны. Утром в храме Страстного монастыря митрополит Московский и Коломенский Макарий (Булгаков) отслужил литургию и панихиду о рабе Божиим Александре;

Празднество открытия памятника Пушкину в Москве // Живописное обозрение. 1880. 14 июня. № 24. С. 458–460. Карандашом Сухово-Кобылиным выделен следующий фрагмент сообщения (приводится здесь в современной орфографии, синтаксис сохранен): «<...> 7 июня в той же зале, где происходили обед и литературно-музыкальный вечер, состоялось торжественное заседание общества любителей словесности. Первым взошел на кафедру председатель общества С. А. Юрьев <...> Едва смолкли рукоплескания, покрывшие эту речь, как раздались снова с страстной силой. На кафедру с листком бумаги в руках взошел депутат французской республики профес. Люи Леже <...> После Леже, речь которого была покрыта долго неумолкаемыми рукоплесканиями, говорили профессора Сухомлинов и Шпилевский, а затем г. Аксаковым был прочитан ряд поздравительных телеграмм, между которыми отметим письма от французского поэта Виктора Гюго, английского — Теннисона и немецкого романиста Ауэрбаха <...>». На полях газетной вырезки короткая вставка мемуарного характера: «Помнится, году в 1864, Ковалевский тогда председательствовал в качестве председателя Литературного фонда [и] ходатайствовал перед Министерством двора о разрешении праздновать трехсотлетний юбилей Шекспира в Императорском Большом театре, но Александр II счел “неуместным” правительству торжествовать хоть и великого иноземца»<sup>14</sup>;

Петербургская газета. 1880. 13 июня. № 144. С. 1. Помета Сухово-Кобылина: «При нынешнем состоянии русского общества у нас Шекспиры и Гете невозможны».

В газетно-журнальном собрании Сухово-Кобылина хранится также «Застольное слово о Пушкине» Островского, произнесенное 7 июня 1880 г. на обеде Московского общества любителей российской словесно-

<sup>14</sup> Возможно, речь идет о Егоре Петровиче Ковалевском (1811–1868), первом председателе Литературного фонда; см.: [Левин, 1965, с. 411].

сти и опубликованное в «Вестнике Европы» (1880, № 7). В нем Сухово-Кобылиным отчеркнут каждый абзац, а следующий фрагмент выделен особо волнистой карандашной линией: «Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют. Наша литература обязана ему своим умственным ростом. И этот рост был так велик, так быстр, что историческая последовательность в развитии литературы и общественного вкуса была как будто разрушена и связь с прошедшим разорвана. Этот прыжок был не так заметен при жизни Пушкина <...>». Подчеркнута заключительная фраза речи Островского: «Нынче на нашей улице праздник». На полях — комментарий А. В. Сухово-Кобылина, напрямую отсылающий к приведенной уже нами эпиграмме Щербины на Островского: «Убежден наш “трактирный Шекспир”»<sup>15</sup>.

Очевидно, сведения об открытии памятника Пушкину представляют отдельный комплекс в сухово-кобылинской коллекции газетно-журнальных вырезок. Сборку этих материалов сопровождает шекспировский аккомпанемент размышлений Сухово-Кобылина. И неслучайно, согласно какой-то внутренней логике составителя этой коллекции, в ней присутствует речь именно Островского (по крайней мере, публикации выступлений других участников Пушкинских торжеств в архиве Сухово-Кобылина пока не обнаружены).

### Мейнингенцы

Доступные сведения о театральных впечатлениях Сухово-Кобылина скупы, хотя собеседники-мемуаристы отмечали его осведомленность о современных событиях литературной и культурной жизни, российской и европейской. Документы подтверждают не только субъективную озабоченность сценической и цензурной судьбой собственных произведений, но и отзывчивость Сухово-Кобылина на новые процессы, происходившие в театре. Так, сохранилось письмо от 23 августа 1891 г. к Петру Августиновичу Монтеверде (1839–1916), журналисту и писателю, редактировавшему газету «Свет» (1889–1895)<sup>16</sup>. Оно написано вскоре после смерти 7 июля 1891 г. театрального режиссера и актера, директора Мейнингенского театра Людвиг Кронекка и содержит предложение поделиться с читателями своими впечатлениями о Мейнингенском театре,

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 73.

<sup>16</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к П. А. Монтеверде. 1891. 7 июля. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 190. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 1–3. Фрагменты из этого документа далее приводятся с указанием листа цитирования; некоторые особенности орфографии Сухово-Кобылина сохранены.

первом в истории режиссерском театре, повлиявшем на многих, в частности — на К. С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда [Рудницкий, 1989, с. 23–25]. Судя по письму, драматург был лично знаком с Кронеком, во всяком случае — пристально за ним наблюдал.

Саксен-Мейнингенский театр существовал давно, но прорыв обозначился только после того, когда его в 1866 г. возглавили герцог Георг II и актриса Эллен Франц, а для организации режиссерской работы пригласили актера Людвиг Кронека. Этот триумvirат открывал новые пути в сценическом искусстве. Георг II взял на себя исследования и создание концепции исторического спектакля, конкретной исторической среды; Эллен Франц работала над словом; Людвиг Кронек выстраивал мизансцены и целостность спектакля, выверенную в костюмах, декорациях, звуковом и световом оформлении, соответствовавшей исторической реальности. История была фетишем нового театра, манифестировавшего свою миссию как буквальное воспроизведение истории, духа, буквы, предметов быта. Оружие изготовлялось по музейным образцам эпохи Юлия Цезаря. Многие уникальные предметы мебели и реквизита брали из дворца герцога. «Визитной карточкой» репертуара мейнингенцев стали «Юлий Цезарь» (готовили в 1867–1874 гг.) и другие трагедии Шекспира, разыгранные в точном соответствии со знаниями, которыми располагала историческая наука XIX в. о той эпохе, когда происходит действие пьес. Уникальность предприятия Георга II заключалась еще и в том, что он разрушил диктат актерского премьерства и организовал особый тип труппы, передвижной характер которой опирался исключительно на гастрольное существование. Здание театра в Мейнингене превратилось в репетиционную лабораторию, а существование 10 тыс. жителей герцогства подчинялось театральным интересам [Бачелис, 1983, с. 25–27]. За 16 лет мейнингенцы побывали в 38 городах Европы и Америки и дали без малого 3 тыс. представлений.

В Россию Мейнингенский театр приезжал дважды — в 1885 и 1890 гг. Московские гастроли 1885 г. проходили в помещении частного театра М. В. Лентовского 25 марта — 21 апреля; гастроли 1890 г. — в театре Ф. А. Корша 2–20 апреля. Эти гастроли оставили глубокий след в культурной жизни и памяти.

Судя по письму к Петру Монтеверде, Сухово-Кобылин мог видеть гастролеров и в 1881 г. в Лондоне, и в 1885 г. в Москве. Его поражало многое, но не столько главные исполнители, сколько второстепенные, статисты, «сангвиники и флегматики, дикие горлопаны и пассивные свидетели, суровые бойцы и яростные оппоненты, наглые бабы и добрые домохозяйки <...> У каждого свой костюм и своя нота в общем

хоре» (л. 1). Массовки мейнингенцев производили ошеломляющее впечатление: «Организация массовых сцен тут доведена почти до совершенства. После убийства Цезаря, толпа исторгает из своего чрева душераздирающий вопль. Затем воцаряется мертвая тишина: убийцы, сенаторы, народ замирают, пораженные. А после вздымается буря <...> на форуме толпа поднимает Антония на плечи, и он зачитывает вслух завещание Цезаря, разъяренные римляне несут труп на носилках, другие с горящими факелами в руках рвутся наверх <...> вихрь смертей. Убит поэт Цинна. Так начинается революция» (л. 2).

Отдельно Сухово-Кобылин дает наброски портрета Людвиг Кронек, полноватого, на первый взгляд ничем не примечательного человека, с которым драматург познакомился сначала как с комическим актером: «Он грациозно исполнял Фарсы, пел Фальцетом, ловко танцевал, обладал сияющей Улыбкой, мог легко преобразиться на Сцене, не хуже Левассора. Кронек при Случае хорошо сыграл бы Тарелкина. Может быть, благодаря своей Подвижности, Чутью и нечеловеческой Работоспособности, стоившей ему Жизни, он смог совершить Чудо <...> Как большой Актер, он умел превращаться и в Режиссера, без ведома которого ничего не происходило на сцене. Превращение исполнялось быстро и сопровождалось Мимикой, изменением Лица и его Очертаний. Когда начиналась Репетиция, Кронек переходил от скромной Простоты к спокойной Власти. Перерождался, молча следил за часовой Стрелкой. Потом у него в руках появлялся большой Колокольчик со зловещим низким Звучом и объявлял: “Anfangen” (начинать (нем.). — Е. П.). Наступала Тишина. Все замирали. Заведен неумолимый часовой Механизм Репетиции...» (л. 2 об., 3).

Ответного письма Монтеверде обнаружить пока не удалось. Нет подтверждений и о публикации этого материала в газете «Свет», в которой в 1890 г. были опубликованы несколько материалов — писем редактору — А. В. Сухово-Кобылина о Дворянском земельном банке<sup>17</sup>. Сам эпистолярный набросок Сухово-Кобылина вроде бы зауряден, встраивается в хор откликов многочисленной аудитории в Европе и России, пораженной открытиями мейнингенцев. Но он любопытен как свидетельство профессиональной наблюдательности Сухово-Кобылина, подтверждение его открытости новым явлениям в театре и как гипотетическая «очная ставка» с Островским.

Первые гастролы мейнингенцев в 1885 г. Островского разочаровали. Еще до их начала у него сформировалось некоторое предубежде-

<sup>17</sup> См. подробнее: [Сухово-Кобылин, 2021, с. 456–458].

ние: «Более справедливого, но и зато более строгого приговора, какой сделают москвичи, мейнингенцам нигде не дожидаться. Нас ничем не удивишь: мы видели московскую драматическую труппу в полном ее цвете, видели все европейские знаменитости и справедливо их оценили» [Островский, 1952b, с. 297]. Свои впечатления он изложил в тексте, озаглавленном «Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы (Из дневника)» [Там же]:

*Март 26 [1885 г.]* Вчера видел в первый раз мейнингенцев. Я отправился смотреть Юлиа Цезаря Шекспира; но ни Цезаря, ни Шекспира не видал, а видел отлично дисциплинированную труппу, состоящую из посредственных актеров и отвратительно ноющих и ломающихся актрис. Но смотреть мейнингенскую труппу стоит, — спектакли их поучительны <...>;

*5 апреля.* Вот мой приговор мейнингенцам! Игра их не оставляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения; то, что мы у них видели — не искусство, а умение, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира, Шиллера, а ряд живых картин из этих драм. Но все-таки во время спектакля впечатление получалось приятное и сильное; последней сценою 3-го акта в Юлии Цезаре, лагерем Валленштейна, пиром у Терцкого я был захвачен врасплох и увлечен. Впрочем, уяснив себе это впечатление, я нахожу, что оно было немногим сильнее того, какое мы получаем от стройных движений хорошего войска на параде или от хорошо обученного легкого кордебалета. Меня увлекло строгое, легкое и ловкое исполнение команды. Видно, что режиссер Кронегк — человек образованный и со вкусом, но в том-то и недостаток мейнингенской труппы, что режиссер везде виден <...>.

Критерии и мерки, с которыми подходил Островский к немецкой труппе, предопределялись эстетическими нормами дорежиссерского театра, где главную роль играют драматург и актер, а режиссер — фигура техническая, подчиненная. И хотя набросок Сухово-Кобылина не дает нам достаточных оснований для выводов об осознанной альтернативной позиции, его признание режиссерской первостепенности в оценке мейнингенцев позволяет осторожно предположить чуткость к радикальным переменам в театральной системе, у порога которых он стоял. Ведь именно в новую эпоху режиссерского театра началась подлинная сценическая история его пьес.

### Искушение Шекспиром: Сухово-Кобылин на подходах к «Тимону Афинскому»

Отдельная драма «Дело», Сухово-Кобылин в конце 1860 г. делает ежедневные записи в дневнике, отмечая в них шекспировский фон, сопровождавший эту работу [Сухово-Кобылин, 2002, с. 318]:

21-е (декабря. — Е. П.). Встал хорошо. Писал Пиэссу, 4-й акт, сцену, предшествующую Катастрофической, — и выправлял Катастрофическую <...>;

22-е. Встал хорошо. Гимнастика. Мороз <...> Не выходил никуда. Занимался дома. Переводил «Логику». Понимал ясно. Вечером уде-  
лывал Четвертый акт;

23-е, 24-е. Не выходил никуда. Писал пиэссу. Читал Шекспира...  
Вечером всенощная.

Отметим, что шекспировский фон сопровождал работу над трилогией на протяжении ряда лет. Атрибутировать его составляющие с какой-либо степенью полноты мы не готовы, но трагедия «Тимон Афинский» всплывает в документах Сухово-Кобылина в разных модусах — в медицинском и литературном.

В черновых записях, сохранившихся в архиве Н. В. Минина, имеются выписки Сухово-Кобылина, указывающие на его интерес к умственным патологическим состояниям, мизантропии, «тимонизму». Не исключено, что дружба и доверительные отношения с Владимиром Самсоном фон Гиммельштерном, московским врачом, тепло упоминаемым в дневниках, предполагала помощь Сухово-Кобылину в трудных психологических состояниях.

В 1904 г. Луиза де Фальтан сообщает Н. В. Минину о переводческих намерениях отца, ей известных<sup>18</sup>. Среди таких невоплощенных подступов — шекспировская трагедия «Тимон Афинский», одна из самых спорных по авторству и обилию мест, затрудненных для понимания [Радлов, 1903].

В заготовках Сухово-Кобылина к философским работам сохранились скудные ремарки о природе слова, об устройстве речи в «Тимоне», воспринимаемой как «плод отчаяния и страданий, вырванных с кровью» (ср.: «с кровью вырванное дело»): «Существительное содержит

<sup>18</sup> Фальтан Л. А. де. Письмо к Н. В. Минину. 1904. 21 сентября. Рукопись на рус. яз. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 186. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 2.

несколько оболочек, они сталкиваются друг с другом, вызывая взрыв и свет. Не поддается...»<sup>19</sup>.

Поразительно здесь сходство с впечатлениями Питера Брука, испытанными им при попытке заново для современного французского зрителя перевести «Тимона Афинского»: «Уникальность природы шекспировской драматургии заключается в том, что она бесконечно подвижна, бесконечно изменчива <...> Мне кажется, что пьесы Шекспира, спрятавшиеся в твердые переплеты, похожи на больших жуков, внутри которых есть жучки поменьше и совсем маленькие. И когда взрослые ложатся спать, они передвигаются. Приведу пример. Я работаю над переводом “Тимона Афинского” для французов <...> Если охватить внутренним взором сразу все шекспировские пьесы, персонажи и мысли, населяющие их, то может создаться впечатление, что раскладываешь одну и ту же колоду карт. Карты падают на стол всегда в разном порядке, картинки сдвигаются, возникают новые узоры: значение, содержание и смысл тут всегда находятся в движении. В процессе работы над переводом выясняется еще больше. Я работаю с очень тонким и умным французским писателем, Жан-Клодом Каррьером, и он постоянно спрашивает: “Что это значит? Каково точное значение этого слова?” Он знает английский очень хорошо. Уточняя значение слова, он смотрит в словарь и спрашивает: “Какое значение из двух более точное: то или это?” Отвечаю ему: “И то, и другое”. В ходе такой работы слово для него начинает приобретать все новые и новые измерения. Тогда он говорит: “Ах, теперь я понимаю. Это *des mots rayonnants* — излучающие слова (фр.)”. Когда ты имеешь дело с такими *излучающими словами*, то обнаруживаешь многоуровневый характер слов, в которых один смысловой уровень ведет к другому, создавая ассоциативную цепочку смыслов и бесчисленное множество смысловых сочетаний» [Брук, 1996, с. 120–121].

Действие шекспировского магнетизма Сухово-Кобылин испытывает, вчитываясь в перевод П. И. Вейнберга, появившийся в журнале «Современник» в 1864 г. (т. 105, ноябрь — декабрь, раздел «Словесность, науки и искусства», с. 387–498), а затем вышедший отдельным изданием [Шекспир, 1865]. Оба издания значатся в списке книг Сухово-Кобылина, составленном Н. В. Мининым<sup>20</sup>. Продемонстрируем некоторые марги-

<sup>19</sup> Сухово-Кобылин А. В. Литература. Библиографические записки с аннотациями, заметками на полях, пробными переводами. РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 18.

<sup>20</sup> Минин Н. В. Книги из библиотеки А. В. Сухово-Кобылина. Список. Автограф. ОР ИРЛИ (ПД). Ф. 186. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 3. № 17–19.

налии на полях журнального «Тимона Афинского» (см. табл. 2) и прокомментлируем их.

Сухово-Кобылин обводит в журнале карандашом реплики персонажей трагедии «Тимон Афинский», а на полях страницы, перетасовывая слова из разных пьес своей трилогии, словно бы по памяти воспроизводит обрывки фраз, принадлежащих персонажам «Свадьбы Кречинского», «Дела», «Смерти Тарелкина», повторяя реплики по несколько раз в разных конфигурациях («Ради Бога, откупитесь!...»). Предположительно, драматург использовал свободное пространство этих журнальных страниц неоднократно, но обращался к ним уже после окончания «Смерти Тарелкина», то есть после 1869 г., когда завершилось печатание первого издания «Картин прошедшего». Сейчас трудно установить возможную «этапность» этих вставок, однако очевиден их внутренний диалог, который по каким-то причинам важен для Сухово-Кобылина. Он создает этим коллажем реплик какую-то новую драматургию.

Итак, Сухово-Кобылин, перечитывая «Тимона Афинского» и возвращаясь к публикации перевода Вейнберга уже после выхода трилогии в 1869 г., явно «кружит» не просто вокруг шекспировской трагедии, но вокруг ее смысловых, образных гнезд. Финансовая, денежная, материальная среда в ней вещна и затягивает Сухово-Кобылина, «излучения» шекспировского слова и сухово-кобылинского вызывают обмен энергией. Волны и частицы этих текстов — живых организмов — наглядно вступают друг с другом во взаимодействие, химическую реакцию. По крайней мере, речевая партия денег в «Картинах прошедшего» — одна из главных и от первой части к последней, снимая границы, об-

Таблица 2. Пометы А. В. Сухово-Кобылина на полях публикации перевода «Тимона Афинского» У. Шекспира в журнале «Современник» (1864)\*

Текст «Тимона Афинского»	Пометы А. В. Сухово-Кобылина на полях
<p style="text-align: center;">Тимон.</p> <p>Снеси ему поклон Мой дружеский; а деньги я сейчас же Пошлю туда. И попроси его, Чуть только он освободится, в гости Прийти ко мне &lt;...&gt; [С. 393.]</p>	<p>Так я на свои деньги дам: свое состояние имею! [«Свадьба Кречинского». С. 12.] А когда в Петербурге-то жили — Господи, Боже мой! — что денег-то бывало! какая игра-то была!.. [«Свадьба Кречинского». С. 29.]</p>

## Продолжение табл. 2

Текст «Тимона Афинского»	Пометы А. В. Сухово-Кобылина на полях
<p>Тимон. О, перестань, Вентидий честный мой! Мою любовь ты дурно ценишь. Деньги Тебе я дал в подарок &lt;...&gt; [С. 404.]</p>	<p>И ведь он целый век все такой-то был: деньги — ему солома, дрова какие-то. [«Свадьба Кречинского». С. 29.] Кречинский. Денег принес? Расплюев. Нет, не принес. Чурбан!.. Вижу, и деньги взяли, и поколотили. [«Свадьба Кречинского».]** Ради Бога, откупитесь!.. С вас хотят взять деньги — дайте! С вас их будут драть — давайте!.. [«Дело». Письмо Кречинского. С. 71.]***</p>
<p>Сенатор. Надень скорее плащ, Беги сейчас к Тимону и потребуй, Чтоб деньги мне он отдал; никакой Уверткою не будь доволен; если Ответит он: «поклон мой твоему Хозяину» — и станет этак шляпой Вертеть в руке, — не вздумай ты молчать Скажи ему, что я и сам нуждаюсь До крайности и тронуть принужден Свой капитал; что срок его расписок Давно прошел; что собственный кредит Я подорвал уверенностью полной В его словах. [С. 416.]</p>	<p>Вот он, батюшка, мой, туда сюда. Взял стряпчего, дал денег — ну уладили... Только я вам скажу, как дал он денег, тут и пошло; кажется, и хуже стало; за одно дает, а другое нарождается. [«Дело». С. 72.] Деньги эти я тихонько, усладительно, рубль за рублем, куш за кушем потяну из тебя с страшными болями; а сам помещусь в безопасном месте и смеяться буду — и сладко буду смеяться, как ты будешь коробиться и корчиться от этих болей. [«Смерть Тарелкина». С. 143.]</p>
<p>Лукулл. &lt;...&gt; Подойди ближе, честный Фламиний. Твой господин — великодушный человек,</p>	<p>&lt;...&gt; Этот негодяй, вероятно, уже чувствуя, что скоро умрет, назанимал у знакомых денег, вещей &lt;...&gt; [«Смерть Тарелкина». С. 159.]</p>

## Продолжение табл. 2

Текст «Тимона Афинского»	Пометы А. В. Сухово-Кобылина на полях
<p>Лукулл. но ты — человек умный; хоть ты и пришел ко мне, но очень хорошо знаешь, что теперь совсем не время давать займы деньги, особенно под дружбу, без всякого другого обеспечения. Вот тебе три солидара; закрой глаза, мой любезнейший, и скажи Тимону, что ты не застал меня. Прощай. [С. 429.]</p>	<p>Ценою твоих денег, ворованных денег; — денег, которые дороже тебе детей, жены, самого тебя. [«Смерть Тарелкина». С. 143.]</p>
<p>Фламиний. Возможно ли, чтоб изменился так Наш мир, а мы остались тем, чем были? (<i>Бросает деньги на пол.</i>) [С. 429.]</p>	<p>Ради Бога, откупитесь!.. С вас хотят взять деньги — дайте!.. [«Дело». Письмо Кречинского. С. 71.] Долго ли выжидать и потом как нагряться? Каким приемом выворотить деньги? [«Смерть Тарелкина».]****</p>
<p>Фламиний (показывая на монеты, лежащие на полу). Пускай они составят часть того, На чем гореть ты будешь после смерти! В растопленном металле этом вечно Варись в аду! Ты только язва друга, Но ты не друг. [С. 430.]</p>	<p>Ради Бога, откупитесь!.. [«Дело». Письмо Кречинского. С. 71.]</p>
<p>Тимон. Вычеканьте из моего сердца деньги! [С. 436.]</p>	<p>Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред!.. [«Свадьба Кречинского». С. 30.]</p>
<p>Алкивиад. Пусть боги вас живыми сохраняют До той поры, пока не превратят В скелетов вас, для взора ненавистных! Неистовством душа моя полна...</p>	<p>И ведь он целый век все такой-то был: деньги — ему солома, дрова какие-то. [«Свадьба Кречинского». С. 29.]</p>

Окончание табл. 2

Текст «Тимона Афинского»	Пометы А. В. Сухово-Кобылина на полях
<p style="text-align: center;">Алкивиад.</p> <p>Как! Между тем как вы считали деньги И с должников огромнейший процент Тянули здесь, — я с вашими врагами Дрался за вас и наживал себе Не золото, а лишь большие раны, — И вот теперь награда мне за то! [С. 446.]</p>	<p>Сожмет кулак — человек сильный — у меня, говорит, деньги будут. [«Свадьба Кречинского». С. 29.]</p>
<p style="text-align: center;">Тимандра и Фрина.</p> <p>Ну, ладно. Подавай Нам золота побольше. Что же дальше? За деньги мы всё сделаем — поверь. [С. 464.]</p>	<p>В шею!., ...то есть вот как: три тысячи серебром повернуть некуда: как капля в море. Тут эти букеты, конфеты, дичь всякая, какие-то бессмысленные корзинки.... дурь безмерная.... и все деньги, все деньги!.. деньги. [«Свадьба Кречинского».]*****</p>

\* Текст «Тимона Афинского» приводится в современной орфографии с указанием страниц цитирования по изданию: [Шекспир, 1864]; текст пьес А. В. Сухово-Кобылина приводится с указанием страниц цитирования по изданию: [Сухово-Кобылин, 1989]. Случаи отклонения от текста прокомментированы дополнительно.

\*\* Сухово-Кобылин, очевидно, намеренно или случайно искажает диалог Кречинского и Расплюева, пропуская несколько реплик. Ср. в тексте пьесы [Сухово-Кобылин, 1989, с. 31]:

Расплюев. Нет, не принес.

Кречинский. Так подай, что взял намедни на игру.

Расплюев (*расставя руки*). Лишен, всего лишен!

Кречинский. Как лишен?

Расплюев. Отняли, все отняли!..

Кречинский (*перебивая*). Чурбан!.. Вижу, и деньги взяли, и поколотили <...>.

\*\*\* Эту реплику Сухово-Кобылин повторяет трижды в комментариях на полях трагедии «Тимон Афинский».

\*\*\*\* В тексте пьесы: «Каким приемом выворотить из Варравина деньги» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 148].

\*\*\*\*\* В тексте пьесы:

Кречинский. В шею!., (*продолжает считать*) то есть вот как: три тысячи серебром повернуть некуда: как капля в море.... А свадьба-то, свадьба? Да на что же я свадьбу-то сделаю? Ведь тут расходы, неизбежные расходы!.. Всякому дураку подарки давай; всякий скот на водку просит. Тут эти букеты, конфеты, дичь всякая, какие-то бессмысленные корзинки.... дурь безмерная.... и все деньги, все деньги!.. (*подумав*) деньги [Сухово-Кобылин, 1989, с. 35].

ретае все более навязчиво галлюцинирующее звучание. Она тревожно мерцает, вспышками объединяя персонажей «Свадьбы Кречинского», «Дела», «Смерти Тарелкина» в единое целое, в котором деньги — символ уничтожающей кромешной безнадежности.

Обратим внимание, что для зрителя первой трети XX в. Сухово-Кобылин органично воспринимался сквозь шекспировскую оптику. Андрей Белый после просмотра пьесы «Дело» во МХАТе Втором писал Иванову Разумнику, что самое сильное впечатление — это М. А. Чехов в роли Муромского, и отмечал: «У М. А. выявился тип мировой семидесятилетнего “старичка” в духе Шекспира, так сказать, фигура, равная Отелло, Гамлету...» [Белый, 1998, с. 450].

Новая эпоха острее выявляла шекспировские коннотации. Премьера «Свадьбы Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда состоялась 14 апреля 1933 г., во время гастролей ГосТИМа в Ленинграде. Готовясь к ней, Мейерхольд воспроизводил жесткую социальную и политическую риторику предвоенного времени, расставлял акценты: «Вырос новый человек с его особым отношением к монете. Отличительным образцом этой новой породы человека является Кречинский <...> Ключ к раскрытию идейной сути комедии “Свадьба Кречинского” окажется у нас в руках, если мы сумеем прощупать проложенные автором в этом замечательном драматургическом организме артерии, по которым автор гонит ядовитую влагу с целью заклеить перед человечеством столь вредоносные дела, которые совершают люди, подобные Кречинскому, если мы надем шекспировские очки и увидим пьесу в ее подлинном свете. В пьесе показан человек, срывающий наслаждения жизнью в сладострастном союзе со своей поганой наложницей (определение, приложенное Шекспиром к “металлу проклятому” — деньгам в “Тимоне Афинском”). Подоплека целеустремленности Сухово-Кобылина становится совершенно отчетливо ясной в свете истолкования гениальных прозрений Шекспира (“Тимон Афинский”) <...>» [Мейерхольд, 1968, с. 263–265].

\* \* \*

Шекспир, Островский, Сухово-Кобылин... В этой теме невозможно много поворотов, развилок, параллельных линий. В ней есть и элемент спора, сопротивления стереотипам — антишекспировский и антиостровский планы в драматургической эстетике Сухово-Кобылина, в том числе пласт, связанный с бытованием клише «русский Шекспир». Poleмика по поводу Шекспира, в связи с Шекспиром, направленная на Островского, образует пародийно-poleмические контексты, вне которых ослабляется смысловая валентность сухово-кобылинских выступ-

лений. Но эту линию вряд ли можно считать единственной: немало личного, субъективного для Сухова-Кобылина в философских и психологических изводах мизантропии, порожденной в том числе трагедией «людей на деньгах» (по Вс. Мейерхольду). «Тимон Афинский» автобиографичен для Сухова-Кобылина, в чем-то его *alter ego*. Текстологические аргументы — не последние доводы в этой истории сближений, художественных находок, эстетических и поведенческих коллизий.

## Литература

- Алперс Б. В. Новый Островский (к 60-летию со дня смерти) // Советское искусство. 1936. № 27. 11 июня. С. 3–4.
- Алперс Б. В. Актерское искусство в России. М.; Л.: Искусство, 1945.
- Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы // Временник Отдела словесных искусств. Вып. III: Поэтика / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 63–86.
- Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983.
- Белый А. Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику. 1927. 19 февраля // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. С. 450–460.
- Боборыкин П. Д. Воспоминания: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1965.
- Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996.
- Вознесенская Т. И. Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1997.
- Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания: 1855–1918. М.: Аграф, 2000.
- Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. 2001. № 6. С. 35–43.
- Журавлева А. И., Макеев М. С. «Таланты и поклонники» (1881) // Журавлева А. И., Макеев М. С. Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во МГУ, 1997. С. 34–47.
- Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М.: ГИТИС, 2007.
- Измайлов А. А. Талант и беспутство: еще об актере Горева и его столкновении с Островским // Журнал театра Литературно-художественного общества. 1904. № 4. С. 10–12.

- [Кронеберг Андрей]. О Шекспире, Крылове, юморе, юмористе и юмористике // Иллюстрация. 1847. Т. 4. № 4. С. 55–56.
- Крутоус В. П. О мелодраматическом // Вопросы философии. 1981. № 5. С. 125–136.
- Лакшин В. Я. Испытание клеветой // Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. Биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1982. С. 278–317.
- Левин Ю. Д. Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура / под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. С. 400–421.
- Левитт М. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб.: Академический проект, 1994.
- Мейерхольд В. Э. «Свадьба Кречинского». К сегодняшней премьере в Московско-Нарвском доме культуры // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / под общ. ред. Б. И. Ростоцкого. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 263–265.
- Островский А. Н. Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи 1859–1886. М.: ГИХЛ, 1952а. С. 20–21.
- Островский А. Н. Соображения и выводы по поводу мейнингенской труппы. (Из дневника) // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 12: Статьи о театре. Записки. Речи 1859–1886. М.: ГИХЛ, 1952б. С. 296–298.
- Островский А. Н. Письма. 1881–1886 // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 16. М.: ГИХЛ, 1953.
- Панаева А. Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986.
- П. Б. [Боборыкин П. Д.]. Московские театры // Русские ведомости. 1879. С. 1–2.
- Пенская Е. Н. О чем поет Тарелкин? Оперный универсум в драматической трилогии Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Универсалии русской литературы. Вып. 6. Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2015. С. 41–64.
- Плохотнюк Т. Г. Жанровая структура мелодрамы // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 8. Томск: Изд-во ТГУ, 1988. С. 188–209.
- Погодин Д. М. Воспоминания // Исторический Вестник. 1892. № 4. С. 51–53.
- Радлов Э. Л. Тимон Афинский // Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 5 т. Т. 3. СПб.: Изд. Брокгауза и Ефрона, 1903. С. 504–513.
- Ревякин А. И. А. Н. Островский и Д. А. Горев: К спорам об авторстве комедии «Свои люди — сочтемся!» // Русская литература. 1963. № 4. С. 180–196.

- Рудницкий К. Л.* Возникновение русской режиссуры // Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 7–74.
- Салиас Е. А. А. В. Сухово-Кобылин.* Интервью // Дело Сухово-Кобылина / сост., подгот. текста В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой; вступ. ст. и коммент. В. М. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 419–420.
- Селезнев В. М.* История создания и публикаций «Картин прошедшего» // Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»). С. 284–328.
- Селезнев В. М.* Драматург и философ будущего // А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra. Антология / вступ. ст. В. М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева, О. Е. Селезневой. СПб.: РХГА, 2010 (серия «Русский путь»). С. 7–68.
- Селезнев В. М., Селезнева Е. О.* Комментарии // А. В. Сухово-Кобылин: pro et contra. Антология / вступ. ст. В. М. Селезнева; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева, О. Е. Селезневой. СПб.: РХГА, 2010 (серия «Русский путь»). С. 560–709.
- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Сухово-Кобылин А. В.* Дневник // Дело Сухово-Кобылина / сост., подгот. текста В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой; вступ. ст. и коммент. В. М. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2002 (серия «Россия в мемуарах»). С. 235–332.
- Сухово-Кобылин А. В.* Заемщикам золотого банка // Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С. 456–458.
- Томашевский Б. В.* Французская мелодрама начала XIX века. (Из истории вольной трагедии) // Временник Отдела словесных искусств. Вып. II: Поэтика / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 55–82.
- Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 17: Письма. 1862–1864. М.: Наука, 1978.
- Федотов А. С.* Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов. Tartu: University of Tartu Press, 2016 (Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis. 35).
- Феоктистов Е. М.* Глава из воспоминаний / предисл. и примеч. Б. Л. Модзалевского // Атеней. Историко-литературный временник. Труды Пуш-

кинского Дома Академии наук СССР / под ред. Б. Л. Модзалевского и Ю. Г. Оксмана. Кн. 3. Л.: Гос. Академическая типография, 1926. С. 83–114.

*Фет А. А.* Черновик письма И. С. Тургеневу от 19 апреля 1867 г. // Литературное наследство. Т. 103: А. А. Фет и его литературное окружение. Кн. I. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 547–549.

*Шекспир У.* Тимон Афинский. Трагедия в 5 д. / пер. П. И. Вейнберга // Современник. 1864. Т. 105. Ноябрь — декабрь. Раздел «Словесность, науки и искусства». С. 387–498.

*Шекспир У.* Тимон Афинский. Трагедия в 5 д. / пер. П. И. Вейнберга. СПб.: Тип. К. Вульфа, 1865.

*Щербина Н. Ф.* Полн. собр. соч. СПб.: Ред. журн. «Русская старина», 1873.

*Эйхенбаум Б. М.* С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л.: Наука, 1955. С. 2–57.

*Эфрос Н. Е.* М. С. Щепкин (опыт характеристики). Петербург: [Светозар], 1920.

*Heilman R. B.* Tragedy and Melodrama: Versions of Experience. Seattle: University of Washington Press, 1968.

*Hunter Fr. J.* The Power of Dramatic Form. New York: Exposition Press, 1974.

*Smith J. L.* Melodrama. London: Methuen, 1973.

*Strehler G.* Un theatre pour la vie. Paris: Fayard, 1980.

## II. Театр

*...Высшей точкой в комедии является то, что дано Сухово-Кобылиным.*

В. Э. Мейерхольд

Цит. по: Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. М.: ОГИ, 2000. С. 124.



*С. Н. Патапенко*

**Пьесы А. В. Сухово-Кобылина  
как предчувствие  
гуманистической катастрофы:  
театральная трилогия  
на московской сцене 1927–1936 гг.**

На столичной сцене конца 1920-х — 1930-х годов один за другим появились три спектакля по пьесам А. В. Сухово-Кобылина. В течение десятилетия, между 10-м и 20-м празднованиями Октябрьской революции, ведущими театральными коллективами была представлена вся трилогия драматурга. Не в авторской последовательности, но со своей внутренней логикой, собравшей разные спектакли в единое театральное высказывание. В 1927 г. МХАТ Второй показал «Дело» (режиссер Б. М. Сушкевич); в 1933 г. ГосТИМ представил «Свадьбу Кречинского» (режиссер Вс. Э. Мейерхольд), а в 1936 г. Малый театр включил в свой репертуар «Смерть Тарелкина» (режиссер А. Д. Дикий).

Открывал московскую театральную трилогию, поставленную по пьесам Сухово-Кобылина, спектакль «Дело», успех которого, по определению И. Соловьевой, был «полный и общий», «от Бедного к Белому и обратно» [Соловьева, 2016, с. 608]. Постановку хвалили за связь с сегодняшним днем — премьера совпала с начавшейся кампанией против бюрократизма. «Пусть наши чиновники во френчах и толстовках смотрят и любуются на своих коллег в вицмундирах, столь сильно их напоминающих во многом, несмотря на разницу одежд», — писал Н. Осинский в «Известиях» [Осинский, 1927, с. 3]. ««Дело» потому сейчас “дело”, что оно метко и остро отзывается на боль сегодняшнего дня, когда страна и общество борются с людьми, у которых “все тело — шея”, с бюрократизмом, со взяткой, с неправдой», — вторил Демьян Бедный (цит. по: [Березарк, 1967, с. 79]).

Однако за этой на поверхности лежащей злободневностью скрывалась актуальность другого уровня: в спектакле была проявлена тема униженной, растоптанной человечности, беспомощности и незащищенности перед государственной машиной. Пронзительность звучания этой темы обеспечил Михаил Чехов. О его особом вкладе в постановку, на-

верное, точнее всех сказал Андрей Белый: «Пьеса поставлена великолепно; играют великолепно; но все прочее — “великолепная игра”, а М. А. — это уже не игра, это — проповедь христианской любви-жалости к “малому сему”» (цит. по: [Соловьева, 2016, с. 608]).

Роль Муромского стала последней великой ролью актера на родной земле. Ролью, символически обозначившей смертельную угрозу существования в данном пространстве, невозможность дышать, жить в нем. «Чехов играет Муромского так, что просвечивает даже не столько современность, сколько близкое будущее», — подчеркивает современный исследователь [Соловьева, 2007, с. 433]. Мысль о пророческих предчувствиях «Дела» МХАТа Второго подтверждает свидетельство П. А. Маркова, оставившего моментальный отклик на постановку: «Противопоставление “сил” и “начальств” “ничтожествам” и “частным лицам” дало толчок сценическому прочтению пьесы. Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского — предметом спектакля. Представление МХАТ 2-го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями — вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного “дела”. Перемонтированная пьеса уложена в три сухих и скупых акта <...> Сушкевич, ставивший пьесу, при всех чертах преувеличения, которые рассыпаны в постановке, нашел, однако, и ту суровую и спокойную простоту, без которой немислим Сухово-Кобылин. Режиссерски спектакль шел в постепенном нарастании, пьеса звучала сильно и мощно» (цит. по: [Смелянский, 2010, с. 112]).

Оформлявший спектакль Н. А. Андреев строил его внешний облик на контрасте уютного домашнего интерьера Муромских и канцелярского холода деловых кабинетов. Главной сценографической деталью являлся портрет императора, настолько огромный, что из зала были видны только туго обтянутые лосинами ноги в ботфортах. С одной стороны портала был водружен столб с короной, с другой — статуя Фемиды. Над этими сооружениями, олицетворяющими закон и правосудие, располагались надписи: «Закон — блаженство всех и каждого», «Гнушаясь мерзости коварства, решу нелицемерно».

Зловещая атмосфера царила в пространстве «Начальств и Сил», и это было лаконично и выразительно отмечено в статье в «Известиях»: «Темный кабинет “важного лица” напоминает эшафот, куда входят по ступеням палачи и жертва; канцелярия со шмыгающими под ней чиновниками напоминает подземелье, наполненное крысами» [Осинский, 1927, с. 3]. Постепенно это пространство «съедало» домашний мир, вытесняло, уничтожало его. Рядом с огромными чернильницами сидели

чиновники, издавая перьями змеиное шипение и шуршание, они передавали друг другу бесконечный поток бумаг, в их интонации закрадывались свистящие, хрипящие и рычащие ноты, их слаженная угловатая пластика рождала ощущение нерасторжимости и угрожающего единства тел.

Незадолго до постановки «Дела» во МХАТе Втором Мейерхольд в своем знаменитом «Ревизоре» создал из чиновничьей массы извивающуюся во всю сцену гусеницу. В спектакле Б. Сушкевича все эти «колеса, шкивы и шестерни бюрократии» предстали бесперебойно работающим антропоморфным механизмом, питающимся биологической энергией тех, кто попадал в поле его действия. Механизм этот был предназначен для высасывания жизни из людей, размалывания в пыль их достоинства и чести.

Не вынеся такой нравственной пытки, Муромский в спектакле умирал прямо на глазах у зрителей, и смерть эта воспринималась сидящими в зале как личное горе. М. Кнебель отмечала, что Муромского в исполнении М. Чехова «невозможно было наблюдать без острой боли», поскольку он предстал «добрым и открытым в мире жестокости, зла и коварства» и такая «естественная человеческая открытость» привязывала зрителей к персонажу, делала его родным и близким. Зал гомерически смеялся над наивностью Муромского, когда тот на вопрос о том, на какие средства живут чиновники, искренне и прямодушно отвечал: «Жалованье государево получают и живут... и живут...», а в сцене смерти старика зрители плакали [Кнебель, 1986, с. 24]. «Наивно-хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который, в лице Светлейшего и Варравина, неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому», — писал П. Марков (цит. по: [Смелянский, 2010, с. 112]). В этой сцене зрителя поражал контраст между незащищенностью порядочного человека и хамской силой преступников от власти.

О том, как и почему начиналось разрушение нормального хода вещей в жизни людей, заставлял размышлять спектакль «Свадьба Кречинского» в ГосТИМе. Показательно, что Вс. Мейерхольд, приступая к репетициям, не забыл о спектакле «Дело» МХАТа Второго. Он с восторгом напомнил творческому коллективу о блистательной игре М. Чехова, подчеркнув, что актер «влюбил нас в себя в роли старика Муромского» [Мейерхольд, 1968, с. 388].

В своем спектакле Вс. Мейерхольд все энергетическое напряжение постановочных усилий формировал вокруг роли Кречинского в исполнении Ю. Юрьева. Это вызвало упреки критики в несоразмерности та-

кого подхода пьесе. «Гигантский Кречинский Мейерхольда нуждается в соответствующих делах, мыслях, поступках. Но вот этих-то, требуемых мейерхольдовским замыслом дел, мыслей, поступков — нет в “Свадьбе Кречинского” <...> Образ Кречинского без опоры в пьесе тяжелой гирей повис в спектакле», — писал Ю. Юзовский (цит. по: [Рудницкий, 1969, с. 452]). Оставляя за скобками разбор достоинств и недостатков постановки, обратим внимание на симптоматичность мейерхольдовской трактовки образа Кречинского. «Мейерхольд выводит Кречинского как бы под руки. Он придает значительность каждому его слову, жесту. Он не показывает его сразу. Он дает сначала одну только руку (из-за ширины). Кречинский величественен как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно», — продолжает Ю. Юзовский (цит. по: [Там же]). На пугающую властность Кречинского, не желающего считаться ни с какими нравственными границами, обращал внимание А. Мацкин: «Он весь угрожающе-настороженный. В любви, в коммерции, в отношении с людьми он игрок, причем игрок, не брезгующий краплеными картами, окружающий себя доверенными лицами, действующими не в одиночку, а скопом. Но он не только игрок, он и мистификатор, всеми средствами отстаивающий право на свое паразитическое существование. Легкость его походки, броская его улыбка, возвышенный его монолог — все это ловкий прием, мимикрия, тактика звериного приспособленчества» (цит. по: [Там же, с. 451–452]).

В первом акте спектакля мизансцены были выстроены так, что зритель не видел лица Кречинского — он все время был развернут к залу спиной. Этот мотив inferнальности сплетался с мотивом властных возможностей персонажа. В помощь ему Мейерхольд определял целую группу сотоварищей, которые то кружили в полутьме вокруг своего предводителя, то выступали оркестрантами, приглашенными Кречинским на праздничный ужин с Муромскими, то звуками труб заглушали завиральные речи Расплюева, то Нелькина с его разоблачительными выпадами оттащивали в глубь сцены. Содержательную значимость такого решения подчеркивал Б. Зингерман: «Тема “шайки”, “банды” <...> объединенной общими преступлениями, общим азартом, тема авантюриста, нечистого на руку игрока, пахана, человека с загадочной и низкой душой, в годы наступающего тоталитаризма звучит как предостережение» [Зингерман, 1993, с. 408].

Расплюев, главный помощник Кречинского, задумывался Мейерхольдом в контексте размышлений над темой фашизма. Делясь замыслом спектакля, режиссер отмечал: «Со сцены нашего театра Расплюев блеснет материалом, который современным фашистским калифам на

час может явиться пригодным как материал для формовки примерного солдата крестового похода против нового мира, создаваемого новым человечеством» (цит. по: [Рудницкий, 1969, с. 453]). Важным в этом рассуждении представляется характеристика Расплюева как ничтожества, из которого можно создать послушного исполнителя бесчеловечных планов.

Спектакль разворачивался как медлительное, мрачное зрелище, демонстрирующее сгущение роковых злых сил над судьбами людей. В нем царила спокойная, мутная атмосфера. А дуэт Кречинского и Расплюева выявлял нерасторжимую связь беззастенчивости властных притязаний с душевной гнилью людей без чести и совести.

В спектакле «Смерть Тарелкина», поставленном А. Д. Диким в 1936 г., мир этой гнили был явлен как утвердившаяся тошнотворная реальность, как его победа и абсолютное господство. Развернутое свидетельство о нем оставил Б. В. Алперс, написавший рецензию «“Смерть Тарелкина” в Малом театре», которая была опубликована в газете «Советское искусство» 11 ноября 1936 г. Критик дал безоговорочно отрицательный отзыв на спектакль. Его статья заканчивалась недвусмысленным художественным приговором: «В искусстве бывают полезные поражения, которые открывают перед художником широкие горизонты и обогащают его новым опытом. Но “Смерть Тарелкина” — поражение бесцельное. В этом эксперименте А. Дикого еще раз проверяется то, что уже давно проверено и откинуто советским театром за его двадцатилетнюю жизнь в революции» (цит. по: [Алперс, 1977, с. 336–337])<sup>1</sup>.

Тем не менее статья Б. Алперса содержит ряд интересных и пронищательных наблюдений. Показательным представляется ее начало, где говорится о контрасте фактуры спектакля с «залом Малого театра с его академической торжественной обстановкой» [Там же, с. 330]. Далее описание строится так, что эта антитеза может быть прочитана как сознательная установка режиссера: за фасадом величавого имперского благополучия открывается уродливый мир, зараженный пугающей энергией распада.

Поднимался традиционный занавес Малого театра, за ним появлялся второй: красный бархат сменялся черно-белым цветом с расположенными по всему полотну крестами. Внизу этого полотна — пестрые лоскутья и бубенцы. Когда исчезал и второй занавес, перед зрителем возникали огромные позолоченные ступеньки и огромная дверь на заднем плане. А на переднем — люк, куда из раскрывшейся двери летела кукла

<sup>1</sup> В этом издании собраны работы Б. В. Алперса разных лет.

в чиновничьем мундире. «Через секунду, — пишет Алперс, — из люка, словно inferнальный персонаж, выглянул Тарелкин и, повернув в зрительный зал бледное лицо постаревшего арлекина, начал свой вступительный монолог» [Алперс, 1977, с. 331]. Центральный персонаж появлялся из преисподней и нес за собой зловонное дыхание нечистой силы. Virtuозное техническое мастерство С. Межинского, играющего Тарелкина, обеспечивало выразительность и убедительность метаморфоз, происходящих с ним. В итоге все это сложилось в образ «таинственного персонажа, “оборотня” в чиновничьем мундире», «“упыря” со скользкими руками и гнилым дыханием» [Там же, с. 336]. Пространством существования его и ему подобных станет холщовый балаган с деревянным гробом посередине — так будет решена среда обитания чиновников. Она чрезвычайно выразительно описана Алперсом: «Мертвый мир паноптикума раскрывается перед зрителем. На сцене действуют персонажи с неподвижными масками вместо лиц и происходят невероятные события, возможные только на балаганных подмостках. Этот мир живет по своим особым законам. Здесь люди выходят из отверстий в полу или появляются как свора хищных зверей» [Там же, с. 332].

Если отрешиться от общей отрицательной оценки спектакля, то статья Алперса оставляет нам зримый образ постановки с вполне четким замыслом в соотношении с пьесой, подчеркивая при этом верность режиссерского решения философской основе драматургического материала.

Характеризуя пьесу, критик отмечает: «В том мире, который показан в “Смерти Тарелкина”, нет проблеска солнца. Здесь все черно и отвратительно. Перед аудиторией копошатся червеобразные существа, поедающие друг друга. Все конфликты остаются неразрешенными, и занавес опускается в финале комедии, оставляя существовать нетронутым и дальше этот мрачный злоедающий мир <...> В “шутке” Сухово-Кобылина слышится смех отчаяния и бессильной ненависти. Нет выхода из этого дикого, грязного зверинца, и нет силы, которая могла бы противопоставить себя в конец испорченным, развращенным, потерявшим человеческий облик звероподобным существам» [Там же, с. 333–334].

Характеризуя спектакль, Алперс констатирует: «В трактовке Дикого, проведенной с большой последовательностью, глубокий пессимизм Сухово-Кобылина не только не оказался преодоленным, но и выразился с новой силой. Он обострился и перешел из социального плана в сферу общепhilософских обобщений. Сатирическая комедия из быта чиновничества XIX века вылилась в некое почти мистериальное действо, в котором фигурируют образы, обобщенные до безличной схемы. Жизнь

как нелепый и трагический маскарад, где проходят люди, похожие на кошмарные видения, и где происходят невероятные вещи, ничего общего с реальной действительностью не имеющие, — такова тема постановки Дикого» [Там же, с. 335].

Из этих рассуждений напрашиваются несколько выводов. Первый — о верности режиссера онтологии драматурга, об адекватности сценической интерпретации его художественной картине мира. Второй — об обобщенно-условном решении спектакля, которое не привязывает происходящее на сцене к исторической конкретике, а, наоборот, выводит события в мистериальный хронотоп. Третий — о несправедливости конечного упрека об отсутствии связей с реальной действительностью. Сухово-Кобылин здесь может выступить как адвокат режиссера. Словно предвидя упреки такого рода, драматург в Послесловии к трилогии восклицает: «Если бы, за всем этим, мне предложен был вопрос: где же это я, так-таки, такие Картины видел?.. то я должен сказать, положи руку на сердце: Нигде!!!!... — и — везде...» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 190].

Вообще, мысль о несовременности спектакля, вторичности его театральных приемов звучит в статье как лейтмотив, повторяется на разные лады так часто, что даже закрадывается мысль, не уводит ли специально автор разговор в безопасное поле рассуждений, не давая пробиться непрошеным сопоставлениям и аллюзиям. Критик словно «заговаривает» собственные эмоциональные ощущения, пытается освободиться от них.

Тот балаган, что развернул на сцене академического театра Дикий, явно был опасен непредсказуемостью метаморфоз, постоянным ожиданием неожиданных изменений. Тема игры, столь значимая в драматургии Сухово-Кобылина, здесь получила реализацию в образе вывернутого мира, не желающего успокоиться в своем саморазвитии. Дальнейшая судьба самого режиссера подтвердила справедливость такого диагноза реальности. От лагеря до Сталинской премии за исполнение роли «отца народов», одобренное самим вождем, — таков вектор дальнейшей жизни А. Д. Дикого.

Как видим, все три постановки по Сухово-Кобылину были начинены тревогой и безнадежностью, ощущением того, что от человека в столкновении с государственной машиной ничего не зависит, с ним можно сделать все что угодно. Стоит отметить, что мотив страха в спектаклях конца 1920-х — 1930-х годов становится весьма ощутимым. Зримым выражением этой тенденции можно считать появление в 1932 г. весьма репертуарной пьесы А. Афиногенова «Страх». Она, конечно, не

нарушала идеологических установок времени своим содержанием, но достаточно только представить, как действовали на эмоциональное восприятие людей афиши со словом «страх», набранным крупными буквами.

Сложившаяся театральная трилогия по пьесам Сухово-Кобылина оказалась внятным и последовательным сценическим высказыванием на тему страха. Начиналась она заявлением темы о растоптанном, униженном человеческом достоинстве («Дело» Б. М. Сушкевича с Михаилом Чеховым в роли Муромского), затем вступала тема вторжения в жизнь зловещего инфернального зла, вползающего в мирное и безмятежное существование людей и разламывающего его («Свадьба Кречинского» Вс. Мейерхольда), а завершалось все картиной полного онтологического краха, антропологической катастрофой, где царят нелюди и нечисть («Смерть Тарелкина» А. Дикого). Призвав драматургию Сухово-Кобылина, театр зафиксировал очередную историческую катастрофу, тотальное изъятие из жизни гуманистического начала.

Судьбы создателей сценической трилогии по пьесам Сухово-Кобылина были тесно связаны. Их отношения сплетены как восхищением талантом друг друга, так и болезненным напряжением. Достаточно вспомнить восторженное восприятие Мейерхольдом роли Муромского в исполнении М. Чехова и разрушительную роль А. Дикого в судьбе артиста во внутреннем конфликте во МХАТе Втором. Но их театральные работы по Сухово-Кобылину оказались близки тревогой об исчезновении гуманистического начала из содержания жизни, в них прослеживается суггестивное родство сценической атмосферы. Почитаемый Сухово-Кобылиным Гегель, настаивая на чувственной природе искусства, подчеркивал: «Художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактной общности, так как в искусстве, в отличие от философии, не мысль, а действительное внешнее формирование составляет стихию творчества» [Гегель, 1968, с. 292]. «Действительное внешнее формирование» объединило три спектакля, превратив их в единый театральный текст, сопрягаемый с другими сущностными высказываниями о времени.

Обращает на себя внимание переключка образов поэзии О. Мандельштама с рассматриваемыми спектаклями. Приведем строки из стихотворения «Ламарк» 1932 г. [Мандельштам, 1990, с. 353]:

*Наступает глухота научья,  
Здесь провал сильнее наших сил.  
И от нас природа отступила —  
Так, как будто мы ей не нужны.*

Тема гуманистического провала стала внутренней темой театральной трилогии по пьесам Сухово-Кобылина. Ассоциации, связанные с превращением человеческого мира в зоологическое пространство, возникали в каждом из трех спектаклей. О том же пишет и Мандельштам в стихотворении 1933 г. «Мы живем, под собою не чуя страны...» [Там же, с. 364]:

*Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет <...>*

Напомним, метонимический образ сапог был доминирующей деталью сценографического решения «Дела» во МХАТе Втором. Такой же образ в сочетании с зоологическими ассоциациями находим и у поэта при описании «кремлевского горца» [Там же]:

*Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются глазища,  
И сияют его голенища.*

Как известно, «бывают странные сближенья...». Однако сближения трех московских спектаклей конца 1920-х — 1930-х годов видятся не столько странными, сколько устрашающими. Они с тотальной неизбежностью фиксировали абсолютное торжество «власти тьмы», состояние мира не только «перед заходом солнца», но уже и во время заката, когда «на плечи кидается век-волкодав» [Там же, с. 337].

## Литература

- Алперс Б. В. «Смерть Тарелкина» в Малом театре // Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2 т. Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. М.: Искусство, 1977. С. 330–337.
- Беззарк И. Б. Борис Сушкевич. М.; Л.: Искусство, 1967.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
- Зингерман Б. И. На репетициях у Мейерхольда. 1925–1938 // Мейерхольд репетирует: в 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой. Т. 2: Спектакли 30-х годов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 402–422.
- Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Михаил Чехов. Литературное наследие: в 2 т. / сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. Т. 1: Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1986. С. 9–44.

- Мандельштам О. Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии; Венок Мандельштаму / сост. П. М. Нерлер. М.: Московский рабочий, 1990.
- Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / под общ. ред. Б. И. Ростокского. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968.
- Осинский Н.* [Оболенский В. В.] О постановке «Дела» во Втором МХАТ // Известия. 1927. 12 февраля. С. 3.
- Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.
- Смелянский А. М.* «Дело» 8 февраля 1927 г. // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / под ред. И. Н. Соловьевой, А. М. Смеянского (гл. ред.), О. В. Егошиной. М.: Московский Художественный театр, 2010. С. 110–118.
- Соловьева И. Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007.
- Соловьева И. Н.* Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Сухова-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).

*А. А. Кириллов*

Михаил Чехов в роли Муромского  
в спектакле «Дело» МХАТа Второго (1927):  
«гротеск» и «монтаж»  
индивидуального актерского образа

Когда-то при обсуждении историко-театральных примеров статьи «Гротеск» для «Словаря театральных терминов и понятий»<sup>1</sup> в Зубовском институте у нас возникла дискуссия: применим ли вообще термин «гротеск» к индивидуальному актерскому исполнению? Спорили о мейерхольдовском «Ревизоре» в ГосГИМе (1926). То, что В. Э. Мейерхольд поставил спектакль в методе гротеска, сомнений не вызывало. Ну а отдельные актерские образы? Э. П. Гарин в роли Хлестакова, например? Ведь ведущие мейерхольдовские лицедеи, как мы знаем, были эксцентриками. Режиссер сознательно и целенаправленно возвращал и строил свой театр гротеска из актеров-эксцентриков, рассматривая эту исполнительскую специализацию как вершину овладения техникой актерской профессии. В каких отношениях между собой находятся понятия «эксцентрик» и «гротеск»? Можно ли и нужно ли рассматривать эксцентрическое исполнение роли как реализацию гротеска на уровне индивидуальной игры исполнителя? Является ли эксцентрик необходимым и (или) достаточным основанием гротеска?

Необходимым не является. Достаточно вспомнить, например, другой гротескный спектакль Мейерхольда — «Дон Жуан» (1910) в Александринском театре, в котором ни исполнитель роли Дон Жуана Ю. М. Юрьев, ни игравший Сганареля К. А. Варламов свойств эксцентрической игры не демонстрировали. В том спектакле и в тот период своей театральной деятельности режиссер ассоциировал гротеск с маской, с декоративными свойствами актерской игры на просцениуме...

Интересны в связи с этим отзывы самого Мейерхольда (тем более что отзывы эти связаны с игрой М. А. Чехова, с его исполнением роли Хлестакова в мхатовском «Ревизоре» К. С. Станиславского 1921 г.).

<sup>1</sup> Статья Н. В. Песочинского «Гротеск театральный» позднее была опубликована в кн.: Словарь театральных терминов и понятий. Материалы к словарю. Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2010. С. 69–75.

В одном из них при обсуждении спектакля «Лена»<sup>2</sup> в Доме печати 31 октября 1921 г. Мастер характеризовал актера как «яркий пример эксцентрика современной сцены» [Советский театр, 1975, с. 275]. О другом отзыве сообщал корреспондент журнала «Экран»: «В специальном докладе о Михаиле Чехове, сделанном в Третьей студии МХАТ, Мейерхольд утверждал, что этот актер “весь от гротеска”» [Micaelo, 1921, с. 12].

Позволю себе «автоцитирование», тем более что и оно связано не с опубликованным текстом, а с отзывом на диссертацию, содержащую размышления об эксцентриаде, эксцентрическом, об актере-эксцентрике в советском театре 1920-х годов. Автор диссертации обосновывал их актуализацию распространением таких известных процессов, как циркуляция и кинофикация театра. На мой же взгляд, эксцентриада явилась своеобразной реакцией на новое понимание художественной целостности. В театре она стала крайним дифференцирующим началом, сопутствовавшим новым интегрирующим возможностям синтеза в век режиссуры.

Я очень люблю характеристику Н. Д. Волкова, предложенную им в связи с анализом-описанием исполнения М. Чеховым роли Божазе в «Спичке между двух огней» (1918) в театре «Летучая мышь»: «Его хуленькая фигурка как будто не знает покоя. Он все время двигается, танцует, “переливается”. Эту способность динамизировать свое тело, этот дар превращать человека в ряд передвигающихся в пространстве точек (здесь и далее курсив мой. — А. К.). Чехов дополняет преувеличенной экспрессией жеста <...> Кожа на лбу живет самостоятельной жизнью. Ноги выделывают антраша. Чехов на глазах проделывает фокус — *расчленяет свое тело, дает жизнь каждой его части в отдельности*. Чехов-Божазе вольно обращается и со словом. Для него слова не звучащая мысль, а пустой звук, шелуха, мякина. Он их не говорит, а выплевывает, как ореховые скорлупы. Его слова не имеют ядер смысла. Их можно мешать с фырканьем, всем тем, что зовется нечленораздельной речью. Их можно недоговаривать, обрывать, разрывать, деформировать как угодно. Ибо слово, лишенное смысла, есть звуковой жест, а как таковой он подчинен законам не артикуляции, а жестикуляции. Такой манерой игры Чехов дает превосходную иллюстрацию своего понимания творчества» [Волков, 1966, с. 228]. Обратим внимание на последнюю фразу и на год издания книги. Волков связывает данную манеру игры не только с исполнением роли водевильного любовника Божазе, но с чеховским

<sup>2</sup> Спектакль был поставлен в 1921 г. в Первом рабочем театре Пролеткульта по одноименной пьесе В. Ф. Плетнева режиссером В. В. Игнатовым; художники С. М. Эйзенштейн и Л. А. Никитин.

индивидуальным пониманием творчества в целом, переходя далее к характеристикам его Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина, Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого и Гамлета...

По-моему, в отзыве Волкова содержится емкая и необыкновенно точная характеристика актера-эксцентрика вообще. Добавлю, что, по М. Чехову, жестикуляционную природу в творчестве актера имеет не только «бессмысленное», но всякое слово, как, впрочем, и всякая психологическая интенция — достаточно вспомнить раздел его «системы» о «психологическом жесте». То же основание имел и глубокий интерес Чехова к эвритмии, способствовавшей воплощению жестики звука, слова, речи средствами пластики. Согласно Чехову (как и Мейерхольду), пластическая, «жестикуляционная» доминанта, общая для всех средств актерской выразительности, является основанием художественной природы актерского искусства в целом. В связи с этим вспоминается еще одно наблюдение-описание, относящееся к чеховскому Гамлету (МХАТ Второй, 1924), также характеризующее его исполнительский метод и принадлежащее Андрею Белому. «Чехов играет от паузы, а не от слова; другие артисты — от слова; в них пауза — психологическая ретушевка: не остов игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его — молчаливо является; вспомните, как он сидит отвернувшись, — в Гамлете: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала; все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы — к слову; но в паузе — силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой молнии, как из разряда энергии — слово: последнее всех проявлений» [Белый, 1928, с. 245].

Эксцентрик «рассыпает» тело «в ряд передвигающихся в пространстве точек», обеспечивая возможность собрать то самое неожиданное новое художественное единство, которое и составляет природу гротеска как метода, природу парадоксальной трансформации. То же самое можно сказать и о речи, слове — вспомним об искаженных, разъятых «словах, не имеющих ядер смысла» в цитате из Волкова. Ясно, что этот процесс в театральном плане необычайно функционален и содержателен и заключает в себе предпосылку другого понятия, введенного в заглавие данной статьи, — предпосылку монтажного принципа композиции. Комбинации-композиции при этом могут осуществляться на разных уровнях сложения образной структуры, как в индивидуальном актерском исполнении (реже), так и в сложносоставном режиссерском спектакле (чаще).

Эксцентрика — это «смещение по отношению к центру» применительно к привычному, обычному, к «норме». Смещение не только про-

странственное, но и смысловое. В искусстве (не только актерском) — смещение относительно «нормы» целостности, нарушение в образе «нормального» баланса центростремительных и центробежных тенденций в пользу этих последних. Актер-эксцентрик, «рассыпающий» свое тело (и речь), реализует метафору подчиненности внеличному, внешним силам, метафору управляемости ими и в этом смысле близок не столько определениям «шут» и «клоун» («циркизация»), сколько понятию «марионетка». В истории театра именно к «марионетке» восходит понятие «эксцентрик», в равной мере несущее в себе потенциал комического и трагического. И здесь декоративный марионеточный Дон Жуан — «носитель масок» Юрьева и «развинченный», меняющий обличия Хлестаков Гарина обретают общее «эксцентрическое» обоснование в гротескных композициях Мейерхольда 1910 и 1926 гг.

Как бы то ни было, понятия «гротеск», «эксцентрическое», «монтаж» оказались связанными в советском — но не только советском — искусстве (театре, кино, живописи, музыке) 1920-х годов и пограничных с ними периодов. Н. А. Бердяев, например, еще в 1916 г. в статье «Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого “Петербург”»)» писал о «*декристаллизации всех вещей мира*, нарушении и исчезновении всех твердо установившихся границ между предметами» как особой актуальной черте мироощущения и поэтики писателя, роднящей, помимо их воли, «настоящего, непосредственного символиста» Белого и с футуристами, и с кубистом Пабло Пикассо. «*Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего мира*», — писал Бердяев. Но то же самое происходит и с языком писателя, продолжал он. «*А. Белый расплавляет и распыляет кристаллы слов, твердые формы слова, казавшиеся вечными*, и этим выражает расплавление и распыление кристаллов всего вещного, предметного мира». «*А. Белый принадлежит новой эпохе, когда пошатнулось целостное восприятие образа человека, когда человек проходит через расщепление*» [Бердяев, 1989, с. 431–436].

«Гротеск», «эксцентрическое» и «монтаж» оказались связанными и с исполнением М. Чеховым роли Муромского в постановке «Дела» во МХАТе Втором в 1927 г. Режиссером спектакля был Б. М. Сушкевич. И если в большинстве гротескных постановок миссию рассыпания целого «в ряд передвигающихся в пространстве точек» и последующего синтеза новой парадоксальной целостности делили между собой исполнитель-эксцентрик и постановщик-режиссер соответственно, то в случае Театра Михаила Чехова ввиду уникального диапазона его воз-

возможностей и то и другое осуществлялось самим актером, индивидуальными средствами исполнителя, обеспечивая целостный гротескный результат.

Еще в публикации 1992 г. в связи с определением понятия «Театр Михаила Чехова» мне довелось анализировать изначальное противоречивое двуединство мировосприятия и сценического творчества актера, обретшее новое художественное гротескно-эксцентрическое разрешение начиная с образа упомянутого Божазе в «Спичке между двух огней» [Кириллов, 1992]. Количественное накопление, обострение противоречивости обернулись сложением нового художественного метода, обусловившего и мгновенное «необъяснимое» приращение исполнительской техники актера. В этом плане не вполне оправданным представляется возведение образа Муромского к ранним чеховским «чужакам», сыгранным им в Первой студии МХТ, — Кобусу из «Гибели “Надежды”» (1913), Фрибэ из «Праздника мира» (1913), Калебу из «Сверчка на печи» (1914), Фрэзеру из «Потопа» (1915), — как это делает, например, А. М. Смелянский в статье о «Деле» в книге «МХАТ Второй» [Смелянский, 2010]. В плане художественного метода и эстетики Муромский принадлежит совсем к другому ряду чеховских образов. Опыт эксцентрического Божазе был закреплен и развит Чеховым в последующих образах Хлестакова и Мальволио, а после лирико-трагедийной «паузы» Эрика XIV («Эрик XIV» А. Стриндберга, Первая студия МХТ, 1921) и Гамлета вылился в зрелый гротеск Аблоухова и Муромского.

Если в связи с ранними ролями М. Чехова двуединство его игры определялось формулой «лирический комик», впервые предложенной Н. Е. Эфросом (Эфрос, 1918, с. 37), то Аблоухов и Муромский были созданы мастером трагифарса, свободно манипулировавшим соотношением крайних жанровых параметров. Еще во время репетиций «Дела» в одном из интервью, говоря о сходстве «приемов» Сухово-Кобылина с «приемами» Гоголя, Чехов характеризовал персонажей как «трагикомические маски» [Чехов, 1995, т. 2, с. 503]. Представить себе маски сухово-кобылинской бюрократической иерархии было нетрудно — их дал сам автор. Как вскоре оказалось, маску в спектакле готовился показать и сам Чехов, репетировавший роль Муромского. Постановщик учитывал и особенности творческой индивидуальности ведущего актера труппы, и его понимание образа отставного капитана. В интервью, данном Сушкевичем до окончания последних репетиций, режиссер замечал, что пьеса Сухово-Кобылина «представляет возможность оторваться от быта и дать маски бессердечия, бюрократизма и алчности, с одной стороны, и беспомощной, почти овечьей веры <...> с другой» [Н. К., 1927, с. 12].

Сразу скажу, что решить эту задачу в отношении «другой» стороны, то есть в отношении представителей лагеря «положительных» героев, оказалось по силам одному Чехову. Более того, Чехов превзошел всех партнеров по масштабу и выразительности исполнения, обеспечив спектаклю трагифарсовый художественный результат. Если остальные персонажи четко делились на две группы — маски и страдающие частные люди, то в Муромском Чехова были слиты обе эти грани.

К работе над образом Муромского Чехов был подготовлен предыдущей ролью — Аблеухова («Петербург» А. Белого, МХАТ Второй, 1925). И хотя репетиции и первые спектакли совпали с нарастанием идейной травли актера и в самом театре (известный конфликт во МХАТе Втором), и за его пределами, даже самые бдительные левые критики признавали «творческое здоровье» и «изумительное мастерство» актера. В связи с заявленной мною темой наиболее интересен отзыв Э. М. Бескина, писавшего о «совершеннейшем мастерстве <...> сверкающего гротеска» М. Чехова и свидетельствовавшего, что его Аблеухов есть «живая сценическая психодинамика». «Не “психология”, не “литература”, не эмпирика “переживания”, а подлинный сценический, действенный биомонтаж. Точная механика тела как театрального материала изображаемой социальной маски» [Бескин, 1925, с. 8]. Опуская дискуссию с левой критикой о социальном значении образов Аблеухова и Муромского, осуществленную мною ранее в упомянутой выше работе [Кириллов, 1992], замечу: в данном случае имеют значение масочный принцип характеристики и монтажный принцип композиции образа, фиксируемые рецензентом. Существенна и его «механическая» эксцентрическая составляющая. Отзыв Бескина о чеховском Аблеухове ценен еще и потому, что немногим более чем через год рецензент свидетельствовал: в «Деле» актер использовал «тот же метод, который был применен Чеховым в роли сенатора Аблеухова в “Петербурге”» [Бескин, 1927, с. 11]. Ему вторил С. А. Марголин, утверждавший, что «“Петербург” Белого незаметно привел к “Петербургу” Сухова-Кобылина» [Марголин, 1927, с. 12].

Говоря о художественном контексте работы М. Чехова над ролью Муромского в деятельности самого актера, следует упомянуть активное осмысление им образа Дон Кихота и вновь обострившийся интерес к исполнению его гротескного Хлестакова. И хотя во МХАТе «Ревизор» не шел уже с марта 1925 г., именно в 1927 г., репетируя роль Муромского, а затем и начав выступать в ней<sup>3</sup>, Чехов активно играл Хлестакова с другими театральными коллективами: в январе — в Большом драмати-

<sup>3</sup> Репетиции «Дела» во МХАТе Втором начались 23 ноября 1926 г.; премьера состоялась 8 февраля 1927 г.

ческом театре (БДТ) и в Большом театре с актерами московского Малого театра; в апреле — в сборном спектакле в пользу нуждающейся молодежи МХАТа Второго и Малого театра; в ноябре — декабре — в Большом зале Ленинградской консерватории с актерами ленинградских театров и, наконец, со сборной труппой московских актеров на сцене Экспериментального театра<sup>4</sup>. В это же время Чехов пишет и единственную в своей жизни «рецензию» — известную статью «Постановка “Ревизора” в театре имени В. Э. Мейерхольда» [Чехов, 1995, т. 2, с. 86–90], выявляя архетипическую природу образности спектакля, а в анкете об итогах сезона аттестует мейерхольдовского «Ревизора» как «самое яркое событие», «гениальный взлет» режиссера [Там же, с. 505]. Съемки в фильме «Человек из ресторана» Я. А. Протазанова и работа над книгой «Путь актера» не исчерпывают, но дополняют общую картину 1927 г.

По какому-то необъяснимому недоразумению до сих пор о Муромском Чехова продолжают порой писать, опираясь на статью Л. П. Гроссмана «“Дело” в свободной транскрипции. (К постановке МХАТ’а Второго)» [Гроссман, 1927]. Возможно, над пишущим довлеет авторитет «специалиста по Сухово-Кобылину». На эту статью, в частности, ссылается и Смелянский в книге «МХАТ Второй», отталкиваясь от словосочетания «поэзия слабости» и объявляя Чехова пожизненным апологетом этой «поэзии» (см. подробнее: [Смелянский, 2010, с. 111–112]). Между тем «беспомощность» ранних героев Чехова и трагическая обреченность позднейших его персонажей, в том числе и принадлежащих к разряду «маленького человека», отнюдь не синонимичны слабости, тем более — поэтизации слабости. Герои Чехова не столько слабы, сколько зависимы, не вольны, обречены и никогда не исчерпываются набором личных черт. В них отражается кривизна выдвинувшего их времени, разрыв времени, «вывихнутость» их «века». Свидетельства и оценки многих других рецензентов, писавших о «Деле», опровергают исчерпание Гроссманом чеховского Муромского «моментами идилличности, ласкового юмора, жалостливости, трогательной беспомощности и проч.» [Гроссман, 1927, с. 4].

В сценической интерпретации «Дела» последовательнее и решительнее всего театр боролся с мелодраматическими издержками в жанровом эклектизме инсценируемой пьесы. Обостряя драматическую значимость образа Муромского и преодолевая художественное «двуязычие» в изображении противопоставленных миров «Дела», театр, как это уже было в «Гамлете», акцентировал трагическую историю неизбежной

<sup>4</sup> См. подробнее: [Чехов, 1995, т. 2, с. 515]. Ранее М. Чехов играл Хлестакова с другими группами в Ленинграде (Акдрама, бывший Александринский театр, 1924) и в Киеве (1925).

гибели человека в измерении его судьбы. Как писал П. А. Марков, посвятивший «Делу» три статьи: «Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского — предметом спектакля. Представление МХАТ 2-го сгущено вокруг несчастной встречи Муромского с властями — вокруг тягостного, несправедливого и разорительного судебного “дела”» [Марков, 1976, с. 388]. В пьесе Сухово-Кобылина Муромский умирает за сценой, о его гибели сообщает Тарелкин. В спектакле персонаж Чехова «распадался» на составные части, материализуя метафору «остановившегося времени», на глазах у зрителя.

Ради этого и «перемонтировался» текст пьесы, «уложенной в три сухих и скупых акта» [Там же]. Ради этого, неожиданно для зрителей и критиков, Чехов выбрал не роль Тарелкина, как многие ожидали, а «ничтожество, или частное лицо» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 68] — Муромского. Ради этого образ Муромского из традиционного ампула «благородного отца» переключался в регистр остро комедийный, фарсовый. Снова, как бывало в юности актера, когда Чехов играл чудаков-«клоунов» Антона Чехова, это был герой, который ничего не делал, но с которым все происходило. Выбирая Муромского, Чехов принимал на себя основную драматическую коллизию спектакля, оказывался в точке пересечения его важнейших конфликтных линий. Существенно и то (нам это известно из творческой биографии Чехова), что Чехов, комик по своему изначальному театральному призванию и возможностям, обыкновенно добивался драматического и трагедийного звучания образов «от противного», крайне сгущая комедийные черты воплощаемого персонажа и превращая его в марионетку, зависимую от внешних, надличных, внеличных сил и обстоятельств. Исключениями были лишь его Гамлет и отчасти Эрик.

Марков писал: «Первоначально его внешний облик поражал и недоуменно ошеломлял <...> Разрывая с традицией, он первоначально переводит Муромского в план сугубой комедии, почти фарса — сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса» [Марков, 1976, с. 391]. Вместо благородного барина на сцене появлялся тщедушный суворовский офицерик на деревянных шарнирных ногах с оттопыренной нижней губой и жидкими клочковатыми, свисавшими до самого пояса трясущими бакенбардами. Лицо его с растерянными маленькими глазками лучилось сверхпростодушной полудетской-полуидиотической улыбкой.

Актер подчеркивал механистичность речи и пластики своего героя: «Вот он произносит первые реплики каким-то совсем уж дряхлым и дребезжащим голосом и чувствуется, что у него слова где-то застревают около губ и выходят изо рта размякшими, так же как и весь опустив-

шийся, размякший и опустошенный, конченный человек» [Загорский, 1927, с. 2].

В «Деле» МХАТа Второго Чехов снова разворачивал спектакль своей роли, ролью этой не исчерпывавшийся. «Монтаж» чеховского образа, составленный из «кусков “заката жизни”» Муромского, выливался в «простую и пронзительную» трагическую «повесть жизни человека» [Марков, 1976, с. 391]. П. А. Марков показал, как мастерски, простыми переключениями сценического ритма образа Чехов осуществлял его движение к смерти. Пластика актера, внешне неизменная, напоминала «мучительные судороги». «Беспомощно никнет тело», «глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром», «грознее проступают признаки приблизившейся смерти»: «так идет на убыль человеческая жизнь» [Там же, с. 392]. Удивительнее и изумительнее всего было то, что в игре Чехова ничего не менялось и, одновременно, менялось все. Изначальное двуединство гротескной природы Муромского-Чехова позволяло воплощать фарс и трагедию одними и теми же средствами: «Уже убраны комедийные краски, вернее, комедийные краски переключены в трагический план. По существу, ни от одной из них Чехов не отказывается. Но он находит им новое место в глубоко развертывающемся образе <...> Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой <...> Величайшая простота Чехова обнаруживает и величайшее мастерство <...> Чехов дает обнаженную трагедию “униженного и оскорбленного человека”» [Там же, с. 392–393].

Заочно полемизируя с критикой Гроссмана, Марков свидетельствовал, что «в Муромском Чехова больше страстного и сурового Сухово-Кобылина, чем в Муромском пьесы» [Там же, с. 389]. Критик писал о том, что на спектакль в целом оказал влияние стиль трагического балагана другой пьесы Сухово-Кобылина — «Смерть Тарелкина». Разрушая границы традиционного ампула, Чехов не столько искажал образ Муромского, сколько восходил к воплощению поэтики драматурга, как это было и с монтажной композицией мейерхольдовского «Ревизора». Более того, Театр Михаила Чехова актуализировал в зрительском сознании глубокую и протяженную традицию русской литературы. Рецензенты вспоминали о Д. И. Фонвизине, Н. В. Гоголе, А. С. Пушкине, Ф. М. Достоевском, Андрее Белом. Называли образы Акакия Акакиевича из «Шинели», Хлестакова из «Ревизора», Евгения из «Медного всадника», Макара Девушкина из «Бедных людей», Аبلеухова из «Петербурга».

Следующим на этом пути должен был стать «Дон Кихот» М. Сервантеса. Эмиграция оборвала начатую работу. Муромский остался последней ролью, сыгранной Чеховым в России.

## Литература

- Белый А.* Ветер с Кавказа: Впечатления. [М.]: Федерация; Артель писателей «Круг», [1928].
- Бердяев Н.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 429–440.
- Бескин Э.* «Петербург». МХАТ // Жизнь искусства. 1925. № 47. С. 7–8.
- Бескин Э.* «Дело» в МХАТ Втором // Рабис. 1927. № 5. С. 11.
- Волков Н. Д.* Театральные вечера. М.: Искусство, 1966.
- Гроссман Л.* «Дело» в свободной транскрипции (к постановке МХАТ'а Второго) // Программы государственных академических театров. 1927. № 9. С. 4–5.
- Загорский М.* «Дело» в МХАТ'е II // Программы государственных академических театров. 1927. № 7. С. 2–3.
- Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века: сб. науч. тр. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 1992. С. 255–308.
- Марголин С.* «Дело» (МХАТ) // Новый зритель. 1927. № 8. С. 12–13.
- Марков П. А.* О театре: в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976.
- Micaelo* [Марголин С. А.]. Мейерхольд о Чехове // Эcran. 1921. № 10. С. 12.
- Н. К.* «Дело» во втором МХАТ'е: беседа с режиссером спектакля Б. М. Сушкевичем // Программы государственных академических театров. 1927. № 5. С. 12.
- Смелянский А.* «Дело» // МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: Московский Художественный театр, 2010. С. 110–117.
- Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. Л.: Искусство (Ленинградское отделение), 1975.
- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Чехов М.* Литературное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1995.
- Эфрос Н.* «Сверчок на печи»: инсценированный рассказ Ч. Диккенса. Студия Московского Художественного театра. Пг.: Издание А. Э. Когана, 1918.

*Е. И. Струтинская*

## «Реалистическая химера» Алексея Дикого: «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина в Малом театре (1936)

В истории театра есть спектакли-легенды. Не до конца понятые. Более или менее подробно описанные, но ускользающие от целостного представления. Загадочные не столько смыслами, сколько тем, как эти смыслы, протестные и для своего времени неприемлемые, воплотились на сцене в образах отчетливых, вызывающих и свободных. К таким легендарным спектаклям принадлежит «Смерть Тарелкина», поставленная А. Д. Диким в Малом театре в 1936 г. и потом как бы исчезнувшая, не во всех его жизнеописаниях даже упоминаемая. Спектакль прошел четыре раза и удостоился пяти рецензий — восхищенно-отрицательных: авторы признавали выразительность художественного решения, но доказывали, что спектакль не отвечает требованиям эпохи [Алперс, 1936; Бачелис, 1936; Бескин, 1936; Горчаков, 1936; Млечин, 1936]. Последняя из этих рецензий, статья В. Млечина в газете «Известия», вышла в декабре 1936 г., уже после снятия спектакля с репертуара Комитетом по делам искусств.

В августе 1936 г. арестовали директора Малого театра Сергея Ивановича Амаглобели (1899–1937; расстрелян как враг народа; реабилитирован посмертно), в марте 1937 г. — Леонида Михайловича Лядова (1897–1941; реабилитирован посмертно), сменившего Амаглобели в этой должности всего на три месяца, 17 августа 1937 г. — режиссера Алексея Денисовича Дикого, и как раз между этими событиями, 31 октября 1936 г., состоялась премьера «Смерти Тарелкина» в постановке Дикого. В ноябре спектакль показали еще трижды. Удивительно, впрочем, не снятие «Смерти Тарелкина», а как вообще в тех условиях появился на свет спектакль, говоривший о безумии власти и воплотивший одну из самых антигосударственных пьес русской драматургии. Позже, в написанной в 1954 г. статье «О режиссерском замысле», Дикий подчеркнет: «Все следствие (акт 3. — Е. С.), образующее драматическую кульминацию пьесы, есть апофеоз полицейской фантазмагии, стихия полицейщины, доведенной до геркулесовых столпов. Да и сами герои

с их волчьей ненавистью, ненасытным желанием схватить, урвать, упиться чужой крови — не люди, а какие-то свиные рыла, оборотни, вурдалаки. Химерична, призрачна вся страна, где такие власти, такие чиновники и такая полиция, где беззаконие стало нормой, где идет борьба всех против всех. Такова идея, вложенная в трагикомический балаган сухово-кобылинского Тарелкина» [Дикий, 1956, с. 17].

С приходом в Малый театр в 1933 г. директором и художественным руководителем С. И. Амаглобели творческая жизнь старейшего русского театра забурилась после нескольких лет творческого застоя при прежнем директоре Владимире Константиновиче Владимирове (наст. фамилия Верле; 1886–1953). Амаглобели пригласил в театр режиссеров разных эстетических верований — Леонида Андреевича Волкова (1893–1976), Сергея Эрнестовича Радлова (1893–1958), Алексея Денисовича Дикого (1889–1955) и Эдварда Гордона Крэга (*Edward Gordon Craig*; 1872–1966). Дерзкие замыслы Амаглобели сейчас представляются нам неожиданными, но они оказались осуществимы в краткий период «затишья» 1932–1935 гг., когда идеологическое и административное давление на искусство и театр рубежа 1920–1930-х годов отступило, а идеи борьбы с формализмом еще не сформировались в ЦК ВКП(б). Тогда смогли появиться «Страх» А. Н. Афиногенова в 1931 г. в Государственном театре драмы, ныне Национальный драматический театр России (Александринский театр) в постановке Н. В. Петрова и декорациях Н. П. Акимова, «Гамлет» Акимова в Вахтанговском театре (1932). В мае — июне 1933 г. в Москве на Международной олимпиаде революционных театров свои спектакли показали 10 зарубежных коллективов; приехал немецкий драматург и режиссер Бертольд Брехт.

Осенью 1934 г. московская пресса оповестила читателей о репертуарных планах Малого театра. «Литературная газета» 24 октября сообщила, что в следующем сезоне «будет также показана “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина в постановке А. Дикого» [Б. п., 1934b, с. 6]. Меньше чем через месяц газета «Советское искусство» поместила обзор выступления Амаглобели в ВТО о «репертуарной двухлетке» театра: «Сухово-Кобылин будет представлен в репертуаре Малого театра “Смертью Тарелкина” в постановке А. Д. Дикого» [Б. п., 1935, с. 1]. Уже в самом начале работы над пьесой обдумывалась форма будущего спектакля: «Политическая страстность, социальная злоба Сухово-Кобылина требуют особой формы, только ему присущей. Театр стремится эту форму найти» [Б. п., 1934a, с. 1].

В Малом обратились к «Смерти Тарелкина» впервые. Но на других московских сценах пьеса ставилась неоднократно после снятия

в феврале 1917 г. цензурного запрета, под который попала почти сразу после написания. В 1921 г. работу над ней начинал Б. М. Сушкевич во МХАТе с художниками И. М. Рабиновичем и А. А. Экстер (театр от постановки отказался). В это же время Е. Б. Вахтангов собирался ставить Сухово-Кобылина, по свидетельству А. Д. Дикого, «в манере Гойи» [Дикий, 1956, с. 17]. В следующем сезоне В. Э. Мейерхольд выпустит премьеру «комедии-шутки» в театре ГИТИСа (1922). В 1926 г. Сушкевич во МХАТе возобновил и опять не завершил репетиции «Тарелкина», но в конце этого года ему удалось воплотить свой замысел в Замоскворецком театре (ныне филиал Малого театра). В начале 1930-х годов пьеса снова притягивает режиссеров. В 1932 г. в Рабочем театре Сталинского района Москвы (бывший Введенский народный дом на Яузе) С. А. Марголин поставил триптих по Сухово-Кобылину под названием «Картины прошлого». Почти одновременно с Диким (сезон 1934/1935 гг.) к «Смерти Тарелкина» обратился В. В. Ванин, готовивший спектакль со студийцами Театра МОСПС (Театр Московского областного совета профсоюзов, ныне Государственный академический театр им. Моссовета).

Как видим, интерес к Сухово-Кобылину возобновляется накануне ужесточения репрессий и новой, после Гражданской войны, волны террора. Подобные волны выносят на своих гребнях, поднимают со дна жизни все темное, смрадное, мертвящее. Дикого волнует притягательность зла, вымирание души в людях. За два года, в 1934–1936 гг., он выпустит «Леди Макбет Мценского уезда», «Смерть Тарелкина», «Мещан» и вложит в них всю свою неумную фантазию, страсть и гнев.

Приглашая для постановки А. Д. Дикого, актера и режиссера мхатовской школы, руководство Малого театра рассчитывало на его режиссерский темперамент, близкий тональности пьесы Сухово-Кобылина, и способность подчинить идеи и образы произведения главному закону театрального искусства — стилю.

Яркий и дерзкий актерский и режиссерский талант, глубина и непредсказуемость создаваемых образов принесли Дикому заслуженную славу. Но судьба его не проста, он не мог найти постоянного пристанища, кочевал из театра в театр.

К моменту приглашения в Малый театр А. Д. Дикий — уже признанный мастер сцены. В его творческой биографии — театральный дебют в шестилетнем возрасте в спектаклях антрепризы А. Л. Суходольского (мужа его старшей сестры) на сцене харьковского театра, занятия на Драматических курсах при МХТ, первая, удачно сыгранная роль судебного пристава в «Живом труп» Л. Н. Толстого (МХТ, 1910), начало актерской работы в Первой студии МХТ (1913); режиссерский

дебют спустя 10 лет («Герой» Д. Синга; 1923) и принеся успех «Блоха» Е. И. Замятина по Н. С. Лескову (1925; с 1924 г. Студия называется МХАТ Второй). Дикий, как и многие его сверстники, ненасытен в работе. Он ищет свое место в театральном пространстве, свой голос. Сменяют друг друга театры, где он ставит спектакли, — Большой театр, Детский, Театр Революции и театр «Комедия» (бывший Корша), ГОСЕТ. Затем география расширяется: в 1928 г. работает в театре «Габима» (Палестина). Потом — вновь Москва. Дикий организует Театрально-литературную студию при Доме ученых (1931; в 1936 г. переименована в Театр-студию под руководством А. Д. Дикого), где самая яркая его работа — «Леди Макбет Мценского уезда» (1936). Одновременно руководит Театром им. ВЦСПС (1932–1936).

В марте 1936 г. Дикий назначен главным режиссером ленинградского Большого драматического театра (БДТ), где успел поставить четыре спектакля до своего ареста. В сентябре 1941 г. В. И. Немирович-Данченко удалось добиться его освобождения и права работать в столичных театрах.

Резкий, бескомпромиссный, бесстрашный в жизни и искусстве вопреки времени и обстоятельствам, в классическом наследии он отбирал пьесы, дававшие возможность высказаться о том, что наболело, бредило душу в дне нынешнем. Его талант, как определила С. Гиацинтова, «какой-то отчаянный, озаренный» [Гиацинтова, 1985, с. 258]. Чувством стиля обладал, как абсолютным слухом.

Осенью 1934 г. Дикий приступил к репетициям «Смерти Тарелкина». Премьере предшествовали представление режиссерского плана, два года репетиций, поиск сценографического решения, споры внутри театра о режиссерском методе Дикого.

Текст написанного А. Д. Диким «Режиссерского плана “Смерти Тарелкина”» хранится в РГАЛИ в фонде режиссера и представляет собой рабочий материал к выступлению на художественном совете<sup>1</sup>.

Дикий начинает аналитический раздел плана с исследования жанровой природы пьесы, и в этом он категоричен: это «трагисатира»<sup>2</sup>. Позже, вспоминая работу над «пьесой-шуткой» [Дикий, 1956, с. 16], заметит: «Конечно, Сухово-Кобылин шутил, когда так определял жанр своего “Тарелкина”. Эта “шутка” леденит кровь. Здесь сатира выступает в таком сгущении, когда только авторский гнев и страсть лишают ее беспросветности, освещают все произведение верой в неизбежность краха

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2376. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1–7 об.

<sup>2</sup> Там же. Л. 1.

подлых и темных начал жизни» [Там же, с. 17]. Заявление принципиально важное. Для сценического воплощения «трагисатиры» нужна особая форма. Дикий по поводу «Смерти Тарелкина» мог бы повторить замечание И. А. Гончарова о пьесах Салтыкова-Щедрина о том, что они не подчиняются никаким стеснениям формы [Гончаров, 1952, с. 425].

Мысль режиссера четко прочерчивается: постановка классического произведения дает театру право, оставаясь в историческом поле ее сюжета, показать то вечное, что сможет сблизить основные смыслы с современностью. Он пишет о народном театре масок и о том, что «марионеточную полицейщину» нужно «играть балаганно», что «актеры должны идти “от принципов народного Петрушки”»<sup>3</sup>.

С детства связанный с украинским театром, Дикий впитал его смеховую культуру и стоявшую за ним традицию балаганных ярмарочных театров. В образном строе «Смерти Тарелкина» Дикий уловил черты, родственные низовым, народным формам театра, соединявшим в свободной жанровой игре гротескные и фарсово-комедийные сцены с трагическими.

В разделах режиссерского плана «Что играть» и «Как играть» он подчеркивает: Тарелкин — живой человек, ему противостоят маски — Варравин, Расплюев, чиновники, кредиторы. Пластический рисунок этих персонажей Дикий определяет как «шарнирный», уподобляя движениям кукол<sup>4</sup>. Позже, в статье 1954 г., режиссер пояснил: «Речь об общественной системе, составленной — в соответствии с образным видением автора — из упырей и вурдалаков, “оборачивающихся” человеческим подобием <...> Вся пьеса пропитана сарказмом, звучит приговором живым мертвецам, претендующим на государственные роли» [Дикий, 1956, с. 16]. По замыслу Дикого Тарелкин к моменту сюжетных событий находится вне этой среды, изгнан из стаи, но, займи он место Варравина, вновь стал бы частью государственной машины, и тогда его пластика обретет механистичность, а действия будут столь же уродливы и разрушительны.

Дикий обосновывает необходимость найденных им постановочных приемов для показа разрушительности, мертвенности борьбы Тарелкина и Варравина.

Карикатурные, фарсовые, абсурдные образы пьесы являют одновременно мерзость человеческой природы, расцветающую при определенных условиях, и разворачивают картину трагического бытия ушедшей

<sup>3</sup> Там же. Л. 4.

<sup>4</sup> Там же. Л. 2.

эпохи и не менее трагичного времени создания спектакля. Не история звериной схватки двух полицейских чинов волновала Дикого, а лживое, разбойное бытие власть имущих, не знающих удержу в беззаконии. Режиссер и исполнители ролей смогли показать в спектакле, как рушилась жизнь, находящаяся под игом безумия [Салтыков-Щедрин, 1976, с. 75], страх мгновенно овладевал слабыми, как легко рождались подлость и клевета.

Из всей трилогии Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» менее всего литературна. Драматург свободно сочетал в пьесе приемы водевиля, фарса, авантюры, пародийной мелодрамы (брошенная сожителем Брандахлыстова с целым выводком «деток»). Ненависть автора к государственной машине объединяет калейдоскоп «низовых» жанров в беспощадную сатиру. Пьеса отличается нарочито грубой театральностью и гиперболизацией, дающими волю актерам и провоцирующими на импровизацию. Коллизия, лежащая в основе сюжета: герой — живой человек или покойник — прямой повод для балаганных превращений.

Балаганные приемы не противоречат драматургии пьесы. В их основе — народная оценка жизни, бескомпромиссное осуждение зла. Выразительные средства балагана язвительны, резки, грубы, но в своей сути трагичны, сомасштабны образной системе «Смерти Тарелкина».

Главной проблемой постановки «Смерти Тарелкина» для режиссера стал поиск сценического решения спектакля и утверждение декорационного оформления на художественном совете Малого театра.

Два варианта оформления (макеты) создал художник Александр Григорьевич Тышлер (1898–1980), и оба худсовет отверг. Работать над третьим Тышлер отказался. Спектакль вышел в декорациях Николая Петровича Прусакова (1900–1952). Образные решения того и другого представлены в фотографиях, макеты не сохранились.

При всем внешнем различии макетов Тышлера и Прусакова их лаконичные острые формы восходили к художественным приемам балаганного театра и лубочным картинкам, о которых Дикий размышлял в своем режиссерском плане<sup>5</sup>.

Дикий сначала представлял будущую декорацию в виде круглого объема, некоей ротонды, «музея», в котором символически хранится кусок истории. Двустворчатые широкие двери музея заперты на огромный висячий замок, в начале спектакля «служитель музея» — условный персонаж «от режиссера» — должен был снимать замок и открывать двери; в финале он запирает музей. По замыслу предполагалось основное дей-

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 2376. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 2.

ствии поместить внутри ротонды-музея, видимое через распахнутые двери, а закрытие дверей подразумевало, что ход истории отменил ужасы «проклятого прошлого». Спектакль начинался и завершался на авансцене: в начале Тарелкин обращался к зрителям с финальным монологом из пьесы «Дело», а в конце спектакля спускался в зрительный зал. Режиссер тем самым выводил героя и происходившее с ним за рамки музея в современность.

Принципиально в этом замысле оригинально переосмысленное наследие шекспировской и символистской «сцены на сцене»: соединение на сцене двух пространств — «музея» и собственно сцены с ее просцениумом, двух исторических эпох, двух степеней условности. Этот принцип сохранен в вариантах и Тышлера, и Прусакова, хотя воплощен различно.

Договор театра с первым сценографом спектакля А. Г. Тышлером, подписанный в январе 1935 г.<sup>6</sup>, предполагал окончание работ к 15 октября; показ макета худсовету театра планировался на 10 сентября<sup>7</sup>. Решение театра выпустить премьеру в начале ноября подтверждает анонс в «Советском искусстве» от 5 мая: «Первой премьерой осеннего сезона театр покажет “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина в постановке А. Дикого и оформлении А. Тышлера» [Б. п., 1934а, с. 1].

Тышлер представил в макете придуманный Диким «музей» как круглый ярмарочный балаган — пестрый, разукрашенный снаружи вензелями, двуглавыми орлами и царскими скипетрами. Рождено ли такое решение творческой фантазией художника или подсказано режиссером при обсуждениях проекта, сейчас трудно сказать. Так или иначе, здесь зазвучала тема балагана, принципиально важная для трактовки пьесы. Дикий остался верен этому решению даже после замены художника.

Сценическая установка Тышлера определяла трехчастную пространственную структуру спектакля. Планировочные места распределялись четко: сцены в квартире Тарелкина должны были разворачиваться на галерее; сцены в участке (конец акта II и весь акт III) — внизу.

<sup>6</sup> Договор между директором Малого театра С. И. Амаглобели и художником А. Г. Тышлером на создание художественного оформления к пьесе «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. 1935. Январь. Машинописная копия. РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 854. Л. 22.

<sup>7</sup> Дата художественного совета указана в Соглашении между и. о. директора Малого театра З. Г. Дальцевым и художником-макетчиком А. Н. Волненко об изготовлении макета художественного оформления к пьесе «Смерть Тарелкина». 1935. Машинописная копия. РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 854. Л. 38.

Просцениум отводился для монологов Тарелкина, Варравина, Расплюева (см. вклейку, илл. 1).

Макет вызвал протест большей части членов худсовета, и тогда Тышлер сделал второй вариант — не просто экстравагантный, но абсолютно бескомпромиссный, как удар наотмашь. Вместо балагана весь объем макета занимала серебристая свиная туша (см. вклейку, илл. 2). Балаган преобразился в свинью. Бока ее украшали золоченые бра в виде двуглавых орлов. В чреве помещалась игровая площадка — комната Тарелкина с тремя дверями; центральная вела в глубь сцены, левая выходила на изящный балкончик, расположенный у морды животного, от балкончика вниз на планшет сцены спускалась лесенка. Правая дверь, расположенная в «хвостовой части», также выходила на балкончик с лесенкой. Третий акт (в полицейском участке) должен был идти на планшете сцены под брюхом животного.

Диалог игровых зон оборачивался игрой не пространства, а времени (как и замыслил Дикий): история — в глубине сцены, а современность надвигается на зрителя на авансцене.

Решение сценического оформления в образе роскошной свиньи, надо полагать, отсылало к драматической сцене «Торжествующая свинья, или Разговор свиньи с Правдою. Прерванная сцена» из книги очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» (1880–1881). Сцену эту связывают с впечатлениями Салтыкова-Щедрина от наступления реакции после убийства Александра II<sup>8</sup>. Возможно, некоторые члены худсовета вспомнили диалог в хлеву самоуверенно наглой свиньи и терзаемой ею Правды, во время которого под одобрительные крики свинья постепенно пожирает Правду. Услышав, что за стенами хлева, в котором живет свинья, на небе светит солнце, а свобода «есть драгоценнейшее достояние человеческих обществ», животное изрекает, что «все эти солнцы — одно лжеучение», с еще большим рвением набрасывается на полуживую и корчащуюся от боли Правду [Салтыков-Щедрин, 1936, с. 245–246].

Трудно представить, что режиссер и художник всерьез рассчитывали на утверждение макета в виде свиньи. В лучшем случае надеялись, что члены худсовета сочтут возможным вернуться к первому варианту, то есть к балагану. Третий вариант Тышлер делать отказался.

Для разработки нового декорационного решения пригласили художника Н. П. Прусакова. Выпавший из производственного графика «Тарелкин» уступил репетиционные помещения и сцену более готовым

<sup>8</sup> См., например, комментарии С. А. Макашина [Салтыков-Щедрин, 1936, с. 586].

к выпуску спектаклям «Семья Волковых» и «Бронепоезд 14-69». Репетиции остановили.

9 января 1936 г. Дикому вручили под расписку письмо Амаглобели, в котором директор в корректной, но настойчивой форме требовал показать макет Прусакова. Письмо заканчивалось категоричным призывом завершить длящуюся полтора года работу.

При всей несвоевременности появления «Смерти Тарелкина» на сцене, все более и более очевидной с каждым днем, спектакль необходимо было выпустить в намеченный срок, а для этого требовалось пройти между Сциллой идеологического обвинения в формализме и Харибдой политического обвинения в намеренном срыве производственного плана и финансовых потерях, что в те времена могло быть приравнено к саботажу и вредительству.

В конце сентября, после возвращения театра в Москву из гастрольной поездки, Дикий получил письмо от нового директора театра Лядова с графиком репетиций и датой премьеры — 31 октября. Показ спектакля Комитету по делам искусств и реперткому назначили на 23 октября.

Макет Прусакова худсовет принял. Он был строже, да и времени для переделок уже не было. Поступившись частью своего замысла, разработанного совместно с Тышлером, Дикий все же отстоял перенос места действия в ярмарочный шатер.

Оформление Прусакова было не столь дерзко, как предыдущие. Его балаган походил на однотонный холщовый шатер циркового шапито с приземленными пропорциями, плавными линиями и производил впечатление более традиционное, что, вероятно, и склонило мнение худсовета в его пользу.

Вертикальное пространственное решение с тремя игровыми зонами здесь сменилось двухчастным. Действие разворачивалось на помосте, приподнятом над планшетом сцены, и на просцениуме. С балаганного помоста на планшет сцены слева и справа спускались позолоченные лесенки.

Вопросу о балагане мы уделяем здесь столько внимания не только ради того, чтобы читатель ясно представил себе происходившее на сцене, но и потому, что замысел Дикого, на наш взгляд, не был адекватно понят, по крайней мере критикой. Б. В. Алперс увидел в балагане Дикого традицию дореволюционных спектаклей Мейерхольда и символистского театра, с его точки зрения уже не отвечающую современной эпохе [Алперс, 1936, с. 2]. Однако, с нашей точки зрения, Дикий следовал не образам символистов, навеянным балаганом, он напрямую обратился к объекту их рефлексии — ярмарочному зрелищу, рассчитанному

на непосредственную эмоциональную реакцию, грубому, неэстетизированному, лишенному ностальгии и изящного пассаизма. Из театральных проектов начала XX в. отдаленно отвечал этому, пожалуй, лишь театр русских футуристов в некоторых своих чертах, возрождающих не только форму, но, главное, функцию старинного балагана, где можно было кривляться, паясничать, грубить, издеваться. Театр футуристов служил тому же, что и реальные балаганы прошлых эпох, то есть осуждал зло, творившееся за его стенами. Дикий устремил яростный и горький смех на власть, на общество в целом. Не исключаю, что Алперс это почувствовал, но предпочел свести дело к влиянию дореволюционных работ Мейерхольда.

Четвертый худсовет, хотя и принял макет Прусакова, все же переполнил чашу терпения режиссера. Важным комментарием к этой ситуации стала статья Дикого «Мои взгляды на театр», появившаяся в газете «Малый театр» в январе 1936 г. [Дикий, 1936]. По сути, статья была продолжением спора с членами худсовета, своеобразным манифестом, объясняющим коллегам право режиссера на выбор формы спектакля, право на необычное, острое постановочное решение «Смерти Тарелкина». Иными словами, на решение, обусловленное образным строем драматургии Сухово-Кобылина, органичное для его художественной манеры и основной идеи пьесы. Режиссер определил эту форму как «реалистическая химера».

Спектакль, задуманный и начатый в 1934 г., до убийства С. М. Кирова, случившегося 1 декабря 1934 г., и массовых арестов, появился, когда репрессивная машина уже набирала обороты. Намеченная на 31 октября 1936 г. премьера состоялась. Для постановки использовался текст пьесы издания 1927 г., подготовленного Л. П. Гроссманом [Сухово-Кобылин, 1927, с. 391–530]. По требованию Комитета по делам искусств из текста действия III изъяли сцену с Крестьяном Крестьяновичем Унмеглихкейтом и реплики Расплюева, начиная с «Все наше! Всю Россию потребуем!» до реплики Оха: «А затребовал ли ты помещика Чванкина»<sup>9</sup>, а также часть реплик Варравина.

Даже с купюрами спектакль не утратил протестного звучания и 12 ноября был запрещен без объяснения причин, что неудивительно

<sup>9</sup> См. режиссерский экземпляр пьесы: *Сухово-Кобылин А. В. Смерть Тарелкина. Комедия-шутка в 3-х действиях*. Библиотека Государственного академического Малого театра (ГАМТ). № 292. Инв. 374. Машинопись. С. 61–63 и с. 60–61 соответственно. Далее в ссылках на этот источник дается его сокращенное описание, с указанием страниц.

на фоне уже начавшейся борьбы с формализмом. Редакционная статья «Сумбур вместо музыки» в «Правде» от 28 января 1936 г. отвечает высказанному Сталиным в том же январе замечанию об опасности чуждого народу формализма в искусстве; в феврале появились статьи о формализме и натурализме в балете, живописи и архитектуре. С этих пор отрицательная рецензия становится приговором, сигналом к снятию спектакля. Отзыв Эм. Бескина на спектакль Дикого следовал генеральному курсу: «Если говорить об исполнении и сценической композиции спектакля, в нем много талантливого и яркого. Но он порочен своим формализмом и даже натурализмом» [Бескин, 1936, с. 3]. Тут проявилась характерная для советской эстетики контаминация стиля с политической позицией: предполагалось, будто реализм как «правильный» стиль автоматически столь же верен и в плане идеологии, а отсюда, по логике Бескина, будь спектакль реалистичнее, он активнее обличал бы «проклятое прошлое»; критик сетовал, что «сцены мордобоя в участке» из-за своей карикатурности недостаточно дают «впечатление пыток» и «весь спектакль взят больше как театральная прием в ущерб здоровому реализму. Оттого он идейно снижен» [Там же].

Ожидавшийся, а затем и состоявшийся запрет спектакля объясняет заказной характер рецензий: необходимо было создать мнение, что именно формализм режиссерского решения привел к неудаче. Критики предлагали доработать спектакль [Бачелис, 1936; Горчаков, 1936], убрать формалистическую ересь, якобы помешавшую Дикому раскрыть в полном масштабе силу и убедительность «реалистической сатиры» Сухово-Кобылина, ее бытовую и историческую достоверность и, главное, внести в постановку жизнеутверждающее звучание.

В то же время практически все писавшие о спектакле отметили совершенство актерских работ С. Б. Межинского, В. О. Массалитиновой, А. И. Зражевского, Н. А. Светловидова и целое созвездие блистательно сыгранных эпизодических ролей: Мавруша — В. Н. Рыжова; Пахомов — А. И. Сашин-Никольский, Чванкин — Н. А. Соловьев; Ох — Н. Н. Горич.

Единогласны рецензенты и в утверждении, что режиссерская трактовка Дикого, его обращение к балаганной образности мешала исполнителям. Авторы статей предпочли не заметить, что свобода и дерзость актерских образных прочтений, подсказанная режиссером, стимулировалась именно обращением к приемам низовых театральных форм. В ином случае, при реалистически-бытовом решении, спектакль вряд ли выдержал бы составлявший его содержание шквал абсурда, доведенного до «геркулесовых столпов».

Критики сходились в том, что спектакль Дикого цельный, но именно целостный образ государственной машины как балагана, в котором разыгрывается гиньоль истребления целой страны, не мог устроить руководящие партийные органы. Балаган парадоксально сводил на нет отсылки к историческим реалиям «проклятого царского прошлого», и вместо них внятно звучала тема государственной системы, разъединенной ржавчиной беззакония. Пессимизм спектакля не смущал Дикого. Свое видение пьесы, прочувствованное и осознанное в конкретной сценической форме, он не скрывал, отстаивал и в конечном счете воплотил, выпустив премьеру.

Алперс писал: «В трактовке Дикого, проведенной очень последовательно и цельно, глубокий пессимизм Сухово-Кобылина не только оказался непреодоленным, но и выразился с новой силой. Он обострился и перешел в общеполитический план» [Алперс, 1936, с. 2]. Недвусмысленный посыл спектакля произвел настолько сильное впечатление, что перепуганный современными аллюзиями критик утверждал: советский театр не должен обращаться к «Смерти Тарелкина», пьеса слишком мрачна и безысходна, театрам не стоит пытаться ее воплотить, пусть она останется чисто литературным произведением [Алперс, 1936].

Свидетельства о восприятии спектакля публикой сейчас уже трудно найти. Возможно, никто не осмелился доверить их бумаге. Косвенное подтверждение тому находим у Алперса, в рецензии признавшего с убийственной логикой: раз действие спектакля условно, то оно символично, а раз символично, то обобщено и в своем символическом обобщении проецируется всюду и везде, в том числе и в советское настоящее [Там же, с. 2].

Непосредственная реакция зала отмечена только в рецензии Бескина: «Смеялись» [Бескин, 1936, с. 3].

Так что же увидели зрители на сцене Малого театра?

Художник Прусаков разработал систему занавесов, их игра в начале и в финале спектакля представляла своеобразную увертюру и коду. Алперс так описал начало спектакля: «<...> За традиционным занавесом Малого театра открылся второй занавес, в живописном оформлении которого переплелись мотивы надгробного покрова и арлекинского наряда» [Алперс, 1936, с. 2]. Второй занавес уходил под колосники, открывая позолоченные ступеньки и следующий занавес с массивной дверью парадного подъезда. «Под музыку балаганного оркестра дверь распахнулась и из нее полетела в люк выброшенная чьими-то сильными руками кукла человека в чиновничьем вицмундире. Через секунду из люка,

словно inferнальный персонаж, выглянул Тарелкин и, повернув в зрительный зал бледное лицо постаревшего арлекина, начал вступительный монолог» [Там же]. Монолог прочитан, пролог закончен, занавес с нарисованной дверью взвился вверх, открыв внутренность холщового балагана. Затем следовал быстрый переход Тарелкина с авансцены в комнату, сопровождавшийся световой игрой и музыкой. Алперс отмечал, что движения актеров стремительны и гротескны. Балаганные приемы остраивали действие, переводили происходящее на сцене в страшный морок. Мертвый мир на сцене множился и расширялся, доходя в третьем акте до кошмара.

Исполнение Межинским главной роли вызвало единодушные похвалы критиков. Актер овладел техникой трансформации, перевоплощался на глазах у зрителей из Тарелкина в Копылова и обратно, мгновенно вживался в психологию персонажа, меняющуюся в каждом превращении вместе с мимикой и пластикой. Отметим, что Сухово-Кобылин в «Примечаниях» к пьесе советовал исполнителю роли учиться технике трансформаций у знаменитого французского комика П. Левассора [Сухово-Кобылин, 1927, с. 534].

С момента начала спектакля Дикий держал исполнителя главной роли в центре внимания зрителей — на него работали свет, мизансцена, музыка. Завершив пролог, скомпонованный Диким из финального монолога Тарелкина из «Дела», Тарелкин резко уходил в глубь сцены, поднимался на балаганный помост. Принимал решение: «Решено! ...не хочужить»<sup>10</sup>. После этих слов менялось освещение и музыка. Превращение в Копылова после слов: «Вот так!»<sup>11</sup> — сопровождалось барабанной дробью. Вновь на авансцену Тарелкин переходил, произнося надгробную речь самому себе: «Органы порядка — остановитесь»<sup>12</sup>, на этих словах давался полный свет в зрительном зале и угасал в конце монолога после слов: «Простой гроб, извозчик...»<sup>13</sup>.

Тщеславие и злобное торжество победы, уверенность, что афера удалась, доставляли Тарелкину наслаждение, он дразнит Варравина, лихо хлопая по своему жилету, где спрятаны украденные бумаги. Затем актер на мгновение преображался в Тарелкина и, не удержавшись, бросал: «Что, крокодил? На моей улице праздник!»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Режиссерский экземпляр пьесы. Библиотека ГАМТ. № 292. Инв. 374. С. 3.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 18.

<sup>13</sup> Там же. С. 19.

<sup>14</sup> Там же. С. 18.

Сцену разоблачения Тарелкина Варравиным актеры Межинский и Зражевский проводили с блеском, раскрывая наглую самоуверенность Тарелкина и выдержку, проницательность Варравина. Защищая свое «доброе имя», Тарелкин Межинского не замечал, как маска Копылова постепенно сползала с его лица, мышцы принимали естественное положение, менялись взгляд и пластика. Мастер провокаций Варравин в исполнении Зражевского поначалу раздражался, реагируя на слова Копылова в защиту покойного Тарелкина, затем, почуяв неладное, начинал провоцировать его. А. И. Зражевский дал мощный и страшный образ Варравина — его герой не был традиционным «кувшинным рылом». Умный, обладавший выдержкой, проницательный психолог, изучивший человеческие слабости, точно определяющий уязвимые места, виртуоз подлости и обмана. Сомнение в подлинности смерти Тарелкина ощутил сразу: «И вдруг умер! Нет ли тут еще какой-нибудь мерзости?!»<sup>15</sup>. После первых же реплик Тарелкина-Копылова настораживался. И мгновенно переходил в наступление, провоцировал азартно, напористо, внимательно следя за его реакцией. С ликованием охотника, затравившего хитрого зверя, Варравин с помощью ошарашенного Расплюева нахлобучивал парик на Тарелкина и втискивал ему в рот найденную в комодке вставную челюсть. Межинский передавал с трагической экспрессией осознание Тарелкиным краха задуманной аферы и безвыходности своего положения, его ужас, тоску и отчаяние.

В третьем акте действие разворачивалось в стремительном темпе. Квартальный надзиратель Расплюев получил должность следователя, комический персонаж оборачивается злодеем. Н. А. Светловидов передавал восторг и ликование ничтожества, получившего власть и долгожданную возможность измываться над попавшими к нему в лапы людьми, внушать страх, решать судьбы. Стоя на авансцене, в полном ошалении выпаливал в зал: «Раболепствовать будут!..»<sup>16</sup>. Звездный час мелкого шулера и приживала из «Свадьбы Кречинского» наступил.

Масштаб «ненасытности» Расплюева Дикий показал в фарсовой сцене поминок. Трюковой стол позволял подавать все новые и новые яства и бутылки, создавал иллюзию их моментального поглощения Расплюевым. В пасть отправлялся целый пирог, тарелка с сосисками, выливалось содержимое бутылки и т. д. С каждым проглоченным куском голод Расплюева усиливался. Актер доводил всепоглощающую ненасытность квартального надзирателя до фантастического гротеска.

<sup>15</sup> Режиссерский экземпляр пьесы. Библиотека ГАМТ. № 292. Инв. 374. С. 8.

<sup>16</sup> Там же. С. 58.

Удивление Тарелкина от бездонности его утробы переходило в ужас, он заглядывал под стул и спрашивал: «А я смотрю — может у вас днище выперло»<sup>17</sup>. У зрителей не оставалось сомнений, что в брюхе Расплюева пылает «огонь неугасимый» и его гложет «червь неутолимый»<sup>18</sup>.

В третьем акте Расплюев с горячечным азартом вел дознание. Жажда получить награду («Кррррест мне — кррррест — георгиевский»<sup>19</sup>), снижать расположение начальства превращала его из мелкого взяточника в полицейского «вуйдалака». Трагикомические допросы свидетелей из абсурдных становились страшными. Рассажанные на лавки вдоль стен куклы арестантов с жизнерадостными лицами, выполненные по эскизам художника Н. П. Прусакова, безмолвно смотрели на происходящее, создавая жуткий фон к сценам полицейского следствия.

Каждый выход В. О. Массалитиновой-Брандахлыстовой режиссер представлял как концертный номер. Под звуки «вальса с повторами» (как сказано в режиссерском экземпляре пьесы<sup>20</sup>) на авансцене появлялась прачка в шуршащем шелковом платье «герцогини» (герцогини в понимании Брандахлыстовой) и вычурной шляпке. Завершив свой парадный проход, она вплывала в квартиру Тарелкина в сопровождении великовозрастных «деток», волокущих ведра, коромысло, лопату и «ночную вазу». Не вникая, кто перед ней, Копылов или Тарелкин, ей все равно, Брандахлыстова переходила в атаку. Тарелкин в страхе отступал от льнувшей к нему необъятным телом Людмилы Спиридоновны. Страстная сцена молниеносно перерастала в грандиозный скандал, разъяренная прачка с «детками» ураганом пронеслась по авансцене, направляясь в участок подавать частному приставу прошение. Актриса с наслаждением играла все нюансы и градации переходов от жеманной «важной барыни» к «крокодилу в юбке».

Брандахлыстова (в трактовке Дикого и Массалитиновой) в участке не первый раз, но остервенение дознавателей перепугало ее не на шутку. На допросе она ловит каждое слово Расплюева, для нее важно сказать все, что следователь хочет услышать. На вопрос Расплюева, во что оборачивался Тарелкин, с торжеством отвечала: «В стену»<sup>21</sup>. В крохотной сценке актриса раскрывала суть плотоядной сварливой бабищи, готовой подтвердить любой бред, лишь бы выйти неведимой из участка. Можно

<sup>17</sup> Там же. С. 25.

<sup>18</sup> Там же. С. 26.

<sup>19</sup> Там же. С. 61.

<sup>20</sup> Там же. С. 26.

<sup>21</sup> Там же. С. 65.

и «детками» пожертвовать, только бы ей не отвечать перед законом. Н. М. Горчаков (режиссер и популяризатор режиссерских методов Станиславского и Вахтангова) в отзыве на спектакль написал о поразившем его масштабе бездушия, вымороченности, показанном актрисой в этой сцене, по контрасту с ее первым буффонным выходом во втором акте [Горчаков, 1936, с. 3].

Один из самых виртуозных эпизодических актеров Малого театра, А. И. Сашин-Никольский, в роли дворника Пахомова, второго ценного свидетеля, подтвердившего, что Тарелкин «оборачивался в стену», филигранно играл гамму страха, боли, ужаса, осознания безвыходности своего положения. По приказу Расплюева два громилы, богатырских размеров «мушктеры» Шатала и Качала, избивали тщедушного дворника, который, еле живой, валился в ноги Расплюеву, размазывая кулаком слезы, в панике уверял: «Я что угодно, то и скажу!»<sup>22</sup>.

Спектакль завершился. Отпущенный Варравиным Тарелкин выходил на авансцену.

Опять преобразившись на глазах зрителей в Копылова, начинал свой финальный монолог. Оборотень вновь оживал. Неистребимость подлости и зла пугала даже Варравина, застывшего на помосте и следившего за Тарелкиным. Свет постепенно угасал, а на стены холщового балагана проецировалась панорама Невского проспекта, заполненная гротескными фигурами нечисти, «оборотней» и «демонов», одетых в вицмундиры, сюртуки и фраки. На последних словах монолога Тарелкина раздавалась тихая музыка с перезвоном бубенцов, и занавес медленно опускался.

Дикий последовательно осуществил авторский замысел. «Крапивное семейство» удержу не ведало, уничтожая все живое: «Все наше! Всю Россию потребуем!»<sup>23</sup>, «следует постановить правилом: всякого подвергать аресту!»<sup>24</sup>. Таков масштаб притязаний полицейщины, явленный Сухово-Кобылиным в «комедии-шутке».

«Реалистическая химера» Дикого к моменту премьеры в Малом театре становилась повседневной реальностью жизни. Спектакль рассказывал правду о времени под маской сатиры и балагана, следуя словам Салтыкова-Щедрина: «Изображая жизнь, находящуюся под игмом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия!» [Салтыков-Щедрин, 1976, с. 75].

<sup>22</sup> Режиссерский экземпляр пьесы. Библиотека ГАМТ. № 292. Инв. 374. С. 73.

<sup>23</sup> Там же. С. 60.

<sup>24</sup> Там же.

## Литература

- Алперс Б. В.* «Смерть Тарелкина» // Советское искусство. 1936. 11 ноября. С. 2.
- [Б. п.] *Гордон Крэг* в Малом театре // Советское искусство. 1934а. № 53. 17 ноября. С. 1.
- [Б. п.] *Малый театр* // Литературная газета. 1934б. № 143. 24 октября. С. 6.
- [Б. п.] *Хроника* // Советское искусство. 1935. № 21. 5 мая. С. 4.
- Бачелис И. И.* «Смерть Тарелкина» // Комсомольская правда. 1936. № 252. 4 ноября. С. 4.
- Бескин Эм. М.* «Смерть Тарелкина» в Малом театре // Вечерняя Москва. 1936. № 253. 2 ноября. С. 3.
- Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. М.: Искусство, 1985.
- Гончаров И. А.* Письмо к А. Ф. Писемскому. 1873. 18 апреля // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1952. С. 425.
- Горчаков Н. М.* «Что хорошо и что дурно». «Смерть Тарелкина» в Малом театре // Рабочая Москва. 1936. № 254. 5 ноября. С. 3.
- Дикий А. Д.* О режиссерском замысле // Мастерство режиссера: сб. ст. режиссеров советского театра / сост. В. Н. Власов. М.: Искусство, 1956. С. 17.
- Дикий А. Д.* Мои взгляды на театр // Малый театр. 1936. № 2 (7). 31 января. С. 2.
- Млечин В.* Три постановки режиссера Дикого // Известия. 1936. № 281. 4 декабря. С. 4.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* Письмо к А. Н. Пыпину. 1871. 2 апреля // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. Т. 8. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1976. С. 75.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* За рубежом // Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. XIV. М.; Л.: ГИХЛ, 1936. С. 61–286; 586.
- Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия. Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина. М.; Л.: ГИХЛ, 1927.

А. О. Сопин

## Фильмы-спектакли 1950-х годов по пьесам А. В. Сухово-Кобылина

Фильмы-спектакли находятся на пересечении интересов историков театра и кино, так как, с одной стороны, фиксируют существовавшую театральную постановку, а с другой — будучи снятыми на киноплёнку, принадлежат также и экранной культуре. В своем тексте я буду подходить к материалу в первую очередь с киноведческой стороны проблемы, оставляя ее рамки только в некоторых общекультурных вопросах, характерных для 1950-х годов.

Фильмы-спектакли возникли как раз в этот период и традиционно воспринимаются как не совсем полноценное явление: лишившись многих признаков театра, они не стали и в полном смысле кинематографом. В первые годы, когда еще не была осознана их историческая ценность, отношение к ним было особенно критичным. Впрочем, и по мере ее понимания часть упреков тех лет звучит по-прежнему актуально: «<...> Фильмы-спектакли <...> рождали не столько благородные заботы о популяризации театрального искусства, сколько необходимость восполнить отсутствие художественных фильмов и коммерческие соображения. <...> К случайности, а подчас и неправильности выбора спектаклей для экранизации нужно добавить еще то, что кинематографическое выполнение фильмов-спектаклей в большинстве случаев плохое <...>» [Юрнев, 1955, с. 414].

Так или иначе, у фильмов-спектаклей традиционно принято выделять неизменные положительные и отрицательные черты: с одной стороны, широта географического и вообще количественного зрительского охвата, возможность запечатлеть постановку на будущее, а с другой — застывшая форма одного конкретного исполнения, отсутствие непосредственного контакта между залом и сценой. Но со временем, пожалуй, историческая значимость возрастает и, таким образом, «перевешивает» значение фильмов-спектаклей в положительную сторону.

Появление фильмов-спектаклей было закономерно. К началу 1950-х годов из-за установки на создание небольшого количества *качественных* (то есть тщательно цензурируемых на всех уровнях) фильмов кинопроизводство значительно сократилось. Телевидение, в свою

очередь, еще не имело возможности фиксировать записи иначе как на киноплёнку, и когда оно обратилось к кинематографии с предложением заснять на студиях ряд спектаклей, это оказалось взаимно выгодным: телевидение получало профессионально сделанные записи спектаклей, а кинематограф мог расширить производственный план за счет постановок, уже апробированных на сцене, то есть не нуждавшихся в новой долгой цензурной истории.

Как уже говорилось, выбор спектаклей для съемки мог быть относительно случаен, и в этом смысле достаточно неожиданно, что среди этих фильмов оказались целых две постановки пьес А. В. Сухова-Кобылина: одна — Московского драматического театра имени А. С. Пушкина («Свадьба Кречинского», премьера 1951 г., фильм 1953 г.), другая — ленинградского Государственного академического театра имени Ленсовета («Дело», премьера 1954 г., фильм 1955 г.).

Неожиданно это потому, что, как правило, в выбранных тогда для съемки спектаклях прослеживалась характерная для начала 1950-х годов историко-социологическая концепция, хотя актерские работы и добавляли зачастую объем своим персонажам. Между тем в «Свадьбе Кречинского» никто из героев не находится в конфликте с доминирующими социальными настроениями (а тем более с монархическим строем в целом) и на всех героев в равной степени распространяются авторские сатира и сочувствие. В свою очередь, «Дело», при всем его гражданском пафосе, в контексте 1954–1955 гг. воспринималось и вовсе скорее как актуальный, а не историко-обличительный портрет чиновничества (впрочем, возможно, именно этим и объясняются причины его поспешной экранизации).

Что касается художественного решения, то, конечно, кинематографистам к началу 1950-х годов было понятно, что театральные постановки должны быть при съемке адаптированы для экрана. Никто не собирался снимать с одной точки всю сцену целиком, тем более что был уже замечательный опыт со съемкой отдельных фрагментов спектаклей для киножурнала «Советское искусство» до Великой Отечественной войны, а после нее — для фильмов «Мастера сцены» (1946), «Искусство актера» (1948), «Малый театр и его мастера» (1951) и других. При этом кинематографисты, несмотря на съемку на студии, а не в театре, проявляли максимальную деликатность в отношении сложившейся постановки: не пытались перенести действие на натуру с новыми мизансценами (за исключением интересного эксперимента такого рода с «Вассой Железновой», 1953). Режиссеры старались с помощью раскадровки только

выделить те элементы актерской игры, которые позволяют это сделать, не разрушая изначальной концепции, но недостаточно хорошо видны на общем плане.

\* \* \*

В «Свадьбе Кречинского» главные роли исполняет супружеская пара, на которой в значительной степени строился репертуар Театра им. Пушкина начала 1950-х годов, — Ольга Викландт (Агуева) и Михаил Названов (Кречинский), пришедшие в труппу вслед за Василием Ваниным. Роль Лидочки исполняла Марина Кузнецова, успевшая незадолго до закрытия Камерного театра поучиться в его Студии<sup>1</sup> и начать работать в театре как раз перед самым его закрытием и организацией на его месте Театра им. Пушкина, одним из первых спектаклей которого и стала «Свадьба Кречинского».

Характерно, что у Викландт и Названова настолько сложился их сатирический дуэт (говоря о фильмах-спектаклях, можно назвать еще «На бойком месте», 1955, и «Хозяйку гостиницы», 1956), что эту пару и в жизни иногда стали воспринимать аналогичным образом (так, Борис Бабочкин вспоминает, будто Викландт и Названов подкупили столичную прессу для печати негативных рецензий на его премьеру [Бабочкин, 1996, с. 44–45], что вряд ли было возможно, но говорит о принявшихся на веру даже коллегами актерски выразительных авантюрных образах).

Несколько «барственная» манера пластики и речи, которую мы видим у Кречинского — Названова (см. вклейку, илл. 3), была характерна для исторических ролей Названова (в те же годы он переиграл почти всех российских императоров XIX в.). При этом важно заметить, что, играя на камеру, Названов прибегает к более детализованной мимике, чем может быть заметна на сцене. Аналогично и Викландт, создавая, как обычно, образ шумной, достаточно вздорной женщины, в «Свадьбе Кречинского» смягчает сатирический рисунок роли по сравнению с выступлениями в других фильмах-спектаклях.

Интересно, в интонационном построении роли Названовым видно, какое влияние произвела на него работа над фильмом Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944–1945), где актер играл Андрея Курбского. Безусловно, заимствование здесь несколько поверхностное, но обратим внимание на то, что акцент на слове «хозяин» звучит аналогично у Кречинского и в монологе Ивана в сцене венчания на царство.

<sup>1</sup> См. подробнее о студиях Камерного театра: [Тихомиров, 2011].

Роль Расплюева в спектакле играл сам постановщик и художественный руководитель театра — Василий Ванин, но он умер вскоре после премьеры, и к моменту съемки в этой роли выступал уже Павел Тарасов. Однако, несмотря на смену исполнителя, угадывается внимание к этому персонажу, роль которого Ванин взял себе вряд ли только как наиболее подходящую по амплу. Судя по режиссерскому решению, она привлекала его возможностью вызвать у зрителя максимально широкую палитру отношения к герою — от сочувствия до отвращения.

Несколько особняком в актерском ансамбле стоит Борис Смирнов в роли Нелькина. В его финальном монологе отчасти появляется — в первую очередь интонационно — как раз та социальная прямолинейность, отсутствием которой (в основном) «Свадьба Кречинского» счастливо выделяется среди других фильмов-спектаклей, поэтому патетическая интонация у актера воспринимается несколько странно. Как известно, во второй половине 1950-х и в 1960-е годы Смирнов станет постоянным исполнителем роли Ленина на сцене МХАТа, а также сыграет ее в ряде кинофильмов. С периодом «оттепели» было связано обновление ленинианы, ее усложнение, появление новых вопросов, но игра Смирнова, хотя и только приступившего к этой роли, к сожалению, выглядит на общем фоне архаичной — излишне эксцентричной и риторичной. Именно эти черты внезапно проявляются в финальной речи Нелькина, невольно придавая ей комический эффект. Не случайно в «Свадьбе Кречинского» актер оказывается органичнее в начальных сценах, где неуклюжесть его персонажа становится предметом насмешек Агуевой, а не при произнесении патетического монолога.

Руководивший съемкой спектакля Алексей Золотницкий, режиссер Киностудии им. Горького, хотя и пользовался отдельными кинематографическими приемами, в целом старался не отклониться от деликатной фиксации спектакля, как, впрочем, и сама театральная постановка отражала представления ее авторов о «классической» интерпретации.

\* \* \*

К середине 1950-х годов под влиянием критики, считавшей, что максимальное сохранение театральной специфики при съемке фильма-спектакля вредно для киноэстетики в целом, студии стали сильнее вторгаться в постановки, к тому же сокращая их до объемов стандартного фильма, то есть до 90–100 минут. Примером такого фильма-спектакля и является «Дело».

Эта лента — редкий случай съемки театральной работы Николая Акимова. Так сложилось, что наибольшее распространение фильмы-

спектакли имели в первой половине 1950-х годов, когда режиссер, как известно, работал не в своем родном Ленинградском театре комедии, а в Театре им. Ленсовета, поэтому осуществленные там постановки и были сняты («Весна в Москве» В. М. Гусева, 1953, «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1953, «Дело», 1955)<sup>2</sup>. Спектакль по пьесе Сухово-Кобылина в этом смысле особенно интересен, так как присущий ему гротеск ближе всего к собственно акимовской поэтике.

Съемка «Дела» проводилась на «Ленфильме» под руководством режиссера Геннадия Казанского. Перед этим он долгое время работал в кино как ассистент, и в целом для него был более характерен безличный профессионализм, нежели некий авторский почерк, но все же стоит заметить, что и первая картина Казанского («Тайга золотая», 1937, совместно с М. Руфом), и поставленные после возвращения к самостоятельной работе детские фильмы («Старик Хоттабыч», 1957; «Снежная королева», 1966) были объединены волшебными мотивами и комедийной жанровой формой. Потому можно считать удачей, что именно Казанский снимал спектакль Акимова, хотя, пожалуй, для обоих была бы ближе эстетика Шварца, чем Сухово-Кобылина, жесткость которой они старались немного смягчить игровой стихией. И делали это вовсе не по цензурным причинам (вернее, скажем так: не только по цензурным), а в связи с особенностями своей творческой манеры.

Например, начало второго действия, где Тарелкин напевает мелодию из слышанной им оперы, они развернули в целый музыкальный номер. Здесь мы, кроме того, видим изменение мизансцены таким образом, чтобы ввести постепенно открывающий пространство отъезд камеры по мере движения актера из глубины кадра на передний план.

Если говорить непосредственно о трактовке персонажей, то предсказуемо, что при внимании Акимова к гротескной выразительности «отрицательных» героев «положительные» становятся во многом менее интересными, так как в их случае условность проявляется в форме однозначной сентиментальности.

Зато особое внимание следует уделить Князю в исполнении Владимира Таскина: его облик старой, но все еще хищной птицы (см. вклейку,

<sup>2</sup> К концу 1950-х годов в результате тех же взглядов на фильмы-спектакли как на нечто неполноценное по сравнению с просто фильмами и просто спектаклями это явление в своем кинематографическом виде практически исчезло и возобновилось вновь уже на телевидении почти 10 лет спустя — на рубеже 1960–1970-х годов, поэтому многие важные театральные постановки конца 1950-х — 1960-х годов, в частности спектакли Н. П. Акимова в Театре комедии (кроме «Пестрых рассказов»), сняты не были.

илл. 4) удивительно напоминает Всеволода Мейерхольда в роли сенатора в единственном сохранившемся фильме с его участием — «Белом орле» (1928) Якова Протазанова (см. вклейку, илл. 5). Вряд ли Акимов, Таскин и Казанский считали возможным напрямую воспроизводить мейерхольдовский образ (не из политической осторожности — в 1955 г. такое напоминание, напротив, было бы как раз уместным из почтения), но могли внести черты сходства как некий знак уважения, как цитату, указывающую на приверженность к традиции более острой гротескной формы, нежели та, что устоялась к началу 1950-х годов, то есть времени фильмов-спектаклей.

\* \* \*

Фильмы-спектакли 1950-х годов по пьесам А. В. Сухово-Кобылина, несмотря на свою малочисленность, затрагивают несколько важных и взаимосвязанных тенденций. С исторической точки зрения они вмещают достаточно разнообразный спектр особенностей фильмов-спектаклей своего времени. С биографической точки зрения застают их создателей не в лучшую, но в переходную, по-своему интересную пору их работы. С эстетической точки зрения соединяют черты бытовой комедии и социального гротеска.

## Литература

- Бабочкин Б. А.* Из автобиографии [1972] // Бабочкин Б. А. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Материк, 1996. С. 27–52.
- Тихомиров П. Е.* Последние Камерного театра // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 272–297.
- Юрнев Р. Н.* Фильмы-спектакли // Вопросы киноискусства. М.: Искусство, 1955. С. 412–427.

*А. Н. Хахалкина*

## Драматургия А. В. Сухово-Кобылина в режиссуре П. Н. Фоменко

Петр Наумович Фоменко ставил пьесы А. В. Сухово-Кобылина на театральной сцене трижды: «Смерть Тарелкина» была осуществлена в 1966 и 1992 гг.; «Дело» — в 1988 г. Но за сухими датами премьер скрывалось длительное обдумывание замысла постановки этих пьес, который не покидал Фоменко, как следует из архивных материалов, почти три десятка лет<sup>1</sup>. Из послевоенного поколения советской режиссуры он, видимо, единственный, для кого драматургия Сухово-Кобылина оформилась в своеобразный жизненный сюжет.

Все три постановки неравноценны. Первая (Московский театр имени Вл. Маяковского, 1966) — одна из доминант режиссерской биографии Фоменко, составившая своему создателю репутацию дерзкого художника. Вторая (Государственный театр имени Евгения Вахтангова, 1988) — угаданная, но не прозвучавшая в перестроечную эпоху драма, подтвердившая, что спектакль, который предлагает сама жизнь, порой увлекательней условностей сцены. Третий спектакль был поставлен в Австрии (театр Elisabethbühne, Зальцбург, 1992), и сам факт его существования по сей день мало известен в отечественном театроведении.

Режиссура Фоменко знала множество репертуарных повторов и возвращений, частью которых была и драматургия Сухово-Кобылина. С появлением собственного театра «Мастерская П. Н. Фоменко» в 1993 г. автор трилогии, настойчиво внедряемый режиссером в афишу в предыдущие десятилетия, оказался вытеснен другими именами. Тем не менее в обращениях Фоменко к нему можно проследить начало важных сюжетов, характерные для языка режиссера приемы, в том числе работы с литературным текстом.

Наиболее ярким примером обращения Фоменко к трилогии является первая постановка «комедии-шутки». В 1966 г. «Смерть Тарелкина», как и поставленный на заре «оттепели» спектакль Н. П. Акимова «Дело»

<sup>1</sup> Подробнее об истории постановки «Смерти Тарелкина» в 1966 г. и об известных «следах» пьес Сухово-Кобылина в биографии Фоменко см.: [Хахалкина, 2019].

(Ленинградский театр им. Ленсовета, 1954)<sup>2</sup>, ознаменовала перемену в общественном климате страны, но теперь — конец той короткой, по инерции еще длившейся эпохи либерализации социальной жизни<sup>3</sup>. Спектакль Фоменко отразил дух времени не только с помощью театрального языка, но и самой своей судьбой.

О постановке «Смерти Тарелкина» Фоменко, вероятно, начал задумываться еще в начале 1960-х, когда работал в Московском театре драмы и комедии. Возможно, и раньше. В связи с реорганизацией театра в 1964 г. планам Фоменко не удалось осуществиться. Но через некоторое время, в 1965 г., он был приглашен в Московский театр имени Вл. Маяковского. Как и почему такая возможность была предоставлена молодому режиссеру, доподлинно неизвестно.

Почти полгода, с июня по октябрь 1966 г., спектакль выносили на обсуждения, но не решались допустить до премьеры<sup>4</sup>. Внутритеатральная ситуация отражала общественно-политические колебания в стране, предчувствовавшей ужесточение условий жизни, но еще не до конца осознавшей себя в них. Премьеру все-таки сыграли, она состоялась 14 октября. Дебют молодого режиссера на одной из центральных сцен страны был успехом. обстоятельный анализ спектакля появился на страницах театральной прессы. В журнале «Театр» — целых три рецензии. Обзор от «Театральной жизни», хотя и «разоблачал» «кликушеские вызовы режиссера спектакля» [Балашова, 1967, с. 12] — что по-своему говорило о его актуальности, — был достаточно подробен. Спектакль выезжал на гастроли и остался в репертуаре после назначения руководителем театра А. А. Гончарова в 1967 г. Но спустя два сезона маятник

<sup>2</sup> Напомним, что, поставив «Дело» в 1954 г., Н. П. Акимов возобновил спектакль в Ленинградском театре комедии в 1964 г.; см. об этих спектаклях подробнее: [Заболотная, 2020]. Кроме того, в 1966 г. Акимов дважды поставил «Свадьбу Кречинского» — в Ленинградском театре комедии и в *Comédie-Française*.

<sup>3</sup> На несколько лет раньше, чем П. Н. Фоменко, к «Смерти Тарелкина» обратились Э. П. Гарин и Х. А. Локшина в Центральной студии киноактера (1963), но этот спектакль, как и многие режиссерские работы Гарина, оказался выброшенным за «борт» театрального процесса. Выпущенный спустя три года фильм «Веселые расплюевские дни» в целом примечателен именно актерской работой Гарина в роли Тарелкина; см. подробнее: [Хржановский, 2004, с. 111, 116–120].

<sup>4</sup> То, что спектакль все-таки пошел, Л. В. Зотова ставит в заслугу заместителю начальника Управления театров Министерства культуры СССР В. Я. Голдобину [Зотова, 2003, с. 8].

качнулся в обратную сторону, и спектакль запретили. Фоменко, которому, как ходили слухи, пророчили едва ли не пост главного режиссера<sup>5</sup>, через несколько лет выдавят из Москвы.

Для своего спектакля и без того остро воспринимавшийся текст «Смерти Тарелкина» Фоменко переработал, что расценивалось некоторыми современниками как недопустимо вольное обращение с классикой.

К сожалению, режиссерское творчество Фоменко задокументировано недостаточно: многие собственно режиссерские материалы утеряны или вовсе не были созданы. Касается это и «Смерти Тарелкина». На основе доступных на сегодняшний день архивных документов, критических статей и воспоминаний восстановимы лишь некоторые этапы работы режиссера над постановкой. Среди неопубликованных материалов особый интерес представляют записи обсуждений спектакля (подробнее об этом см.: [Хахалкина, 2019, с. 84–92]). Сценический экземпляр пьесы, который хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (в нескольких одинаковых вариантах)<sup>6</sup>, мог использоваться на ранних этапах работы с пьесой, а скорее всего, принадлежал одному из актеров, исполнявших небольшую роль<sup>7</sup>. Он не содержит значимых помет. О режиссерской работе с текстом свидетельствуют купюры, направленные на его динамизацию, изменения, а чаще всего — то же купирование ремарочной партитуры и лексические замены. Учитывая то, что неизвестно, каким изданием текста пьесы пользовался Фоменко, а также этап, на котором эта литературная обработка представлялась актуальной, предлагать ее анализ было бы не совсем правильно. Но как верно отметил ленинградский театровед С. В. Владимиров, записавший в дневнике: «<...> “Сценическая

<sup>5</sup> Такой версии придерживается в дневнике Л. В. Зотова: Голдобин «сказал, что назначил бы главным режиссером Фоменко, предоставив ему полную свободу и полагаясь на его совесть. “Но это нереально”, — добавил он <...>» [Зотова, 2003, с. 34].

<sup>6</sup> До недавнего времени он хранился в музее Московского театра имени Вл. Маяковского. Так в официальных документах театра.

<sup>7</sup> См.: «Смерть Тарелкина», комедия в 2 действиях А. В. Сухово-Кобылина. РГАЛИ. Ф. 655 (Московский театр имени Вл. Маяковского). Оп. 4. Ед. хр. 549. 54 л.; «Смерть Тарелкина», комедия в 2 действиях А. В. Сухово-Кобылина. Экземпляр [помощника режиссера] с правкой. РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 551. 54 л. Оба документа, недавно поступившие в РГАЛИ, идентичны, хотя ед. хр. 551 значится как «экземпляр [помощника режиссера]».

редакция театра” — на самом деле довольно значительная переделка» [Владимиров, 2012, с. 37].

Как ясно из афиши спектакля, небольшие изменения, коснувшиеся прежде всего порядка перечисления, претерпел перечень действующих лиц. Чиновники, дети и кредиторы исполнялись одним актерским трио (В. Н. Комратов, А. В. Ромашин, И. Б. Шувалов). Эти же актеры выступали соответственно в ролях доктора Унмеглихкайта, помещика Чванкина и купца Флегонта Егорыча Попугайчикова. Была вырезана роль Ванечки.

Фоменко снабдил каждое действие своеобразными прологами. Первое, в котором разворачивалась вдохновенная авантюра Тарелкина, предварялось перепалкой Варравина и Тарелкина, содержавшей выдержки из последнего явления пьесы «Дело»<sup>8</sup>, и строками обращения драматурга «К читателю», предшествующего «Смерти Тарелкина». Их произносили с авансцены все те же многоликие трое в цилиндрах — актеры Комратов, Ромашин и Шувалов.

Перед вторым действием они же зачитывали отзыв газеты «Русское слово» на премьеру «Смерти Тарелкина» в 1901 г.: «<...> А мы теперь с легким сердцем хохочем над отошедшими тоже в область предания невежеством, грубостью, глупостью, пьянством, лихоимством полицейских» (цит. по: [Злобина, 1967, с. 23]).

Работу над «Смертью Тарелкина» Фоменко удалось повести по собственному курсу. Как вспоминает С. В. Немоляева, исполнительница роли Мавруши, «мы репетировали в полном упоении, все его [Фоменко] просто обожали» (цит. по: [Колесова, 2014, с. 20]). Мало кому из приглашенных режиссеров в те времена удавалось составить команду сплошь из близких по духу людей: помощников режиссера Б. А. Горбачева и Л. Д. Эйдлина, художника Н. Н. Эпова, композитора А. А. Николаева, ассистента по движению К. Н. Чернозёмова и даже актеров на роли Тарелкина и Варравина — А. С. Эйбоженко и А. Р. Косолапова — привел в театр сам Фоменко.

Свобода, которую предоставил молодому режиссеру Н. П. Охлопков, руководивший театром, удивительна и, вероятно, может объясняться «экспериментальным» характером, который поначалу носила работа над постановкой, вынесенной в пространство репетиционного зала, ко-

<sup>8</sup> Т а р е л к и н. <...> Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да надевши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пелищу: вот, мол, тебе, чертов сын (цит. по: РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 551. Л. 2).

торый тогда же принял на себя функции Малой сцены театра [Лазарев, 1991, с. 9]. «В Малом зале, — утверждает Немоляева вслед за Е. Н. Лазаревым, — работа поначалу носила лабораторный характер, а уж когда мы перешли на основную сцену, на репетиции стали приходиться серьезные комиссии» (цит. по: [Колесова, 2014, с. 21]).

Чтобы спектакль пропустили, театру пришлось за него бороться. В процессе работы некоторые моменты были смягчены или сокращены. «Совершенно снято время, в котором происходит действие: оно повернуто в наши дни»<sup>9</sup>, — жаловались на обсуждении обеспокоенные чиновники и советовали «уточнить» авторский текст. Раздавались призывы сгладить пресловутую «ассоциативность», основательно прочертить «отношение режиссера»<sup>10</sup>, сместить акцент на «иерархический» конфликт Варравина и Тарелкина — ведь «сущность пьесы в конфликте этих двух хищников»<sup>11</sup>. В спектакле хотели видеть сатирическое изображение полицейских порядков императорской России. Создатели спектакля компромиссно постарались вернуть намек на историческое время в отдельных чертах костюмов, однако фундаментальные для режиссерского замысла находки в спектакле остались, не в последнюю очередь благодаря здравому расчету, когда в жертву приносились наиболее смелые из них — быть может, нарочито раздражающие цензуру. Несмотря на прозвучавшие призывы соблюсти историческую достоверность, создатели спектакля не вернули в сценографическое решение ни малейшего намека на быт, который, как заметил критик, был опущен «демонстративно» [Злобина, 1967, с. 23]. Какие приметы времени могут быть в спектакле, выросшем из визуального образа гроба, «в котором и вокруг которого разыгрывался убийственный фарс российской жизни» [Заборов, 2018, с. 111]<sup>12</sup>? Нетронутой осталась одна из визуальных метафор — подвешенные вдоль планшета шинели, к которым бросались Расплюев с мушкетерами при приближении вышестоящих лиц и засты-

<sup>9</sup> Стенограмма обсуждений спектакля театра «Смерть Тарелкина» в Управлении культуры Мосгорисполкома. 1966. 21 июня — 29 сентября. РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 109. Л. 6.

<sup>10</sup> Там же. Л. 4.

<sup>11</sup> Там же. Л. 6.

<sup>12</sup> В приведенной цитате из воспоминаний художника Б. А. Заборова речь идет о репетициях «Смерти Тарелкина», которые Фоменко вел еще до прихода в Московский театр имени Вл. Маяковского, однако не указано, на сцене какого театра. Те репетиции, опять же по свидетельству Заборова, были прекращены «сверху» [Заборов, 2018, с. 112], но вскоре Фоменко «комедию-шутку» все-таки осуществил.

вали, превращаясь в «послушную, подвешенную на веревочке марионетку» [Балашова, 1967, с. 13].

Немоляева на театральном аргю называла «отвлекающие маневры» собакой, «к которой придираются, выгоняют, но на которой все остальное “проскочит”» (цит. по: [Колесова, 2014, с. 21]). Вот один из примеров сцены, не вошедшей в спектакль: «Большую сцену открыли полностью — далеко вглубь до кирпичной кладки — и поставили кубы друг на друга, наподобие мавзолея Ленина <...> На ступенях стояли Ох и Расплюев и вели диалог: “Что там оспа или холера, эта болезнь сколько людей унесла, а вот если вурдалаки, Сибирь и кандалы...”<sup>13</sup>. И тут звучала мелодия песенки “Утро красит нежным светом”, и двое — Качала и Шатала, один высокий, другой маленький, как Дон Кихот и Санчо Панса, — несли мимо мавзолея огромную палку, на которой висели костюмы всех сословий России <...> А Расплюев и Ох важно в приветствии поднимали руку, как наши вожди во время парадов» (цит. по: [Там же]).

Но не политическая острота, провоцируемая самим Сухово-Кобылиным, конечно, лежала в основе замысла Фоменко. По словам историка театра В. В. Иванова, спектакль играли о Тарелкине — человеке, который хотел встроиться в предлагаемую систему и отчаянно не мог этого сделать<sup>14</sup>. Фоменко выводил на сцену Тарелкина живого, эмоционального, чувствовавшего наступление решающего часа. Либо пан, либо пропал. В финале режиссером предпринималось существенное изменение: с трагической прямолинейностью происходила не мнимая, а вполне реальная смерть замученного, истерзанного Тарелкина. Чиновники со свечами в руках обступали бредящего Тарелкина, и ни у кого из зрителей не оставалось сомнений, что обездушенная полицейская машина перемалывала жизнь жалкого мошенника. Он погибал в припадке, окруженный кошмарными видениями. «Когда в финале Тарелкин в смертной тоске кричит: “Какая пустыня — людей нет”, — в спектакль входит трагедия, потому что мы слышим голос человека», — констатировал критик [Злобина, 1967, с. 27].

<sup>13</sup> Ср. у Сухово-Кобылина: «Расплюев. Что холера? Что вы говорите: холера. Холера болезнь, и то вона какую жатву доставила — по сей час поминают; здесь оборотни, сосуны, вуйдалаки, то есть преступление: Сибирь и кандалы» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 175]. В сценическом экземпляре спектакля вырезана фраза «по сей час поминают».

<sup>14</sup> Этим наблюдением В. В. Иванов, заведующий Сектором театра Государственного института искусствознания, поделился с автором статьи на одном из заседаний сектора.

В фоменковской версии Тарелкин, «сдобренный» положительным обаянием Эйбоженко, представал не изможденной и всячески испитой личностью лет под сорок, как характеризует его Сухово-Кобылин при описании действующих лиц пьесы «Дело» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67], а «изобретательным мошенником, сохраняющим <...> “и в подлости оттенок благородства”» [Злобина, 1967, с. 26], авантюристом, способным «возвыситься до иронии» [Соколинский, 2012, с. 110]. Темперамент актера надрывно прорывался с первых минут. В сцене превращения в Копылова он не прилаживал бакенбард, не вставлял фальшивых зубов, а срывал с себя мундир и оставался в белой сорочке. «Давайте мне натуру! Да здравствует натура!» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 142]. Становясь Копыловым, Тарелкин лишь изменял голос и начинал шепелявить [Владимиров, 2012, с. 38].

Светловолосый Эйбоженко, ставший протагонистом фоменковской режиссуры, белым призраком, ослепляюще холодной точкой света метался в темноте беспредельного пространства — в пустоте сцены, «где душе не к чему прилепиться» [Злобина, 1967, с. 23].

В сценическом экземпляре текста «Смерти Тарелкина» сохранились два достаточно неожиданных добавления — стихи поэта К. М. Фофанова (1862–1911). Первое из них, стихотворение «В дороге» (1904), «прослаивало» монолог Тарелкина в 1-м явлении первого действия<sup>15</sup>:

Тарелкин. <...> Кредиторы мои, грабители, пиявки, крокодилы... прощайте! (Далее курсивом выделены мною строки К. Фофанова. — А. Х.)

*Мой голос слаб, мой факел темен,  
Иду неверною ногой,  
А ночь глуха, а мир огромен,  
И смотрят звезды надо мной.*

Нет более Тарелкина...

*Где сеять мне? Какое семя?  
Кого мне зернами питать?  
Господь пошли иное время,  
Чтобы посеять и пожать.*

Нет более Тарелкина. — Другая дорога жизни, другие желания, другой мир, — другое небо!!

<sup>15</sup> Цит. по: РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 551. Л. 3. Здесь и далее при цитировании данного документа сохранены лексические и пунктуационные изменения сценического экземпляра.

*Вокруг безлюдье! Свились тени  
Глубокой тьмы, как щит врага.  
Слабеет взор, дрожат колени  
Скользят над пропастью нога.*

От теории перехожу к практике <...>

Еще одно добавление — переделанные строки из стихотворения Фофанова «Прошедшее “Я”» (1900), которые были врезаны в сцену варравинского поношения в 10-м явлении первого действия<sup>16</sup>:

Тарелкин. Благодарю, не ожидал. Каково напутственное слово?! Так нет! Постой, — я свое скажу: *Союз наш вечен и чудесен...*  
Варравин. Умер...  
Тарелкин. *Ты голос мой, а я твой звук...*  
Варравин. Умер!  
Тарелкин. *И если я умру от песен...*  
Варравин. Умер!!  
Тарелкин. *То ты, вампир, умрешь от мук!*  
Варравин. Умер!!! <...>

Следовавшее за распространенной режиссером «перепалкой» четверостишие Тарелкина: «Варравин Генерал / Мне напутствие сказал; / Но, увы, не угадал, / Каков будет тут Финал» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 148] — вероятно, представлялось уже лишним и было исключено.

Помимо строк из Фофанова, лихо провернувший аферу Тарелкин запевал в 17-м явлении первого действия в восторженно-притворной, фоменковской манере [Левитин, 2015, с. 20] стихотворение Саши Черного «Молитва» (1908).

«Мы [Немоляева] с Эйбоженко под бравурную музыку вылетали вдвоем (я в галошах и платке, он в трико, этаким домашнем неглиже): это апофеоз Тарелкина, одурачившего всех — умершего и возродившегося. Мы летали из кулисы в кулису, он падал в кресло, брал меня к себе на колени, я болтала ногами, а он пел романс» (цит. по: [Колесова, 2014, с. 23]).

Тарелкин. Провидение! (Пропуск реплики в сценическом экземпляре. — А. Х.<sup>17</sup>) И как все это легко и благополучно совершилось. Теперь одно: благоразумие. Вон отсюда! Сейчас сдаю квартиру

<sup>16</sup> Цит. по: Там же. Л. 9.

<sup>17</sup> Пропускалась как раз фраза Тарелкина «Благодарю тебя» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 153], возможно как-либо натолкнувшая на начальные строки стихотворения Саши Черного, использованного далее в спектакле.

и в путь! В глушь! В Москву! Там и притаюсь — пока все это совершенно смолкнет и успокоится. Сейчас укладываюсь! Сейчас, сейчас. (Далее курсивом выделены мною строки Саши Черного. — А. Х.)

*Благодарю тебя, создатель,  
Что я в житейской кутерьме  
Не депутат и не издатель,  
И не сижу еще в тюрьме.*

<...> Одним махом стряхнул старые грехи, в прах полетели цепи, уплачены долги, и сама природа актом моей смерти подмахнула так: получено сполна.

*Благодарю тебя, единый,  
Что я охранкою не взят.  
От всей души с блаженной миной  
Благодарю тебя стократ.*

<...> Годик, другой — все будет тихо, а там и предъявлю — и зло предъявлю, черт возьми!

*Благодарю тебя, могучий,  
Что мне не вырвали язык,  
Что я как нищий, верю в случай,  
И к всякой мерзости привык.*

Им и в голову войти не может, что я жив, жив, жив! (Далее реплика «Ха, ха, ха!» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 154] купирована. — А. Х.)<sup>18</sup>

Можно сказать, что этот тарелкинский «экспромт» сближался по форме с зонгом, но при этом не предлагал «аналитической работы» зрителя [Таршис, 2010, с. 51] — создавал пики не интеллектуальные, а, напротив, эмоциональные [Там же, с. 52].

Как свидетельствует сценический экземпляр, в 4-м явлении второго действия в момент визита кредиторов и Варравина после слов: «Все, все взяла полиция» — Тарелкин повторял строфу «Вокруг безлюдье! Свились тени...»<sup>19</sup>. В 7-м же явлении второго действия в сцене объявления Тарелкина-Копылова вампиром тот, уже окруженный приставами и мушкетерами, вновь повторял: «Мой голос слаб, мой факел темен...»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Цит. по: РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 551. Л. 14–15.

<sup>19</sup> Цит. по: Там же. Л. 19.

<sup>20</sup> Цит. по: Там же. Л. 25.

Сам Фоменко объяснял присутствующим на обсуждениях коллегам и чиновникам замысел как возможность исследовать психологию «этого жалкого мерзкого человека» — Тарелкина, доведенного «до состояния, вызывающего даже симпатию»<sup>21</sup>, то есть осмыслить положение не героя, оказавшегося внутри экзистенциальной катастрофы, имманентную — такое определение дал сам Фоменко — нерасторжимость добра и зла в человеке.

Нетипичным казался и фоменковский Варравин (А. Р. Косолапов, затем игравший в очередь с А. С. Лазаревым)<sup>22</sup> — денди в цилиндре и белых перчатках, сдержанный «элегантный интеллеktуал» [Емельянов, 1967, с. 40]. Как и другие персонажи «Смерти Тарелкина», Варравин не избежал искуса игровой стихии. Он маскировался Полутатариновым, «оборачивался» Брандахлыстовой и в попытке захватить похищенные документы увлекал Тарелкина в страстное танго.

«Вместо одной атаки в образе Полутатаринова, согласно тексту пьесы, их в спектакле — три, — описывает критик режиссерские находки. — <...> Варравин делает единоличный обыск, бродя со свечой по квартире Тарелкина. Замечателен момент, когда он сталкивается с Тарелкиным в темноте, принимая его за призрак, и тот издевательски высовывает язык прямо перед лицом Варравина. Затем, переодевшись в женское платье, Варравин является в образе Брандахлыстовой и, танцуя с Тарелкиным, нащупывает у него на груди заветные письма» [Там же].

Литературовед Е. М. Пульхритудова, также опубликовавшая рецензию на спектакль в журнале «Театр», подчеркивала игровой характер постановки: «Здесь действительно все и вся “оборачиваются” под звуки издевательской камаринской, переходящей из мажора в минор» [Пульхритудова, 1967, с. 64].

«Мясистую, неотесанную, почти неодушевленную глыбу» [Там же] квартального надзирателя сыграл Е. Н. Лазарев. Самая точная краска этой роли, по мнению критика, была наивность [Емельянов, 1967, с. 40]. Е. Лазарев и Эйбоженко, по свидетельству рецензентов, сотворили две главные актерские удачи спектакля.

Гневом и страхом, как писал К. Л. Рудницкий про «Дело» Акимова, словесная вязь не вопила в прологе спектакля Фоменко [Рудницкий,

<sup>21</sup> Стенограмма обсуждений спектакля театра «Смерть Тарелкина» в Управлении культуры Мосгорисполкома. 1966. 21 июня — 29 сентября. РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 109. Л. 30.

<sup>22</sup> Спектакль репетировали и играли сначала одним актерским составом. Ввод второго произошел позднее.

1969, с. 344]. Несмотря на внешне схожие со спектаклем Акимова решения, такие как выделение пролога, ключевыми словами фоменковского спектакля были не «гротеск» или «сатира». Ключевым словом стала «игра». В этом отношении интересно замечание А. М. Гольденберга, выступавшего в печати под псевдонимом Арго. «Молодые люди, — пишет он, — играют в игру под названием “Смерть Тарелкина” таким же образом, каким в другом театре играют игру в “Принцессу Турандот”» [Арго, 1967, с. 20]. Однако связь принципов актерской игры в «Смерти Тарелкина» и в спектакле Е. Б. Вахтангова или в его восстановлении 1963 г. довольно опосредованная. Игра у Фоменко была собственная. Она обнажалась в «Смерти Тарелкина» в тот момент, когда Мавруша, издававшая «жалобные резкие крики “А!”», как бы плач по Тарелкину, превращала последнее «А» в вопрос — «мол, так ли я представляюсь, как надо?» [Владимиров, 2012, с. 38].

Игровой элемент видится и в наслаивании режиссерских «прочтений», начинавшихся обычно так, как описывает Е. Лазарев: «Первое чтение было потрясающим. Фоменко сам читал пьесу и тут же показывал, как все это должно быть в будущем спектакле <...> Тогда пьесу мы почти не поняли, но сразу почувствовали, каким будет спектакль. Фоменко читал и приговаривал: “Здесь у меня будет балет, здесь немного импровизации...”, что-то даже пел, танцевал, вставлял какие-то шутки» [Лазарев, 1991, с. 9]. Предложенная режиссером на читке концепция в дальнейшем развивалась при работе с труппой, которая впитывала идеи режиссера, накапливала и развивала их: «За время репетиций он [Фоменко] ставит примерно шесть вариантов спектакля. Пять, шесть, двенадцать спектаклей ставит, пока репетирует. И каждый вариант казался нам замечательным» [Там же].

«Смерть Тарелкина» была пластически выразительным спектаклем. По сравнению с более поздними спектаклями, вероятно, именно в этом случае пластический элемент получил наибольшую разработку. Фоменко наделил действующих лиц спектакля визуальными характеристиками: «приседающий» «размашистый» Расплюев, «ползающая» Мавруша, которая «выглядит неким звероподобным существом, мычит и ходит на четвереньках» [Шнайдер, 1968]<sup>23</sup>. «...Всем [актерам] был предложен острый, гротесковый рисунок, — подтверждает Е. Лазарев. — <...> Я <...>

<sup>23</sup> Вырезку с публикацией Б. И. Шнайдера см.: Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей (СТД) Российской Федерации. Отдел газетных вырезок. «Смерть Тарелкина». 1966. Московский академический театр имени Вл. Маяковского.

играя Расплюева, ходил весь спектакль на согнутых ногах — от подобию страстия. Так этот полицейский, этот замерзший холуй стремился быть согретым властью» [Лазарев, 1991, с. 9].

Намеки на пластический «ход» к роли, предлагаемый режиссером, обнаруживаются и для других персонажей: «Купец Попугайчиков, надменный, как золотой идол, в пышной рыжей шубе мехом наружу, которая сидит на нем так ладно, словно он родился в лисьей шкуре, легкой походкой хищника выскользывает из полицейского участка»; «хорохорясь и важничая, появляется помещик Чванкин, затравленным зайцем прыгает дворник Пахомов» [Злобина, 1967, с. 24].

Визит Варравина и трех чиновников (явл. VII, д. I) приобретал в переработке Фоменко новые оттенки. Вымаранные в сценическом экземпляре собственные реплики чиновников заменялись на ритмичные «эпифоры» варравинских слов: так вот что, господа — да; что же нам делать? — делать; начальство не пеклось — пеклось; видите: почти скандал — скандал; и т. д. Вероятно, механистичность на словах подкреплялась в этой сцене также пластически. «Актеры принимают определенные позы и на какой-то миг как бы каменеют в них. Действие порой напоминает продуманно поставленный танец. Чиновники и кредиторы подобны мимам: отработанная походка, скупые, четкие движения, выразительный жест» [Шнайдер, 1968].

Во втором действии наглядно начинала действовать «расплюевская механика» [Злобина, 1967, с. 24]: «<...> На первом плане, пригнувшись, дворник, за ним — полицейский с занесенным кулаком, за первым полицейским — второй, тоже, разумеется, с занесенным кулаком <...> Потом нам продемонстрируют эту нехитрую механику в действии: удар кулака, падение тела, удар, падение и т. д. <...>», — писала критик [Там же].

«Фигуры допрашиваемых решены почти в эксцентрической манере, каждый выход — как бы самостоятельный сольный номер с графически четким рисунком поведения <...> Мизансцены, построенные для них режиссером, в сущности, однотипны и с небольшими отклонениями повторяют друг друга, словно все эти персонажи исполняют вариации одного и того же танца» [Там же].

Пластические решения, введенные режиссером, способствовали членению структуры спектакля на эпизоды, придавая им самостоятельность и завершенность [Владимиров, 2012, с. 40].

«Смерть Тарелкина» попала в ряд репертуарных запретов конца сезона 1967/1968 г. Один из документов, распространенных по театрам, выносил приговор сразу двум фоменковским спектаклям: «Некоторые

пьесы давали основание для постановки интересного спектакля, однако вследствие неудачной режиссуры не были полностью раскрыты. Это относится к спектаклям “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина в театре имени Вл. Маяковского <...> “Дознание” П. Вайса в театре Драмы и Комедии <...><sup>24</sup>.

Последний раз «Смерть Тарелкина» прошла в Москве 29 мая 1968 г. По-видимому, в тот вечер актеры не знали о том, что прощались со спектаклем на столичной сцене. А последние игровые часы были отведены спектаклю на июльских гастролях. «<...> На гастролях в Риге по “плохому” радио мы [актеры] услышали, что в Москве по идеологическим соображениям закрыли три спектакля: “Три сестры” Эфроса, “Доходное место” Захарова и “Смерть Тарелкина” Фоменко <...>», — вспоминала С. В. Немоляева (цит. по: [Колесова, 2014, с. 24]).

Вернуться к Сухово-Кобылину у Фоменко получилось лишь во второй половине 1980-х годов. Перестроечное время стало для советского театра временем перемен, связанных с необходимостью реорганизации театрального дела ввиду давно и отчетливо развивающегося художественного кризиса. Система зашла в тупик и нуждалась в реформировании. С 1986 г. восстанавливалось главенство художественного руководителя, театрам предоставлялись полномочия самостоятельно формировать репертуар, отменялись приемка и предварительная цензура пьес. Возвращались имена деятелей культуры и пьесы, запрещенные в советское время.

В сложившейся ситуации Фоменко выбрал для постановки «Дело» Сухово-Кобылина и начал репетировать его в Театре имени Вл. Маяковского. В конце 1980-х годов состоялась единственная репетиция-читка. По воспоминаниям актеров, Фоменко собирался выстроить спектакль вокруг Муромского и привлечь актеров, участвовавших в спектакле 1966 г., — А. С. Лазарева, С. В. Немоляеву, И. Л. Охлупина (исполнявшего роль Оха). Тарелкина должен был сыграть М. И. Филиппов (см.: [Там же]). Но диалога между спектаклями, разделенными двумя десятилетиями, не возникло: спектакль по пьесе «Дело» выпущен не был. Не исключено, что тут сыграло свою роль ревнивое отношение А. А. Гончарова к ученику. Испытав неудачу, Фоменко нашел другую сцену и довольно быстро подготовил спектакль: 24 ноября 1988 г. премьеру «Дела» сыграли в Государственном театре имени Евгения Вахтангова. По замечанию

<sup>24</sup> Приказы Министерства культуры РСФСР и Управления культуры Исполкома Моссовета, относящиеся к деятельности театра. РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 120. Л. 20.

одного из критиков, Фоменко «попытался вывести вахтанговцев из привычной колеи абстрактного актерствования, направить их развитую потребность игры в русло авторских гротескных ситуаций» [Силина, 1990, с. 130]. Однако несмотря на то, что спектакль признали неудачным, он положил начало сотрудничеству Фоменко с новой труппой, растянувшегося без малого на десятилетие и сыгравшему свою роль в возрождении театра.

Запомнился тот вахтанговский спектакль в первую очередь сценографией О. С. Саваренской и актерской работой И. П. Купченко (Атуева).

Ленинградская и петербургская художница, ученица Акимова Саваренская попыталась создать на сцене метафорическую фантазмагорию «канцелярии-оборотня, со стульями, напоминающими таинственных посетителей в цилиндрах, с призрачным светом ламп и бра, с неожиданно откидывающимися стенами, “выплювывающими” из своих недр кипы бумаг, со шкафами, которые словно рвет неперевавленными документами» [Овэс, 2008, с. 42]. Но атмосфера петербургского мистицизма иронично сбивалась «раскачивающимися на качелях под потолком чиновниками с крылышками и иерихонскими трубами» [Там же].

Критика назвала спектакль примирительным, отказав ему в сухо-кобылинской жесточенности. В нем «странное стало окончательно будничным, обыкновенным» [Гульченко, 1989, с. 9]. «Диссонансы “не скрежещут”, не высекают из нас гнева и содрогания» [Максимова, 1989, с. 5]. Муромские превратились в «призраков, нежить, восковых фигур» и служили больше «живой» декорацией. В министерских сценах чиновники заботливо укрывали их серыми сетями, под которыми они замирали, выключаясь из реальности.

На фоне «самоистязания порывами чести» и «бюрократического блуда» выделялись два женских образа — Лидочка (Е. К. Ивочкина) и Атуева (И. П. Купченко). Бессмысленная самоотверженность первой казалась излишне демонстративной и искусственной, объемный же образ Атуевой, наоборот, был пропитан горечью. Купченко сыграла серое, бесцветное существо, но «с глазами яркими, страдающими, страстными» [Иняхин, 1989, с. 106]. Она «одна наделяет кровью и плотью декларативно-ходульные добродетели семейства Муромских» [Агишева, 1990, с. 11].

Спектакль Фоменко «Дело», прославивший гораздо менее удачной постановкой, чем его «Смерть Тарелкина», игрался в непростое для театра время, когда театральная условность уступила перед изменчивостью и насыщенностью реальной истории, набирающей ход вне сцены.

Спектакль тихо отошел в тень, как Муромские, задавленные «обильным и хищным» племенем петербургских чиновников.

Точку в диалоге режиссера и драматурга положило повторное обращение к «Смерти Тарелкина» в 1992 г. на сцене австрийского театра Elisabethbühne (Зальцбург; начиная с сезона 2004/2005 гг. он носит название Schauspielhaus Salzburg), осуществленное в рамках лабораторной практики. В архиве театра осталось лишь несколько фотографий этого спектакля (см. вклейку, илл. 6, 7). В репертуаре, по-видимому, он не держался больше чем на один сезон.

Снятие «Смерти Тарелкина» в 1968 г. отозвалось в дальнейшей биографии режиссера: «Вся последующая жизнь Фоменко была предопределена этим ударом» [Смелянский, 1999, с. 289]. Возможно, поэтому режиссер раз за разом — не часто, но последовательно — пытался вернуть Сухово-Кобылина в свой репертуар. «Фоменковский дар попал в масть уникальной пьесе», — писал Смелянский о «Смерти Тарелкина» [Там же, с. 287]. Вероятно, ту же связь ощущал и сам режиссер. На примере обращения Фоменко к трилогии Сухово-Кобылина можно проследить принцип возвращения режиссера к одним и тем же драматургическим текстам, что видится движущей силой его режиссуры, формирует ее динамику и сюжетные линии.

В постановке «Смерти Тарелкина» впервые выразилась наиболее близкая Фоменко репертуарная линия: русская классика. Вместе с некоторыми другими спектаклями второй половины 1960-х годов в этой постановке Фоменко заявлялась новая тенденция: диалог с классическим репертуаром как равноправный и свободный разговор с прошлым [Смелянский, 1981, с. 9]. «Сейчас вообще классика входит в силу», — отметил на обсуждении «Смерти Тарелкина» 29 сентября 1966 г. А. В. Эфрос, чьи мысли в то время также были заняты классикой, а именно пьесой «Три сестры» А. П. Чехова, которую он то «разминал» на бумаге, то обсуждал со своими актерами и студентами (см.: [Эфрос, 2011, с. 12–15, 23–78]).

На том же обсуждении спектакля «Смерть Тарелкина», за полмесяца до премьеры, Фоменко обозначил и тип театрального объединения, который считал органичным для проведенной работы: мастерская<sup>25</sup>. Любопытно, что эта модель театра — организационный принцип и репертуар, — возникшая в самом начале его профессионального пути, сохранилась и воплотилась в его будущем театре, образованном в начале 1990-х годов.

<sup>25</sup> Стенограмма обсуждений спектакля театра «Смерть Тарелкина» в Управлении культуры Мосгорисполкома. 1966. 21 июня — 29 сентября. РГАЛИ. Ф. 655. Оп. 4. Ед. хр. 109. Л. 31.

## Литература

- Агишева Н. Д.* Забытые уроки мастера // Советская культура. 1990. № 33. 18 августа. С. 11.
- Арго* [Гольденберг А. М.]. В новизне старина слышится! // Литературная Россия. 1967. 24 марта. С. 20.
- Балашова Н. А.* Человек и маски // Театральная жизнь. 1967. № 5. С. 12–14.
- Владимиров С. В.* К истории режиссуры: в 2 ч. Ч. 2: Театральные дневники (1966–1972). СПб.: РИИИ, 2012.
- Гульченко В. В.* Герои свиты // Театральная жизнь. 1989. № 17. С. 8–9.
- Емельянов Б. В.* Когда же классика современна? // Театр. 1967. № 1. С. 35–41.
- Заболотняя М. В.* Суд идет... «Дело» Акимова. СПб.: Балтийские сезоны, 2020.
- Заборов Б. А.* То, что нельзя забыть. Автобиографическое повествование. СПб.: Вита нова, 2018.
- Злобина М.* Страшные дни Расплюева // Театр. 1967. № 2. С. 22–27.
- Зотова Л. В.* Дневник театрального чиновника. 1966–1970. М.: [ПИК ВИНТИ], 2003.
- Иняхин А. Б.* Ирина Купченко в роли Анны Антоновны Атуевой // Театр. 1989. № 10. С. 105–106.
- Колесова Н. Г.* Энергия заблуждения. М.: Рипол-классик, 2014.
- Лазарев Е. Н.* Бесовское действо / лит. запись М. Г. Зайонц // Московский наблюдатель. 1991. № 3. С. 9–11.
- Левитин М. З.* В поисках блаженного идиотизма. Разрозненные листы. М.: Искусство-XXI век, 2015.
- Максимова В. А.* «...Много удручающей правды» // Советская культура. 1989. 2 марта. № 26. С. 5.
- Овэс Л. С.* Театр Ольги Саваренской. СПб.: РИИИ, 2008.
- Пульхритудова Е. М.* Поэзия закономерностей // Театр. 1967. № 5. С. 60–65.
- Рудницкий К. Л.* «Дело» // Спектакли и годы / ред. и сост. А. Н. Анастасьев, Е. П. Перегудова. М.: Искусство, 1969. С. 344–352.
- Силина И.* Эффект перестановки кадров // Театр. 1990. № 2. С. 126–142.
- Смелянский А. М.* Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М.: Искусство, 1981.
- Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
- Соколинский Е. К.* Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин. СПб.: Изд. авт., 2012.

- Сухово-Кобылин А. В.* Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Таршис Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010.
- Хахалкина А. Н.* «Смерть Тарелкина» П. Н. Фоменко (1966): Первый спектакль в условиях мастерской // Художественное образование и наука. 2019. № 1 (18). С. 84–92.
- Хржановский А. Ю.* (сост.) Ученик чародея. Книга об ЭрASTE Гарине. М.: Искусство, 2004.
- Шнайдер Б. И.* Как умирал Тарелкин // Голос Риги. 1968. 17 июля.
- Эфрос А. В.* «Три сестры». Кн. 1: Размышления о пьесе А. П. Чехова. Из дневников А. В. Эфроса. Режиссерская разработка спектакля. Документы и комментарии событий 1965–1968 гг. Записи репетиций спектакля 1967 г. / сост. Н. М. Скегина. СПб.: Балтийские сезоны, 2011.

*А. С. Пасуев*

## Новый взгляд: А. В. Сухово-Кобылин на петербургской сцене 2000–2010-х годов

Последний пик интереса к пьесам А. В. Сухово-Кобылина на сценах петербургских театров случился в начале 2000-х годов. Один за другим вышли антрепризный спектакль Юрия Бутусова «Смерть Тарелкина» (2002 г.) с участием тогдашних звезд Театра им. Ленсовета — Константина Хабенского, Михаила Пореченкова, Андрея Зиброва и др.; спектакль Татьяны Казаковой «Свадьба Кречинского» (2004 г.) в Театре комедии и, наконец, несколько позже (2008 г.) «Свадьба Кречинского» Исаака Штокбанта в театре «Буфф». Этот последний — единственный, идущий на петербургской сцене по сей день.

А дальше — почти десятилетний перерыв. Стоит отметить, что в предыдущие годы Сухово-Кобылин не был на петербургской (ленинградской) сцене частым гостем: достаточно вспомнить, что самые громкие спектакли с его именем на афише в 1970–1980-е годы — «Свадьба Кречинского» (1973 г.) Владимира Воробьева в Театре музыкальной комедии и «Смерть Тарелкина» (1983 г.) Георгия Товстоногова в БДТ — были, по сути, постановками вовсе не его пьес, а чрезвычайно вольно их трактующих переделок Кима Рыжова и Вячеслава Вербина.

И вдруг в 2016 г. сразу две премьеры: спектакль Владимира Рецептера «Свадьба Кречинского» в театре «Пушкинская школа» и спектакль Семена Серзина «Смерть Тарелкина» в театре «Приют комедианта».

Показательно, что среди всех перечисленных названий нет ни одного «Дела». Пожалуй, последний крупный ленинградский спектакль по этой пьесе — легендарная акимовская постановка середины прошлого века.

Причина этого, думается, в том, что современные режиссеры склонны выбирать у Сухово-Кобылина пьесы чистые в жанровом отношении: комедия интриги — так комедия интриги, фарсовый гиньоль — так фарсовый гиньоль. Понятно, что «Дело» выглядит тут вещью компромиссной, застрявшей где-то на полпути между сатирической комедией и жестокой мелодрамой — соседство, не позволяющее полностью раскрыть ни одну из этих возможностей, поскольку какая-нибудь из линий обязательно окажется в тени (хороший пример — как раз акимовское

«Дело» с ярко обрисованными отрицательными персонажами и довольно пресными положительными).

В пользу умозаключения о чистоте жанра говорит и схожесть в подходе разных режиссеров к одной и той же пьесе Сухово-Кобылина. Так, и в начале 2000-х, и в 2016 г. и у Казаковой, и у Штокбанта, и у Рецептера получились традиционные по рисунку спектакли, не слишком переосмысляющие авторский текст «Свадьбы Кречинского», не предлагающие какую-то парадоксальную трактовку отдельных персонажей, соблюдающие выведенные в пьесе временные и словесные рамки — в костюмировке, сценическом оформлении, поведении героев и т. п. Спектакли, опирающиеся прежде всего на крепкий актерский ансамбль и на яркое исполнение главных ролей известными артистами.

Стоит также отметить, что роли в этих постановках были распределены в строгом соответствии с пресловутой системой ампула: первые любовники Театра комедии и «Буффа» — Михаил Разумовский и Евгений Александров — сыграли коварного соблазнителя Кречинского, а ведущие комики-эксцентрики тех же трупп — Михаил Светин и Михаил Трясоруков — шута Расплюева.

Несколько сложнее обстоят дела с распределением ролей в спектакле Рецептера, где молодые актеры играют не столько того или иного персонажа, сколько соответствующее ему ампула, причем — с известной долей собственного ироничного отношения к демонстрируемой театральной маске.

Так, молодой артист (и соавтор спектакля) Денис Волков в роли благородного отца Муромского старательно держит пластику и мимику детски-обидчивого, капризного и растерянного старика. Но сквозь эту маску то и дело прорывается насмешливый и пронизательный взгляд актера, его собственное живое отношение к происходящему в каждой конкретной сцене. Как пишет об этом рецензент спектакля Ирина Бойкова: «Муромский в исполнении Волкова моложе, умнее, ироничнее протагониста пьесы» [Бойкова, 2016, с. 105].

Кречинский в исполнении Никандра Кирьянова отлит в безупречную маску коварного романтического злодея — сильного, опасного, не склонного к сантиментам. Но этот рисунок словно бы тяготит актера своей однозначностью, заставляя его вместе с режиссером искать в герое потаенную глубину: «То, что происходит с Кречинским в его нетопленной, осаждаемой кредиторами квартире, точнее всего определить словом “агония” <...> Рецептер ставит, а Кирьянов играет драму человека незаурядного, крупного» [Там же, с. 103–104].

Именно этот дуэт-противостояние двух сложных возрастных героев, сыгранных двумя отнюдь не возрастными актерами, становится в спектакле основным, оттесняя на второй план и несколько однозначную Лидочку, решенную юной дебютанткой Анной Дуловой в духе классической инженерю, и правдоруба Нелькина, сведенного в исполнении Дениса Французова к весьма для этой роли подходящему амплу несчастного в любви простака.

Что же касается собственно ролей второго плана, то и тут мы наблюдаем богатый набор различных театральных масок, начиная с первого комика Расплюева, прямо-таки виртуозно сыгранного Иваном Мозжевиловым. Особенно запоминается сцена, когда он буквально в один прыжок забирается на высоченную кафельную печь, спасаясь от мнимого полицейского преследования (трюк, которым, надо думать, не погнушался бы и мейерхольдовский Расплюев — Игорь Ильинский). Но сквозь все эти эксцентрические проделки проглядывает идущий от актера второй план — образ маленького человека, заправленного, ошеломленного, смертельно напуганного большим и жестоким миром.

Комическая старуха Атуева у Анны-Магды Обершт оказывается не такой уж старой — ее истерические хлопоты о личном счастье племянницы явно обусловлены и собственным женским интересом к мужскому обаянию Кречинского.

Даже слуга Кречинского Федор в исполнении Павла Хазова получился героем неоднозначным: неторопливо-невозмутимый, будто существующий в своем собственном времени, он комично противостоит и хищным порывам барина, и мелкой суете Расплюева какой-то своей парадоксальной значительностью и основательностью.

Прочтение Сухова-Кобылина «Пушкинской школой» — это именно попытка дать современный взгляд молодой труппы на классическую пьесу и на ее персонажей, но не выходя за территорию самой пьесы и ее исторического контекста, в том числе постановочного. Пьеса внешне сыграна так, как ее, по всей видимости, играли на премьерах актеры Александринского и Малого театров, но с собственным внутренним отношением и к этим персонажам, и к традиционной манере исполнения.

Совсем иной подход демонстрирует современный театр в работе с пьесой Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина». Спектакли Бутусова и Серзина отличаются ярким режиссерским рисунком, острой трактовкой отдельных персонажей, активным переосмыслением рассказанной драматургом истории.

Так, местом действия спектакля Бутусова становится огромная постапокалиптическая свалка, на которой продолжают обитать чудом

выжившие персонажи Сухово-Кобылина. Из более или менее реалистических обстоятельств первой и второй частей трилогии они словно бы вытеснены в это жуткое пространство торжествующей мертвечины и тотального беззакония.

Естественно, что и существование бутусовских актеров в таких предлагаемых обстоятельствах становится весьма эксцентрическим, замешанным не на логике бытового правдоподобия, а на законах площадного театра, балагана, циркового гротеска. Логично в этом случае сослаться на мейерхольдовскую постановку 1922 г., что и делает автор развернутой рецензии на спектакль Бутусова Николай Песочинский, вспоминая «метафорически изображенную механику военизированного режима в виде тотальной мясорубки, через которую с садистским весельем работники “органов” пропускали обывателей» [Песочинский, 2002, с. 34].

Рецензент также пишет о перерождении прославивших этих актеров масок телевизионных ментов без страха и упрека в жутких оборотней-силовики, готовых скрутить в бараний рог и подвергнуть пытке первого встречного по приказу начальства или ради собственной выгоды. Переосмысление образов Сухово-Кобылина осуществляется через переосмысление собственных амплуа и переворачивание устоявшихся зрительских ожиданий: «Театр дает ту возможность, которая отсутствует на ТВ, где органы должны выглядеть “как надо”. Маски “силовики” в “Смерти Тарелкина” перевернуты фарсовой стороной» [Там же, с. 36].

Нечто подобное происходит и в спектакле Серзина. Кажется даже, что с удесятеренной силой к цирку и балагану примешиваются и кабаре, и рок-концерт, и выступление телепроповедника, и комическая погоня из немого кино (тут впору вспомнить не мейерхольдовскую эксцентрику, а Сергея Эйзенштейна с его «монтажом аттракционов»), но все это — только в первом действии.

После антракта эстетика спектакля меняется кардинально в сторону абсолютной документальности и достоверности. Перед нами — полицейский участок середины позапрошлого века. Актеры уже не играют на публику — они полностью погружены в «предлагаемые обстоятельства» данной сцены. Маски оборотней и монстров тоже вроде бы опрокидываются обратно — в самую что ни на есть реальную действительность.

Зритель наблюдает эту действительность со стороны — между ним и актерами «четвертая стена». Но парадоксальным образом эта реальность затягивает нас, мы узнаём в ней собственную и ужасаемся ей. Ольга Комок пишет о спектакле: «Все, что мы видим, происходит здесь и сейчас, не в театре, на самом деле и по всей стране. Мелкого мошен-

ника обвиняют в преступлении государственной важности. Степень реалистичности обвинения не имеет значения: вурдалак — так вурдалак. Доказательная база не важна. Показания выбивают. Пытают жадой. Свидетелей подкупают. В лечении подследственному отказывают. Произведенный в следователи рядовой зарабатывает “палку” и нацелен раскрыть всероссийский заговор, арестовав для этого хоть полстраны» [Комок, 2017, с. 10].

Не изменено время действия (хотя такая идея у режиссера была), не изменен текст. Но как страшно, как документально и современно звучит пьеса Сухово-Кобылина! Парадоксальным образом, через стилизацию русского актерского театра середины XIX в., через обращение к опыту радикальных режиссерских трактовок начала XX в., российский театр XXI в. находит выход к текстам одного из самых талантливых своих драматургов.

## Литература

- Бойкова И. «Не чудно ли? Но так» // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 99–105.
- Комок О. Казенное присутствие // Деловой Петербург. 2017. № 12 (4641). 3 января. С. 10.
- Песочинский Н. Убойная сила народной драмы // Петербургский театральный журнал. 2002. № 1. С. 34–36.

*Н. А. Коршунова*

## «Смерть Тарелкина»-2014, или Эдвард Сноуден на театральной сцене

Так сложилось, что произведения А. В. Сухова-Кобылина на протяжении более полутора столетий, с момента их написания и до последнего времени, находились вне сферы интересов деятелей отечественного балетного театра. Чем же обусловлено подобное «невнимание»? Во второй половине XIX в. пьесы не могли появиться на балетной сцене — действовал цензурный запрет, коснувшийся «Дела» и «Смерти Тарелкина». Но основной причиной стала сложность «перевода» трилогии на хореографический язык. В балете главенствовал возвышенный и «чистый» классический танец, сюжеты заимствовали из сказок и легенд, а в качестве героев чаще всего выступали фантастические и придуманные персонажи. Попытки внести элементы жизнеподобия, показать на сцене простых, обыкновенных людей — одетых в соответствии с сословной принадлежностью и двигающихся почти как в быту — оборачивались карикатурой. Можно вспомнить номер «Мужичок», исполнявшийся М. С. Суровщиковой-Петипа, и реакцию на него Н. А. Некрасова, который в стихотворении «Балет», опубликованном в 1866 г., едко и иронично писал о попытках показать на балетной сцене русского мужика [Некрасов, 1981, с. 238–239]<sup>1</sup>:

*Всё — до ластовиц белых в рубахе —  
Было верно: на шляпе цветы,  
Удаль русская в каждом размахе...  
Не артистка — волшебница ты!  
Ничего не видали вовеки  
Мы сходней: настоящий мужик!  
Даже немцы, евреи и греки,  
Русофильствуя, подняли крик.  
Всё слилось в оглушительном «браво»,  
Дань народному чувству платя.*

<sup>1</sup> Номер «Мужичок» исполнялся как вставной в различных балетных спектаклях, особенно часто — в 1865–1866 гг.; см. подробнее: [Котова, 2006, с. 29].

*Только ты, моя Муза! лукаво  
Улыбаешься... Полно, дитя!  
Неуместна здесь строгая дума,  
Неприлична гримаса твоя...  
Но молчишь ты, скучна и угрюма...  
Что ж ты думаешь, Муза моя?..  
На конек ты попала обычный —  
На уме у тебя мужики,  
За которых на сцене столичной  
Петипа пожинает венки,  
И ты думаешь: «Гурия рая!  
Ты мила, ты воздушно легка,  
Так танцуй же ты “Деву Дуная”,  
Но в покое оставь мужика!»*

С наступлением XX в. ситуация не изменилась, хореографы по-прежнему «не замечали» пьес Сухово-Кобылина. В начале столетия балетмейстеров-реформаторов больше интересовали экзотические или романтические эпохи и образы, дававшие возможность экспериментировать с пластикой, смешивать классический танец с другими его видами — свободным, народным, историческим. Кроме того, вдохновение тогда зачастую черпали из живописных или музыкальных произведений, изредка — из литературных, где по сюжету действие перенесено на много веков назад, в далекие, почти мифические времена (так, например, поступил А. А. Горский, создавший балет «Саламбо» по одноименному роману Г. Флобера).

Казалось, трилогия Сухово-Кобылина могла бы привлечь хореографов в 1920-х годах. Остросоциальная тема, особое сочетание условности и правдоподобия, свойственные пьесам драматурга, давали возможность поработать с гротескными образами, придумать для них причудливые, изломанные, угловатые движения. Однако первыми на «запрос» откликнулись деятели драматического театра, и в 1922 г. появилась версия «Смерти Тарелкина», поставленная Вс. Э. Мейерхольдом. Пластика стала важной частью режиссерского решения этого спектакля, актеры демонстрировали всевозможные умения — от точных, выразительных движений до цирковых акробатических трюков. Балетмейстеры же, склонные к работе с гротескными образами, интереса к произведениям Сухово-Кобылина не проявили. Возможно, смущал масштаб подобного замысла, ведь потребовалось бы поставить полноценный хореографический спектакль, основанный на новой танцевальной лексике. Так, на-

пример, Н. А. Глан, которой, по признанию современников, прекрасно удавались эксцентрические танцы, славилась своими эстрадными номерами-миниатюрами. В качестве хореографа она работала с А. Я. Таировым и Вс. Э. Мейерхольдом, однако ее попытка создать самостоятельное крупное произведение не стала выдающимся событием<sup>2</sup>. Отметим, что Глан, как и многие начинающие хореографы 1920-х годов, ориентировалась на отражение современной действительности: в ее постановках действовали торговки, парикмахерши, галантерейщики, милиционеры, беспризорники, певички. Задачи отыскать в современном «вечное», актуальное и волнующее людей в различные исторические эпохи, а значит, выйти на иной уровень обобщения она перед собой не ставила.

На протяжении второй половины XX и начала XXI в. трилогия Сухово-Кобылина тоже оставалась за пределами интересов деятелей танцевального искусства. Даже признанные мастера не отважились и не взяли за ее постановку. Пожалуй, воплотить на сцене подобные пьесы в зрелый период своего творчества мог бы Л. В. Якобсон. Он не сторонился социальной темы, виртуозно владел гротескной пластикой и выстраивал на ее основе и одноактные, и полнометражные балеты (приведем как пример две версии «Клопа» по мотивам пьесы В. В. Маяковского,

<sup>2</sup> В 1927 г. с учащимися хореографического отделения Театрального техникума им. А. В. Луначарского Н. Глан поставила хореопantomиму «Иван Маляр и четыре франта», за которую получила много критических замечаний. Один из ведущих балетных рецензентов В. П. Ивинг писал: «Наталья Глан не лишена способностей. Некоторым ее постановкам нельзя отказать в занимательности. Правда, эти способности обнаруживались пока лишь в постановках иллюстративного характера. Иначе говоря, танцы удаются ей постольку, поскольку не представляют самостоятельного значения, а лишь оттеняют то или иное сценическое положение, тот либо иной режиссерский замысел <...> И пока она показывает зрителю, как танцуют люди, вовсе не умеющие танцевать, он охотно ей верит, потому что это делается с большим знанием и пониманием умения танцевать. Но когда Глан понадобилось показать, как люди должны танцевать, когда ей дали в распоряжение настоящих танцовщиков, когда ей пришлось мастерить не иллюстрацию, а самостоятельную хореографическую композицию, — она проявила полнейшую беспомощность и растерянность» [Ивинг, 1927, с. 7]. Оценка Ивинга, являвшегося сторонником классического танца, излишне строга, но в его словах содержится и доля правды. Для постановки большого спектакля необходимы и соответствующая крупная тема (что в случае с «Иваном Маляром» отсутствует), и способные воплотить замысел исполнители, что особенно важно в постановках с новой танцевальной лексикой. Традиционная классическая подготовка артистов (на что в своей статье сделал акцент Ивинг) в данном случае не поможет, а скорее, наоборот, помешает.

созданные в разные годы<sup>3</sup>, и «Свадебный кортеж» Д. Д. Шостаковича). Однако Якобсону в качестве источника для вдохновения часто были необходимы живописные полотна (как в случае с ранними витебскими, жанровыми картинами М. Шагала при сочинении «Свадебного кортежа»), определенный стиль или явление в искусстве (в «Клопе», например, балетмейстер опирался на эстетику плаката 1920-х годов).

И все же нам удалось найти один спектакль, поставленный по пьесе «Смерть Тарелкина» в 2014 г. Нужно сказать, что эту версию нельзя назвать балетом в том смысле, что танец в нем — отнюдь не главное выразительное средство, а хореограф — лишь помощник, подчиненный целой команде, работавшей над спектаклем. Идея, режиссура и сценография принадлежали участникам Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб» — творческой лаборатории, готовящей художников-сценографов «нового поколения», владеющих современными визуальными технологиями (среди них Е. Долинина, В. Коняшова, А. Лещев, М. Рагозина, М. Сокол)<sup>4</sup>. Помогли им воплотить замысел композитора Р. Кутнов и А. Фриден, балетмейстер А. Игнатъев и артисты современной труппы «Балет “Москва”». Спектакль не стал репертуарным, он был показан всего три раза: два раза в июне 2014 г. в Москве, на сцене Культурного центра ЗИЛа и в Санкт-Петербурге, на Новой сцене Александринского театра<sup>5</sup>.

Представленная версия «Смерти Тарелкина» являлась мультимедийно-танцевальным перформансом, сделанным *по мотивам* пьесы Сухова-Кобылина. Главными темами стали противостояние между человеком и государственной машиной, ее тотальное проникновение в жизнь индивидуума и попытка последнего сохранить себя даже ценой собственной физической смерти. «Спектакль ставит своей целью осмыслить жаркие споры, в которые вовлечены миллионы людей во всем мире,

<sup>3</sup> В 1962 г. в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова Якобсон поставил двухактный балет «Клоп» на музыку Ф. Отказова (О. Н. Каравайчука) и Г. И. Фиртича. В 1975 г. в своей труппе «Хореографические миниатюры» балетмейстер осуществил постановку одноактного балета на музыку Д. Д. Шостаковича.

<sup>4</sup> См. об этом проекте подробнее: Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.mediaartlab.ru/school> (последнее обращение: 21 октября 2020 г.).

<sup>5</sup> Официальный тизер спектакля, который представляет собой его сжатую, 15-минутную версию, доступен для просмотра по ссылке: <https://vimeo.com/109211687> (последнее обращение: 21 октября 2020). В 2014 г. постановщики спектакля получили премию «Новая генерация» на Всероссийском конкурсе современного визуального искусства «Инновация» (конкурс проводится Государственным центром современного искусства при поддержке Министерства культуры Российской Федерации).

среди которых вопросы о допустимости массового негласного наблюдения, пределах государственной тайны и балансе между защитой персональных данных и обеспечением национальной безопасности», — писали постановщики в пресс-релизе<sup>6</sup>.

Созданный спектакль представляет собой оригинальное произведение, отличное от первоисточника, не привязан к тексту Сухово-Кобылина и фактически не использует персонажей пьесы. Все события уместились в одно действие, длящееся 50 минут, а главным героем спектакля сделался Эдвард Сноуден. Как известно, в 2013 г. Сноуден, агент американских спецслужб, обнаружил данные о незаконном сборе информации и слежке, которые вело Агентство национальной безопасности США за людьми во всем мире, в том числе и за главами иностранных государств. История Сноудена — побег из родной страны, месячное пребывание в транзитной зоне аэропорта Шереметьево, переписка в Сети с журналистами и даже знакомство с девушкой — нашла своеобразное отражение в перформансе. Постановщики, желая, по-видимому, избежать двойственности трактовки, даже позаботились о внешнем сходстве артиста, исполнявшего роль бывшего американского агента, с прототипом.

С самого начала зрителей спектакля погружали в беспокойную атмосферу. На экране они видели «манифест» Сноудена (его можно было бы озаглавить «За всеми нами ежесекундно следят!»), а затем в прямой трансляции самих себя, рассказывающих в зале, беседующих со знакомыми, рассматривающих окружающих. Периодически демонстрировалась личная информация о присутствующих — фамилия, имя, отчество, черты характера, привычки, место работы и т. д. Таким образом, зрители становились одновременно как наблюдателями, так и объектами непрерывного наблюдения и должны были на себе «прочувствовать» ситуацию тотального контроля. Во время перформанса публике не давали расслабиться. С четырех экранов (на заднике, на просцениуме и по бокам сцены) на сидящих в зале буквально обрушивался поток информации, одна за другой мелькали фотографии, кадры документальной и постановочной съемки, видеофрагменты из новостных телепередач,

<sup>6</sup> Печатные материалы и полная видеозапись спектакля любезно предоставлены А. Игнатьевым из его личного архива. Информация о спектакле доступна на сайте: Электронный ресурс [режим доступа]: <http://artuzel.com/content/multimediyunu-performans-smert-tarelkina-mokuyumentari-teatr> (последнее обращение: 21 октября 2020); см. также: Электронный ресурс [режим доступа]: <http://baletmoskva.ru/smert-tarelkina-2> (последнее обращение: 21 октября 2020 г.).

страницы из социальных сетей. Геометрические медиапроекции «прошивали» насквозь все сценическое пространство, делая его объемным, постоянно пульсирующим, почти что «живым». В этом цифровом мире и действовали персонажи «Смерти Тарелкина».

Вначале на сцене являлась сама «система», представленная своеобразными «людьми в черном» — однотипными и бесполовыми агентами во главе с бородатым начальником, «Варравиним». Образ Варравина не получил должного развития. Этот персонаж, хотя и командовал подчиненными, отличался от остальных агентов, по сути, только очень зтейливой бородой в форме «елочки», растущей макушкой вниз. Чиновники выдвигались из кулис как единый отлаженный организм, аппарат, в котором равномерно и четко функционируют все «шестеренки». Хореограф выбрал для них механические, роботизированные движения, скованную, «рубленую» пластику. Из общего ровного строя в какой-то момент «выпадал» решивший бросить вызов системе Эдвард Сноуден — Кандид Кастанович Тарелкин (К. Челкаев).

Беглец изготавливал «клона», причем в двух реальностях — сначала в компьютерной программе, что демонстрировалось на экране, а затем уже «лепил» из живого актера (А. Нарутто). Далее происходила передача данных, и, когда у клона Тарелкина на голове включался арт-объект — светящийся «мозг», Сноуден падал замертво. Появившиеся агенты спецслужб осматривали, обыскивали, трясли его, как тряпичную куклу, пока, наконец, не выясняли, что он успел скопировать информацию.

Между тем клон, маскируясь, присваивал себе чужую личность. В духе времени он заводил страницу в социальной сети, назвавшись Силой Силычем Копыловым.

Начиналась погоня за Тарелкиным-Копыловым. В мире, где царит тотальный контроль за любой, даже сугубо личной информацией, ни у кого нет шанса скрыться, поэтому клон все равно вычисляли. Обступая со всех сторон, постепенно с помощью щитов уменьшая его жизненное пространство, агенты «запирали» его в небольшом прозрачном кубе-тюрьме. Дамы-агенты, освободившись от черных пиджаков, пытались соблазнить Тарелкина, исполняя перед ним обольстительный танец. Однако на клон уже ничего не действовало. Бродя по виртуальной сети, он медленно погибал, буквально «задавленный» информацией: Тарелкин общался со знакомыми и незнакомыми людьми, перед ним на экране мелькали сообщения информантств, реклама товаров и услуг. В полутьме оставшиеся от главного героя светящиеся «мозги» чиновники-агенты бережно передавали друг другу и в итоге водружали их на подставку.

В финальной сцене к «мозгам», которые уже стали своеобразным музейным экспонатом, приближались, болезненно подергиваясь, бледные белесые манекеноподобные «люди будущего». После пристального осмотра экспоната они неспешно удалялись со сцены. «Мозги» же еще долго светились, символизируя, по-видимому, цифровой след, оставленный в медиапространстве их хозяином.

Хореографический язык, придуманный балетмейстером А. Игнатьевым для персонажей перформанса, можно отнести к технике *contemporary*. Она входит, наряду с другими (модерн, джаз, фанк), в понятие «современный танец», хотя в нашей стране эти техники бывает трудно различить, так как уровень владения ими среди артистов и постановщиков не очень высок. Как уже говорилось, балетмейстер в данном спектакле выступал в качестве воплотителя замысла медиахудожников, работал «по заказу». Танцы сочинялись с учетом конкретных требований и представленного музыкального материала (в личной беседе Игнатьев это подтвердил). В хореографической составляющей спектакля нет никаких находок, но она вполне удачно дополняет визуальный ряд и иллюстрирует музыку, которая либо задает острый ритм и изобилует резкими звуками ударных инструментов и специфическими шумами, либо напоминает неспешные медитативные мелодии.

В отсутствие других хореографических спектаклей, поставленных по этой пьесе, у нас нет возможности сравнить трактовки, предложенные разными балетмейстерами. Можно лишь сказать о том, как ранее решались постановщиками отдельные темы и образы, важные для пьесы и ее танцевальной версии. Например, тема чиновничества, выраженная через демонстрацию действий хорошо отлаженной машины, бюрократического «аппарата».

Подобная сцена существовала в балете «Анюта» В. Гаврилина, поставленном В. В. Васильевым по рассказу А. П. Чехова «Анна на шее» (в 1982 г. на экраны вышел одноименный фильм-балет, а затем, в 1986 г., была осуществлена постановка в Большом театре). Это сцена, в которой показана работа департамента, где служил Модест Алексеевич. Чиновники, как заведенные автоматы, четко и бодро поднимали, перекладывали и передавали друг другу папки, в унисон наклонялись и отстукивали под столами ногами. В какой-то момент один из клерков засыпал, что замечал проходящий мимо начальник — Его сиятельство. После нагоняя уснувшему чиновничью «машина» вновь начинала двигаться. В 2012 г. на экраны вышел фильм «Анна Каренина» режиссера Дж. Райта, где важное значение имела хореографическая часть — движения и пластика героев. За нее отвечал бельгийский танцовщик и хореограф Сиди

Ларби Шеркауи. В картине есть эпизод в конторе Стивы Облонского: как и в «Анюте» у Васильева, служащие переписывают бумаги, потом одновременно встают, встряхивают листы и шумно садятся.

Чуть иначе были решены образы чиновников в спектакле Г. А. Товстоногова. В 1983 г. режиссер поставил на сцене ленинградского БДТ оперу-фарс «Смерть Тарелкина» на музыку А. Н. Колкера и в качестве балетмейстера-постановщика пригласил И. Л. Гафта. Сочиня хореографию, Гафт сохранил синхронность в передвижениях служащих департамента — они одновременно усаживались за свои столы, водили перьями по бумаге и кланялись начальнику. Но в целом чиновники не напоминали бездушных роботов-бюрократов; скорее, они были похожи на стайку шевелящихся насекомых. Услужливо согнувшись, человечки в сюртуках суетились, мелко и быстро семенили ногами, гротескно раскрывали рты и выпучивали глаза. И хотя каждый старательно повторял выученную комбинацию, чиновники отличались друг от друга. Предположу, что такой эффект создавался из-за исполнителей-актеров: все они, в отличие от танцовщиков (в спектакле Васильева, в фильме Райта, а также и в перформансе Игнатьева), были разного роста, комплекции и даже возраста.

Можно констатировать, что уже наметилась некая традиция показа образа государственной машины в танце. По сравнению с пластическими решениями Васильева и Шеркауи, у Игнатьева этот образ почти не изменился — остался сам принцип, лишь движения в духе времени стали еще более механистичными, автоматическими, безликими. Сразу вспоминается пьеса «Дело», в которой Сухово-Кобылин весьма наглядно описал работу «бюрократического аппарата», начав прямо со списка действующих лиц, где наделил чиновников — своего рода винтиков и шестеренок — созвучными «парными» фамилиями. Если бы хореографы взяли за постановку подобного спектакля, сумели бы развить найденные пластические образы, то вполне могло бы получиться достойное зрелище.

Мультимедийно-танцевальный перформанс «Смерть Тарелкина» в очередной раз показал, что пьеса Сухово-Кобылина до сих пор остается актуальной и, как любое вечное произведение, рождает новые смыслы. Однако сложность и многоплановость «Смерти Тарелкина» для балетного театра по-прежнему является неразрешимой проблемой. Будем надеяться, что в будущем кто-нибудь из балетмейстеров рискнет взяться за такую постановку и все три произведения Сухово-Кобылина (или хотя бы одно из них), наконец, появятся в виде полноценных хореографических полотен на театральной сцене.

## Литература

- Ивинг В. П.* Иван Маляр и 4 франта // Программы государственных академических театров. 1927. № 24. С. 7.
- Котова Н. А.* «Флорида» (1866) // Балетмейстер Мариус Петипа: сб. ст. Владимир: Фолиант, 2006. С. 25–32.
- Некрасов Н. А.* Балет // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981. С. 231–241.

*Е. К. Соколинский*

## Три вектора сценической истории драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина

Для начала — несколько общих соображений о Сухово-Кобылине. Массовое восприятие автора трилогии огорчительно. Сухово-Кобылина и современники, и люди XX в. рассматривали как подозрительного чужака. Причина — в подчеркнутом англоманстве, германофильстве, резких высказываниях о России в целом: «Сама она Россия, по себе взятая, бестолкова, ленива, бедна, пьяна, тунеядна, в год полтора празднуетается» [Сухово-Кобылин, 2010, с. 85]. Он не принял те идейно-нравственные «обобщения», которые питали практически всех общественных, литературных деятелей России. Не защищал маленького человека, не верил в пользу демократических перемен, ему были чужды религиозные искания Толстого и Достоевского. Сегодня Сухово-Кобылин — герой скандальной хроники, бульварных изданий. Четыре издания (с 1998 г.) выдержала книжка «100 великих любовников», где Сухово-Кобылин фигурирует наряду с Лаврентием Берия, Мао Цзэдуном, Иосифом Броз Тито [Александр Васильевич Сухово-Кобылин, 2002] (см. также переиздания 2003, 2007, 2010 гг.). Тот же сюжет с Луизой Симон-Деманш и ее убийством позволяет поместить Сухово-Кобылина и в другие сборники издательства «Вече», которые пекутся как пирожки [Кубеев, 2008, с. 177–178; Баландин, 2010, с. 376–383; Ломов, 2014, с. 174–178 (см. также переиздание 2017 г.); Соколов, 2016, с. 119–127 (см. также переиздание 2017 г.)].

Переиздана в качестве новинки и книга Л. П. Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина» [Гроссман, 1927] под вполне «желтым» заглавием «Нераскрытое убийство. Чем мешала Александру Сухово-Кобылину Луиза Деманш» [Гроссман, 2008]. Занялись также судьбой Н. И. Нарышкиной, любовницы Сухово-Кобылина. Появилась серия публикаций о ней и А. Дюма-сыне, в числе которых есть дамский роман [Арсеньева, 2013].

В XXI в. началась ревизия в прессе всех сторон жизни и деятельности Сухово-Кобылина. Подвергнут сомнению его статус классика [Терехов, 2008]. По мнению А. Терехова, «он не был профессиональным

писателем, написал всего три пьесы, в классики русской литературы не попал <...>», только благодаря трилогии А. Колкера<sup>1</sup> о нем помнят. Журналист Алексей Кузнецов, бегло пересказывая аргументацию Леонида Гроссмана, заявляет: Сухово-Кобылина напрасно оправдали как убийцу [Кузнецов, 2017]. Екатеринбургский генеалог Ю. В. Коновалов попытался доказать: Сухово-Кобылины без оснований примазались к Андрею Кобыле, чтобы оказаться в родстве с царствующей семьей [Коновалов, 2000]. В Петербурге Генеалогическое общество провело специальное заседание, посвященное 200-летию Сухово-Кобылина. По мнению его председателя, И. В. Сахарова, екатеринбуржец не точно прочел документы и Сухово-Кобылин действительно связан с Кобылой. Кроме того, мало кто знаком с сенсационной статьей Ю. М. Унковского, одного из потомков Сухово-Кобылиных. Он опубликовал статью в региональном альманахе города Некоуз [Унковский, 2004]. Из ее текста явствует, что род Сухово-Кобылиных не только в родстве с родами А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Сумарокова, но и с Чингисханом, а также с Чезаре Борджиа. Насколько это убедительно, не берусь судить.

Несмотря на многочисленные монографии и диссертации о русских космистах (где А. В. Сухово-Кобылин рассматривается наряду с К. Э. Циолковским и Н. Ф. Федоровым), мы можем прочесть в диссертации О. Ю. Сумина «Абсолютный идеализм Г. В. Ф. Гегеля в отечественной философии и истории»: Сухово-Кобылин переводил «якобы» десятки лет Гегеля, «подготавливая какое-то философское произведение» [Сумин, 2006, с. 36]. Иначе говоря, гегельянство Сухово-Кобылина воспринимается автором диссертации в качестве исторического анекдота.

Театральным сообществом Сухово-Кобылин признан, хотя понятие «театр Сухово-Кобылина» фактически не осмыслено и пьесы его в основном рассматриваются в связи с теми или иными режиссерскими работами — спектаклями В. Э. Мейерхольда, Н. П. Акимова, П. Н. Фоменко. За последние два года осуществлены 10 постановок — в театрах от Москвы и Петербурга до Омска, Оренбурга, Серова, Якутска. Ставят, за редким исключением, «Свадьбу Кречинского» и «Смерть Тарелкина». «Дело» — крайне редко, при том что пьеса чрезвычайно злободневна. В моем библиографическом указателе по жизни, творчеству, интерпретациям А. В. Сухово-Кобылина указано около 250 постановок трило-

<sup>1</sup> Колкер Александр Наумович (р. 1933) — композитор; среди лучших произведений Колкера для музыкального театра — «Свадьба Кречинского» (1973 г.), «Дело» (1974 г.), «Смерть Тарелкина» (1983 г.).

гии (см. подробнее: [Соколинский, 2012, с. 171–278]). На самом деле их гораздо больше. Не все периферийные и зарубежные спектакли можно выявить. Публикации данного сборника сообщают и о других премьерах — во Франции, Италии, Польше, Хорватии, Белоруссии.

Защитив диссертацию по проблеме гротеска, я сосредотачивал свое внимание на гротескных постановках «Дела» и «Смерти Тарелкина», однако сегодня хотелось бы дать краткий обзор по всем основным направлениям.

Не претендуя на теоретические открытия, я вижу три основных направления интерпретаций трилогии: (1) психологическое; (2) гротескное; (3) музыкальное. Разумеется, каждый термин требует оговорок, уточнений.

Когда мы говорим о психологическом направлении, подразумевается жизнеподобие в манере игры, павильонной, как правило, декорации, передаче быта. В то же время слово «жизнеподобие» и понимание реализма применительно к драматургии Сухово-Кобылина не однозначны. Если говорить о «Свадьбе Кречинского», то сам по себе сюжет, как известно, восходит к французской «хорошо сделанной пьесе», а также низовому, балаганному театру, что признавал и сам автор, а подобные истоки подразумевают несомненную условность. Первые читатели, актеры находили пьесу «неестественной». Тем не менее в рамках понимания сценической правды до революции и в первые десятилетия после 1917 г. постановки «Свадьбы...» воспринимаются в русле психологического театра. Причем театра «дорежиссерского», хотя афиша могла быть подписана Н. С. Рашевской (Большой драматический театр — БДТ), И. А. Ханзелем (Театр комедии), В. В. Ваниным (Московский драматический театр имени А. С. Пушкина) и т. д. Игралась классическая пьеса «вообще», более похожая на пьесу А. Н. Островского, чем на Сухово-Кобылина. Скажем, в спектакле В. В. Ванина в Театре имени Моссовета, затем перенесенном в Театр имени А. С. Пушкина, отмечали «мягкость бытовой комедии», воспроизведение быта. Но даже сочный комедийный образ, созданный О. Викландт в роли Атуевой, заслужил обвинения критика-режиссера Г. Н. Гурьева в «откровенной, довольно шумной эксцентриаде, не имеющей ничего общего с жизненной достоверностью» [Гурьев, 1951, с. 2]. В постановках варьировались нюансы трактовки — от более гуманного отношения к Расплюеву до полного его осуждения; с польским акцентом у В. В. Самойлова и без него у С. В. Шумского. В советскую эпоху комедия ставилась во времена тяжелые, застойные. В 1942–1951 гг. мы отмечаем восемь постановок только в двух столицах (в провинции не счесть). Казалось, «Свадьба Кречинского» никого не

задевает, хотя николаевская цензура была прозорливее и «невинную» «Свадьбу...» первоначально не пропустила на сцену. Понадобилась смена царств, чтобы удалось «протолкнуть» пьесу.

Непредвзятое чтение пьесы показывает: действие «забавной», «авантюрной» комедии движется от взрыва к взрыву (с первой же сцены), поэтому традиционный, «вальяжный» диалог здесь неуместен. «Свадьба...» — вещь жесткая. Так, как надо играть «Свадьбу...», в XIX в., при жизни автора, еще не играли. Другой был ритм жизни.

Если обратиться к современности, то мне памятен разговор с П. Н. Фоменко в конце 1970-х по поводу «Свадьбы Кречинского» Н. П. Акимова. Фоменко, с присущей ему тогда непримиримостью, назвал постановку своего предшественника в Ленинградском театре комедии «профессиональным цинизмом». Его можно понять. В 1966 г. вышли почти одновременно «бешеная» постановка «Смерти Тарелкина» П. Н. Фоменко в Театре имени Вл. Маяковского, вскоре запрещенная, и академичная, холодноватая «Свадьба Кречинского» в Ленинграде. В 1953–1954 гг. Акимов выплеснул свою ненависть к сталинской системе в «Деле», «Тени». После ряда запрещений пьес, спектаклей он понял: в 1960-е ничего принципиально не изменилось. И Акимов вернулся к себе довоенному, к спектаклям нарочито аполитичным, ироничным, изящно-изысканным в стиле «Школы злословия», «Валенсианской вдовы». Лучше отстраненность от современности, полагал Акимов, чем «фига в кармане». Он не любил Островского, как, кстати, и Сухово-Кобылин, предпочитал чеканно европеистский стиль Сухово-Кобылина. Конечно, ярости в этой пьесе не демонстрировал. Акимов оценивал первую часть трилогии не слишком высоко и даже называл «опереткой». В «Свадьбе...» Акимова было известное добродушие. В третьем акте Кречинский (Г. Воропаев) начинал всерьез симпатизировать Лидочке. Красавец Воропаев-Кречинский казался иногда даже простодушным. Он был ближе к Муромским, чем к Расплюеву и Федору.

В то же время «Свадьба Кречинского» — это начало падения в бездну всех героев трилогии. Почему Сухово-Кобылин многим неприятен? Потому что безжалостен. Он изображает не только гибель дворянства, как сообщается во всех монографиях о писателе, но и обнаруживает на лбу у славянина знак смерти. Кому приятны подобные пророчества?

С точки зрения театральной «Свадьба...», может быть, самая коварная, загадочная пьеса трилогии, хотя это звание закрепилось за «Смертью Тарелкина». Надо проследить в «Свадьбе...» главный психологический конфликт трилогии — терзавшее писателя противоречие между умом и сердцем.

В итоге можно сказать: в «Свадьбе Кречинского» есть редуцированное жизнеподобие. В идеале мы должны в спектакле ощутить напряженный психологизм и в то же время эстетизированность, что понимал Мейерхольд, приглашая последнего «барина» российского театра Юрия Михайловича Юрьева (спектакль 1933 г.), Акимов, эстетизирующий даже интерьеры 1960-х годов (спектакль 1966 г.). Наш современник, Владимир Рецептер, поместил пьесу в антураж старинного особняка Кочневой (спектакль 2016 г.). Сухово-Кобылин говорил: «Форма истины — красота» [Сухово-Кобылин, 1995, с. 18], и попытки поставить «Свадьбу...» в джинсово-дворовой стилистике обречены на провал.

Обозначение трех направлений (психологическое, гротескное, музыкальное) носит методологический характер, помогает проследить общие тенденции, однако в реальной театральной жизни все три направления взаимодействуют, одно проникает в другое и даже все они (лишнее) соединяются, как, например, в «Свадьбе Кречинского» В. Е. Воробьева в Театре музыкальной комедии (Ленинград, 1973 г.).

В XXI в. «Свадьба Кречинского» трактуется и в традиционно-психологической манере (Санкт-Петербургский академический театр комедии имени Н. П. Акимова, 2004 г., режиссер Т. С. Казакова; Санкт-Петербургский музыкально-драматический театр «Буфф», 2008 г., режиссер И. Р. Штокбанд; театр «Пушкинская школа», 2016 г., режиссер В. Э. Рецептер), и в условно-гротескной (московский «Эрмитаж», 2016 г., режиссер М. З. Левитин).

Разумеется, Михаил Левитин — апологет театра гротескного, «чересчурного». По крайней мере, его «Свадьба...» — странная, непривычная. И начинается она странно: с бега по кругу условного бычка (подарок Муромскому или его подкуп со стороны жениха, Кречинского). О бычке идет речь в «Свадьбе...», и он же послужил поводом для судебного обвинения Муромского в «Деле». Впрочем, дело не только в упоминании натурального бычка в трилогии. Ростовщик Бек не случайно в финальной сцене «Свадьбы Кречинского» называет Кречинского зверем. Левитин эту метафору в спектакле и реализует. В одной из первых сцен Кречинский почти душит Атуеву (Дарья Белоусова), позже в черном плаще он нависает, словно демон, над Муромским, обнимая его. Во втором акте Кречинский так рыкнул на Расплюева, что тот со стула упал. Никогда я не видел Кречинского таким страшным, как в исполнении Евгения Редько. Расплюев молодого Константина Тумиловича — зверь мелкий, однако взгляд у него умный, цепкий, злобный. Федор — медведь-палач. В телевизионной передаче «Интервью на фоне спектакля» (самостоятельное и очень удачное произведение искусства) Редько рассказывал,

как восприимчивый режиссер отсаживался от него. Настолько неприятным, опасным получился Кречинский. Конечно, в этом есть известное преувеличение двух гротескеров-профессионалов, но интересно, что М. З. Левитин в чем-то стремился воплотить отдельные идеи, которые не совсем реализовались в спектакле Мейерхольда (1933 г.): желание «сгустить тени до отказа» [Юзовский, 1934, с. 82], сделать Кречинского страшным, а не обаятельным [Там же, с. 102], стремление к тому, чтобы запахло подпольем Достоевского [Там же, с. 86]. В то же время Левитин не перегружал сценический текст дополнениями, новыми персонажами, как Мейерхольд. Противоположно у двух режиссеров, разделенных почти веком, решение роли ростовщика Бека. Если Мейерхольд видел в Беке фигуру мочаловских страстей, то Левитин в «Эрмитаже» явил мягкую фигуру в каком-то бабьем салопе (Александр Пожаров). И что самое любопытное, ростовщик (!) после того, как Лидочка передала ему подлинную, очень дорогую брошь, брезгливо выпустил ее из рук и растоптал, как позже растопчут саму Лидочку. Редько вспоминает, что в молодости обожал фильм «Свадьба Кречинского» (1973 г.) по спектаклю Малого театра СССР с В. В. Кенигсоном, И. В. Ильинским. И вот через полвека он вместе с Левитиным перечеркнул, в известном смысле, психологическую версию режиссера Иосифа Хейфица, вернув пьесе предельную жесткость, заложенную в оригинале, и показав современного хищника с Нового Арбата (где теперь временно обитает театр «Эрмитаж»). Мейерхольд в прошлом веке и Левитин сегодня единодушны в том, что главная тема пьесы — деньги.

«Свадьбы...», поставленные за век существования советского и постсоветского театра, — наименее изученная часть сценической истории трилогии. Эта история в основном распадается на отдельные портреты известных актеров. Но даже когда спектакль (скажем, Мейерхольда, 1933 г.) сравнительно подробно описан современниками (см., например: [Юзовский, 1934]), конкретика спектакля не во всем ясна. Чаще видятся намерения, но не окончательное решение. Мы с удовольствием читаем записи репетиций «Свадьбы...» [Мейерхольд репетирует, 1993], однако на юбилейной конференции к 200-летию Сухова-Кобылина я встретился с внуком Н. В. Сибиряка, исполнителя роли Муромского. Он совершенно по-иному описывает (со слов деда) решение образа Муромского [Хотинский, 2016]. Поздний вариант разительно отличается от фантазий режиссера на первых репетициях (диккенсовский персонаж в начале и «военная косточка» в итоге).

«Дело» — пьеса гибридная, переходная от традиционной драмы к гротеску. В известном смысле ей больше повезло: задержанная на де-

сятилетия цензурой, она появилась на сцене только в конце XIX в. (в 1882 г.) и сравнительно быстро столкнулась с режиссерским осмыслением. Постановки «Дела» также переходные — от психологии к гротеску. Это справедливо по отношению к «Делу» Мейерхольда (1917 г.), Б. М. Сушкевича (1927 г.), в меньшей степени — к «Делу» А. Д. Попова (1940 г.) и Н. П. Акимова (1954 г.). К тому же пьеса, как правило, ставилась в театрах с крепкими психологическими традициями (Александринский театр, МХАТ Второй, Центральный театр Советской Армии, Театр им. Ленсовета). При этом для ряда персонажей (прежде всего в массовых сценах) использовались пластическая деформация, автоматизм, преувеличение. В спектакле Театра Советской Армии гротескность образа Тарелкина (А. П. Хованский) заключалась в глистообразности пластики, однако определяющей была психологическая сиюминутность обнаженности состояния.

Акимов не раз объяснял в своей нелюбви к гротеску, который понимал как пластически-карикатурный. Если мы пересмотрим фильм-спектакль Театра им. Ленсовета 1955 г., то никакого пластического гротеска в нем не обнаружим. Акимов-художник ценил четкий рисунок — «оконтуренность» изображения — в драматургии. Четкость сюжета, слова импонировали ему и передавались в «Деле» наиболее выражено. В спектакле была знаменитая «лестница чинов», теньевые заставки (в экранизации они исключены). Лучшие сцены постановки — психологические дуэли между Муромским (Иван Назаров), Варравиным (Павел Панков) и Князем (Владимир Таскин). Напомню, Таскин начал в Петроградском театре новой драмы, где сыграл в 1922 г. Тарелкина в стиле гротескного экспрессионизма, затем исполнил у Сушкевича роль чиновника Омеги также в стиле гротескной карикатуры (1927 г.) и, наконец, исполнил роль Князя у Акимова в 1954 г. в сугубо психологической манере.

Психологический ход используют даже в «Смерти Тарелкина». Таким был спектакль Сатирического театра из Софии (режиссер Методи Андонов, 1965 г.), хотя болгарский критик Васил Стефанов в статье «В поисках концепции» пишет о том, что автор своим бытовым началом сопротивляется экспрессивной укрупненности манеры режиссера [Стефанов, 1969, с. 31]. Стефанов «попал пальцем в небо». Наоборот, экспрессивность первоисточника сопротивлялась забытовленности постановки, исключая из нее Брандахлыстову (Стоянка Мутафова). Трилогия — движение от конкретного к предельно абстрактному, причем гегельянец в драматурге в значительной степени побеждается дарвинистом.

В 1970-е годы меня упрекали в том, что я слишком большое значение придаю гротеску в театре, однако главные свершения сухово-кобылинского театра XX в. связаны именно с гротеском. В моей монографии «Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин» [Соколинский, 2012] проанализированы три вида гротеска — пластически-карикатурный, балаганный, психологический. Спектакль, относящийся к пластически-карикатурному типу гротеска, можно рассматривать как серию живописных картин в манере Жака Калло и Георга Гросса. Картины эти создаются с помощью особых карикатурных гримов, костюмов, изломанных поз, фантастически искаженной декорации, причудливого света. Они могут быть статуарные и динамичные. Использовался этот вид гротеска в «Деле» и «Веселых расплюевских днях» Мейерхольда (1917 г.), в петроградских спектаклях Лиговского театра и Театра новой драмы А. Л. Грипича (1922 г.), отчасти в «Деле» Сушкевича (в массовых сценах), мюзиклах А. Колкера и последний раз — в «Смерти Тарелкина» Оскараса Коршуноваса (2005 г.) с применением видеоинсталляций.

Однако для современного театра наиболее привлекателен балаганный гротеск. Впервые он был опробован в «Смерти Тарелкина» Мейерхольда (1922 г.), и последним (из виденных мною постановок) его применил, хотя и не слишком удачно, молодой режиссер Семен Серзин в первом акте спектакля «Приюта комедианта» (2016 г.).

Постановка Мейерхольда 1922 г. не дает покоя нынешним исследователям, так как фактически не восстановима. Мне приходилось разговаривать о ней с несколькими мейерхольдовцами — А. В. Февральским, хроникером мейерхольдовского театра, Э. П. Гариным, участником премьеры, Еленой Тяпкиной. Никто не записал и не запомнил в подробностях спектакль. Его можно лишь отчасти восстановить по альбому фотографий, хранящемуся в Бахрушинском музее (Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ) имени А. А. Бахрушина).

Вадим Гаевский в «Книге ожиданий» сравнивает «Смерть Тарелкина» с «Великодушным рогоносцем» и высказывает неожиданную мысль: объясняет неудачу (что тоже спорно) «Смерти Тарелкина» отсутствием в спектакле героичности, якобы всегда присутствующей в лучших работах мастера [Гаевский, 2014, с. 49–50]. Я такой закономерности не прослеживаю. На мой взгляд, максимально сближая «Рогоносца» и «Тарелкина», мы делаем ошибку и упрощаем художественную эволюцию Мейерхольда. Биомеханика «Рогоносца» и циркизация «Тарелкина» объединены только преимущественным интересом к динамике движения, но это разная методология режиссуры. Опять же забывается, что балаганность комедии-шутки борется и в оригинале с большими тексто-

выми кусками, кстати, от редакции к редакции сокращаемыми и отнюдь не только по требованию цензуры. Сухово-Кобылин нащупывал новый жанр. Думаю, он сильно мучился, сомневался, поскольку современный ему театр не мог ничего подсказать, ничем помочь. В равной степени и Мейерхольд искал нечто совершенно оригинальное в 1920-е годы: жуткий цирк.

Позже появится А. Арто, создатель «жестокое театра». Именно на синтезе жестокого балагана с публицистикой и работают нынешние режиссеры: В. Белякович (1988 г.), Ю. Бутусов (2001 г.), А. Левинский (2005 г.), С. Серзин (2016 г.). Однако для самого Сухово-Кобылина балаганный гротеск — издевательская маска на лице публицистической драмы-фарса. Видимо, по ходу эксплуатации спектакля (не на премьере) Мейерхольд с тем же Зайчиковым (Тарелкин) нащупал нужную, раешную манеру. Виктор Ардов заметил: «Выявились ритмы пьесы, едва ли не допускающие переложения их на музыку» [Ардов, 1922, с. 9].

У сегодняшних режиссеров какая-то составляющая пьесы получается ярче, а какая-то пропадает. У Левинского вышла на передний план мысль общественная. Но утрачен гротескный комизм при всей нарочитой марионеточности. Сумел достичь публицистической или даже лирической страстности вместе с дерзкой, хулиганистой пластической формой П. Н. Фоменко в Театре имени Вл. Маяковского (спектакль 1996 г.). У А. С. Эйбоженко (Тарелкин) — молодое, доброе, наивное, детское лицо. Артист старался передать состояние отчаяния, невыносимости, смерть ощущалась им как свобода. Варравин был молодой и изящный. «Ничего от внешнего, характерного», — пишет С. В. Владимиров в дневнике, наиболее точном описании спектакля 1966 г. [Владимиров, 2012, с. 38].

У Бутусова, напротив, злая балаганность (особенно у Андрея Краско) выявлена сильно, зато обличительная сторона пьесы режиссера не заинтересовала. «Хитрее» всех поступил С. Н. Серзин. Он и не пытался найти синтез балагана и публицистики. В первой части побалаганил с рэпом, без которого нынче нельзя, а во втором акте отдался на волю текста, подчеркивая контраст между началом и концом представления.

«Смерть Тарелкина» — большой соблазн для режиссуры. Есть чем поиграть. Так, Оскар Коршуновас в 2005 г. в театре «Et Cetera» продемонстрировал самоценный, режиссерско-сценографический гротеск.

Наиболее сложно понятие «психологический гротеск». При использовании этой системы различные острающие детали (например, в стиле Диккенса) образуют психологическую конструкцию. Каждая деталь должна контрастировать с другой, а также сочленяться по

принципу неожиданности, алогичности, трагикомичности. В гротескной психологии обнаруживается социальная патология, исследуются некоторые отклонения от норм поведения и мышления, вскрываются противоречия человеческой природы. За странным или страшным угадываются в то же время обыденные черты человеческого характера. В полной мере психологический гротеск проявился у Михаила Чехова в «Деле» и в «Свадьбе Кречинского» 1933 г. у Мейерхольда. Театровед Андрей Кириллов, однако, считает, что в игре М. Чехова использована эксцентрика<sup>2</sup>. О терминах можно спорить. Характерно, что Б. В. Алперс, пустивший в ход термин «эксцентрическая школа» (как некое вредное направление в отечественном театре), по отношению к Михаилу Чехову все-таки употребляет выражение «психологический гротеск» [Алперс, 1977, с. 62]. В любом случае, идет ли речь об эксцентрике или гротеске, мы имеем дело с внебытовым, гиперболизированным решением образа.

В современном театре мы встречали психологический гротеск у Виктора Гвоздицкого в «Двойнике», «Учителе словесности», но этот способ построения образа чрезвычайно редок.

Гротеск зачастую связывают с сатирой, однако вопрос о сатиричности «Смерти Тарелкина» не так уж очевиден. В третьей части трилогии Сухово-Кобылин прорывается, как не раз отмечалось, к художественным явлениям гораздо более позднего времени. Можно ли сказать, что «Войцек» Г. Бюхнера или «Замок» Ф. Кафки — сатира? В «Тарелкине» Сухово-Кобылин от реальности во многом уходит в область философии, символизма. Возможно, перед нами антиутопия. Вот эту антиутопичность, философичность современный театр выявить не может, хотя, вероятно, Алексей Грипич в Петроградском театре новой драмы (1922 г.) и нащупал пути экспрессионистического гротеска, уместного применительно к «Смерти Тарелкина». Другое дело, довести замысел до кондиции было не под силу ни молодому режиссеру, ученику Мейерхольда, ни тем более начинающим актерам.

Сюжет «Расплюевских веселых дней», если посмотреть непредвзято, это сюжет восточно-религиозный. Тарелкин хочет реинкарнироваться в иного человека, а ему препятствуют злые «боги». Как и в индийском эпосе, для Сухово-Кобылина очень важен мотив непреодолимости судьбы, хотя суть сухово-кобылинской философии исследована плохо. Характерно, что книгу «Учение Всемир» подготовил исследователь пол-

<sup>2</sup> См., например, статью в настоящем издании: Кириллов А. А. Михаил Чехов в роли Муромского в спектакле «Дело» МХАТа Второго (1927): «гротеск» и «монтаж» индивидуального актерского образа.

тергейста И. Мирзалис [Сухово-Кобылин, 1995]. «Наука должна иметь странный вид и новое содержание», — писал Сухово-Кобылин в своем «Всемире» [Там же, с. 11].

Разговор про Восток и Сухово-Кобылина неслучаен: во «Всемире» он упоминает, что 60 лет назад, то есть в молодости, жил рядом с Тибетом и тогда заинтересовался «теоретической истиной» [Там же, с. 12]. Тарелкин интегрируется в чужое, а Расплюев с Варравиным фантастическим способом «всасывают» в себя весь мир. Это наглядно показано в мультипликации спектакля О. Коршуноваса (театр «Et Cetera»). Вопреки традициям советского суховокобылиноведения привязка к конкретному времени в «Смерти Тарелкина» несущественна, поэтому прозодежда В. Ф. Степановой в мейерхольдовской версии 1922 г. и условные костюмы бутусовского «Тарелкина» более чем уместны.

Музыкальная линия постановок трилогии начинается, как и всё в театральной суховокобылиниане, с Мейерхольда, с его спектакля 1933 г. В структуру спектакля 1933 г. была включена так называемая мелодрама. Ю. Юзовский в статье «Мейерхольд-драматург» подчеркивает: «Страсть Нелькина — любовь к Лидочке — представлена в спектакле как самостоятельная, композиционная, прослоенная музыкой, сценка <...>» [Юзовский, 1934, с. 98]. Расплюев же в основном трактовался в спектакле как персонаж старого водевиля, поэтому его музыкальной характеристикой стали куплеты из водевиля «Полковник старых времен» и цыганская песня из бенефисного водевиля Асенковой [Там же, с. 98–99].

В 1949 г. состоялась премьера в Ленинградском Малом оперном театре. Композитор Андрей Пащенко (1885–1972) представил свою оперу «Свадьба Кречинского» в постановке режиссера Николая Смолича на либретто Сергея Спасского. У композитора на счету 17 опер. По сюжетам он двигался от «Помпадуров» М. Е. Салтыкова-Щедрина, опер на сюжеты Мольера, Мериме, Леонида Андреева к «Свадьбе с приданым», «Молодой гвардии» и оратории «Ленин». «Свадьба Кречинского», видимо, была любима автором — в 1955 г. он написал вторую редакцию оперы под названием «Игрок».

О постановке сохранилось немного свидетельств, однако очевидно: перед нами музыкальный аналог академических, психологических постановок Александринского и Малого театров. Единственный рецензент премьеры Е. В. Варваца написал о сомнительности самой идеи писать оперу на сюжет Сухово-Кобылина, когда слушатели ждут новых произведений о современности [Варваца, 1950]. Также критик журнала «Советская музыка» сетовал на то, что отрицательные персонажи получились в музыкальном и сценическом выражении более выразительными,

чем положительные. Расплюев, исполненный В. Ф. Райковым в традициях В. Н. Давыдова, вызывал сочувствие своей наивностью и забитостью. Не нравилось критику и то, что «в музыке оперы бытовой речитатив, декламация, основанная на элементах разговорной речи, являются основным методом» [Варваца, 1950, с. 63].

Театр пытался внести в партитуру серьезной оперы элемент развлечения и попросил композитора написать сцену с цыганами для начала второго действия. Идея родилась некстати — у Кречинского к тому моменту не было денег, чтобы одаривать цыганочек. В целом либретто С. Д. Спасского следует за текстом (отсюда и речитативность), хотя спектакль начинался с добавленной к оригиналу сцены шулерства Расплюева. Тема игры — главная для всех трех музыкальных версий «Свадьбы Кречинского» (А. Пашенко, А. Колкера, А. Шевцова).

Дальнейшая музыкальная суховокобылиниана учла вкусы не только критиков, но и широкой публики. А. Колкер насытил свою трилогию (по крайней мере, первые две части) запоминающимися мелодиями. Появление «Свадьбы Кречинского» Александра Колкера — Кима Рыжова (автор либретто) — Владимира Воробьева (режиссер) важно для сценической суховокобылинианы. Первый российский мюзикл был замечен в ближнем зарубежье. В архиве А. Колкера отложились также сведения о шести постановках «Свадьбы Кречинского» в Чехословакии, Польше, ГДР, Финляндии.

Авторам мюзикла, поставленного Владимиром Воробьевым, удалось добиться сплава современного звучания, классичности, зажигательной, разнообразной музыки и пластического гротеска в массовых сценах чиновников, фигуре Бека. Появился первый в советской сценической истории современный, но не осовремененный Кречинский — Виктор Костецкий (ни М. Названова, ни В. Кенигсона, ни Г. Воропаева нельзя было назвать современными). Костецкий показал нервного человека «потерянного поколения», который хочет всего или ничего. Спектакль Ленинградского театра музкомедии (1973 г.) удовлетворил почти всех: и прогрессистов (в понимании 1970-х годов), и традиционалистов. Правда, киновед Юрий Богомолов после выхода фильма-спектакля в 1975 г. разразился презрительной рецензией в газете «Советская культура» под названием «Какой бриллиант разменяли...». По его мнению, пьеса Сухово-Кобылина, прежде всего, Кимом Рыжовым опошлена [Богомолов, 1975]. Да, финал, в котором Кречинский поет «Я у себя украл собственное счастье», — уступка жанру музыкальной мелодрамы, однако мюзикл «Свадьба Кречинского» — достижение в области, где драматический театр не добился принципиального успеха.

К сожалению, мюзикл «Дело» (1977 г.) В. Е. Воробьева при всех его достоинствах, метаморфозах жанра, включающего и народные патетические хоры, успеха у зрителя не имел, не распространился по России и миру. Полуудачу признала даже восторженная поклонница Владимира Воробьева харьковская театроведка Юлия Коваленко, которая издала в Саарбрюкене монографию о Воробьеве (см. подробнее: [Коваленко, 2013, с. 190–198]). Эта книга не известна ни в Петербурге, ни в Москве.

Что же касается «Смерти Тарелкина», то третья часть трилогии Колкера (1983 г.) не содержит ни одной новой мелодии. Либретто В. В. Вербина не оставляет от проблематики и поэтики Сухово-Кобылина камня на камне. Тарелкин Валерия Ивченко восходит к гоголевским персонажам, с чем согласился позже и сам актер. Благодушный балагур Николай Трофимов никак не соответствовал зловеще-гротескной фигуре Расплюева. Интермедия с Брандахлыстовой и дочурками (их должны были играть две народные артистки СССР — Алиса Фрейндлих и Людмила Макарова) планировалась в качестве ударного эпизода, но уводила далеко от содержания пьесы. Гротескная пластика чиновников всего лишь повторяла приемы, найденные Ильей Гафтом в «Деле» Воробьева.

Трилогия Колкера отозвалась в более поздние годы разве что неудачной постановкой «Свадьбы Кречинского» Виталием Соломиным на малой сцене Малого театра (1997 г.). Спектакль запомнился экстравагантной сценографией Юрия Харикова.

Неожиданным, хотя и случайным, оказался единственный опыт обращения к творчеству Сухово-Кобылина в балете. В 2014 г. молодой хореограф Артем Игнатьев показал мультимедийный танцевальный перформанс по мотивам пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина»<sup>3</sup>. Сознвая, что балет не пользуется текстом, мы все же должны признать: ассоциации с комедией Сухово-Кобылина почти неуловимы. Анонсированный диалог со спектаклем Мейерхольда 1922 г. также обнаружить не удалось. Первотолчком перформанса послужил, скорее, сотрудник спецслужб Эдвард Сноуден (аналог Тарелкина) и его разоблачения. Зато автор сценария и видеоряда Евгения Долинина в сопровождающем тексте к представлению говорит о визуальном ряде постановки, разложенном на четыре экрана и дополненном новейшими технологиями работы с изображением. Спектакль театра «Балет Москвы» жил недолго: постановку продемонстрировали три раза.

<sup>3</sup> См. подробнее анонс балетного спектакля «Смерть Тарелкина». Электронный ресурс [режим доступа]: <https://baletmoskva.ru/smert-tarelkina-2/> (дата обращения: 30 октября 2020 г.).

Все же музыкальная форма «продвинула» по крайней мере первую и отчасти вторую часть трилогии навстречу широкой аудитории. Если в опере Пашенко Малый оперный театр сократил лирическую арию Лидочки «Я не знаю, что стало со мной», то в мюзиклах добавилась лирическая составляющая, мало ошутимая в оригинале.

Последнее явление в музыкальном векторе сценической истории трилогии — работа Михаила Козакова в Московском академическом театре сатиры под названием «Игра» и ее киноверсия «Джокеръ» (2002 г.). Телефильм, как водится, сверкает именами звезд: Михаил Ефремов, Анатолий Равикович (в спектакле Театра сатиры Расплюева играл Спартак Мишулин), Ольга Остроумова... Музыку написал и стихи сочинил Александр Шевцов. Фильм назван музыкальным. Однако музыкальная драматургия отсутствует. Главная тема заимствована у Колкера и Рыжова: «Игра, идет игра». Но осуществлена с другой — тривиальной — музыкой и канканом в жалком ресторанчике-кабаре.

Говорить сегодня о новом художественном видении драматургии Сухова-Кобылина достаточно трудно. Да, «Свадьба Кречинского» стала более энергична, чем в прошлом столетии. Поэтика «Свадьбы Кречинского» и даже иногда «Смерти Тарелкина» дополняется лирикой. Приемы гротеска Сухова-Кобылина определены еще Мейерхольдом в трех его постановках — 1917, 1922, 1933 г. Разве что в XXI в. они смыкаются с «театром жестокости» Арто и «бедным театром».

Абсолютных удач в сценической истории трилогии немного. Нет основания считать, что сценическая история трилогии в XXI в. вступила в решающую фазу. В активе мы имеем, помимо чисто актерских достижений в «Свадьбе Кречинского», «Смерть Тарелкина» В. Э. Мейерхольда (1917 г.), Михаила Чехова — Муромского (1927 г.), «Дело» Н. П. Акимова (1954 г.), «Смерть Тарелкина» П. Н. Фоменко (1966 г.) и «Свадьбу Кречинского» В. Е. Воробьева (1973 г.). Работам последних двух лет должен быть посвящен отдельный разговор.

## Литература

- Александр Васильевич Сухово-Кобылин // Сто великих любовников / авт.-сост. И. А. Муромов. М.: Вече, 1998. С. 595–600; см. также переиздания 2002, 2003, 2007, 2010 гг.
- Алперс Б. В. Творческий путь МХАТ Второго // Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 3–88.
- Ардов В. Е. Мейерхольд и русский театр // Зрелища. 1922. № 15. С. 9.
- Арсеньева Е. А. Русская любовь Дюма. М.: Эксмо, 2013.

- Баландин Р. К.* 100 великих оригиналов и чудаков. М.: Вече, 2010.
- Богомолов Ю. А.* Какой брильянт разменяли... // Советская культура. 1975. № 11 (4811). 4 февраля. С. 5.
- Варваца Е. В.* В стороне от главного // Советская музыка. 1950. № 6. С. 62–64.
- Владимиров С. В.* Театральные дневники. 1966–1972 гг. // Владимир С. В. К истории режиссуры: в 2 ч. Ч. 2. СПб.: РИИИ, 2012. С. 38–42 (особенно).
- Гаевский В. М.* Книга ожиданий: заметки об актерах и режиссерах. М.: РГГУ, 2014.
- Гроссман Л. П.* Преступление Сухова-Кобылина. Л.: Прибой, 1927.
- Гроссман Л. П.* Нераскрытое убийство. Чем мешала Александру Сухово-Кобылину Луиза Деманш. М.: Алгоритм; Эксмо, 2008.
- Гурьев Г. Н.* Тема и сюжет в спектакле: заметки о мастерстве режиссера // Советское искусство. 1951. № 76 (1360). 22 сентября. С. 2.
- Коваленко Ю. П.* Владимир Воробьев, отраженный в фантастическом реализме: портрет режиссера в интерьере времени и города. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013.
- Коновалов Ю. В.* Псевдородственники российской императорской семьи // Четвертые Романовские чтения, 15 июля 1998 г. Екатеринбург: Ява, 2000. С. 7–12.
- Кубеев М. Н.* Сто великих любовных историй. М.: Вече, 2008.
- Кузнецов А.* Остался в подозрении // Дилетант. 2017. № 8. С. 58–61.
- Ломов В. М.* Дело автора «Дела» // Ломов В. М. Сто великих судебных процессов. М.: Вече, 2014 (см. также переиздание 2017 г.).
- Свадьба Кречинского* // Мейерхольд репетирует: в 2 т. / сост. и коммент. М. М. Ситковецкой; вступ. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана; послесл. Б. И. Зингермана. Т. 2: Спектакли 30-х годов. М.: Артист, Режиссер, Театр, 1993. С. 5–52.
- Соколинский Е. К.* Гротеск в театре и А. В. Сухова-Кобылин. СПб.: Изд. авт., 2012.
- Соколов Б. В.* Луиза Симон-Деманш // Соколов Б. В. Сто великих загадочных смертей. М.: Вече, 2016 (см. также переиздание 2017 г.).
- Стефанов В.* В търсене на концепция // Театър. 1969. № 8. С. 31.
- Сумин О. Ю.* Абсолютный идеализм Г. В. Ф. Гегеля в отечественной философии и истории. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2006.
- Сухова-Кобылин А. В.* Письмо к В. С. Кривенко. 1894. 26 декабря // А. В. Сухова-Кобылин: pro et contra. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010 (серия «Русский путь»). С. 82–86.

*Сухово-Кобылин А. В.* Учение Всемир. М.: С. Е. Т., 1995.

*Терехов А.* Журнал Андрея Терехова // LiveJournal. 2008. 28 мая. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://ddt-ru.livejournal.com/78406.html> (дата обращения: 30 октября 2020 г.).

*Унковский Ю. М.* Дополнительные сведения о предках А. В. Сухово-Кобылиных // Из истории дворянского рода Сухово-Кобылиных: Голос истории: краевед. альм. Вып. 7. Некоуз: Центральная библиотека им. А. В. Сухово-Кобылина, 2004. С. 6–8.

*Унковский Ю. М.* О предках А. В. Сухово-Кобылина, его сестер и некоторых их потомках // Из истории дворянского рода Сухово-Кобылиных: Голос истории: краевед. альм. Вып. 7. Некоуз: Центральная библиотека им. А. В. Сухово-Кобылина, 2004. С. 1–5.

*Хотинский И. Н.* Рыцарь одного театра Н. В. Сибиряк // Сцена. 2016. № 5. С. 69.

*Юзовский И. И.* Мейерхольд-драматург // Юзовский Ю. Вопросы социальной драматургии. М.: Советская литература, 1934. С. 79–112.

*Б. Пикон-Валлен*

## «Смерть Тарелкина» в современной мейерхольдовской традиции

Вс. Э. Мейерхольду принадлежит заслуга первой постановки на сцене Александринского театра всех трех пьес А. В. Сухова-Кобылина в авторской последовательности: от «Свадьбы Кречинского» (премьера: 23 января 1917 г.) к «Делу» (премьера: 30 августа 1917 г.) и к «Смерти Тарелкина» (под названием «Веселые расплюевские дни»; премьера: 23 октября 1917 г.). По сути, именно Мейерхольд открывает Сухова-Кобылина для русского и мирового театра как автора целостной трилогии.

В 1918 г. Мейерхольд впервые скажет на лекции по драматургии в Курмасцепе<sup>1</sup>: «<...> Высшей точкой в комедии является то, что дано Сухово-Кобылиным» [Мейерхольд, 2001, с. 124]<sup>2</sup>, — и будет повторять эту мысль, активно вводя Сухова-Кобылина в ряд классических русских драматургов XIX столетия: «Вот обзор главных этапов XIX века. Мы имеем здесь в центре Лермонтова, Пушкина, Гоголя, Островского и Сухова-Кобылина» [Там же]. В 1920 г. в статье «J'accuse» Мейерхольд обозначит прямую линию драматургической традиции «Гоголь — Сухово-Кобылин — Островский» [Мейерхольд, 1968, ч. 2, с. 21]. А позже, в 1925 г., после премьеры «Мандата» в ГосТИМе, Мейерхольд покажет и вектор развития этой традиции в современной ему драматургии: «<...> Я считаю, что основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии» [Там же, с. 95]. В том же году на выступлении в театральной секции Российской академии художественных наук (РАХН) Мейерхольд, говоря о репертуаре своего театра, даст несколько иной набор имен: «<...> Линия Гоголь — Чехов — Сухово-Кобылин торжествует. И мы с будущего года начинаем грандиозную кампанию для

Науч. ред. О. Н. Купцова.

<sup>1</sup> Курсы мастерства сценических постановок при Театральном отделе (ТЕО) Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос).

<sup>2</sup> Мейерхольд в 1919 г. хотел издать режиссерские комментарии к «Смерти Тарелкина».

того, чтобы утвердить эту линию, которая была забыта по вине эпигонов и всяческих ренегатов. Мы эту линию возродим» [Мейерхольд, 1968, ч. 2, с. 97]. В этих последовательно предлагаемых, хотя и чуть изменяющихся комбинациях имя Сухово-Кобылина, одного из главных драматургических открытий Мейерхольда конца 1910-х — начала 1920-х годов, остается постоянным и центральным.

И хотя помимо Александринского театра в 1917 г. Мейерхольд ставил неоднократно и первую, и вторую части трилогии Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского» и «Дело»)<sup>3</sup>, именно третья часть — «Смерть Тарелкина» — оставалась его любимой и более других соответствовала собственно мейерхольдовским режиссерским установкам<sup>4</sup>. В уже упоминавшейся статье «J'accuse» Мейерхольд недоумевал, как может «Дом Щепкина» (то есть Малый театр, охраняющий классическую традицию) обойтись без «Смерти Тарелкина» на афише [Там же, с. 22]. А в 1921 г. в «Театральных листках» режиссер называл «Смерть Тарелкина» в числе лучших образцов мировой «драматургии так называемого классического репертуара» (начиная с Аристофана и заканчивая Г. Ибсенем, О. Уайльдом, А. П. Чеховым). Эту пьесу Мейерхольд советовал Е. Б. Вахтангову для репертуара его студии и даже МХАТа.

В первый раз «Смерть Тарелкина» в 1917 г. на сцене Александринского театра Мейерхольд поставил вместе с А. Н. Лаврентьевым как трагифарс в стиле гофмановского гротеска, где страшное и темное доминирует над комическим. Можно говорить также о мрачном экспрессионизме в декорациях, костюмах и гримах художника спектакля Б. А. Альмедингена.

Актер Б. А. Горин-Горайнов, который играл роль Тарелкина, писал об этом спектакле в своих поздних воспоминаниях 1940-х годов (конечно,

<sup>3</sup> Первая мейерхольдовская постановка драматургии Сухово-Кобылина относится к 1904 г., к херсонскому периоду («Дело» с Тарелкиным — И. Н. Певцовым). В 1919 г. было возобновлено «Дело» (постановка 1917 г.) на сцене бывшего Александринского театра. «Свадьба Кречинского» шла на сцене ГостИМа в 1933 г.

<sup>4</sup> Возобновление постановки «Веселых расплюевских дней» в Петроградском академическом театре драмы произошло в 1922 г. (режиссер возобновления — Н. В. Петров; в новых декорациях Б. А. Альмедингена). Второе возобновление этого спектакля уже под названием «Смерть Тарелкина» с несколько иным актерским составом и при участии художника А. Я. Головина состоялось в Ленинградском академическом театре драмы 31 октября 1931 г. Московская премьера «Смерти Тарелкина» в Мастерской Мейерхольда (Театр ГИТИС) состоялась 24 ноября 1922 г.

без упоминания фамилии Мейерхольда, тогда уже расстрелянного) [Горин-Горайнов, 1947, с. 138]:

После толстовской трагедии спешно возобновили репетиции «Смерти Тарелкина», находившейся в работе уже давно. Спектакль неожиданно оказался необычайно злободневным.

В пьесе Сухово-Кобылина дана жестокая, беспощадная сатира на быт далекого дореформенного прошлого. Но созвучность моменту была достигнута интерпретацией пьесы, характером ее постановки, в которой показанный в пьесе частный случай вырос до обобщения. Полуфантастические гофмановские фигуры, скользкие в призрачном освещении сцены, чем-то напоминали фигуры деятелей текущего момента.

Зритель чувствовал это с первого момента. Беспокойный, жуткий, гнетущий кошмар, царивший на подмостках сцены, казался продолжением кошмара и сумбура, угнетавшего жизнь всех и каждого. Терялось ощущение сценической игры, и чудовищно-искривленный гротеск воспринимался как частица жуткой действительности. Все казалось примерещившимся в каком-то горячечно-бредовом чаду.

«Смерть Тарелкина» имела ошеломляющий успех. Премьера пьесы состоялась 23 октября, а 25-го наступил поворотный момент истории, положивший конец тому кошмару, невольным отражением которого явился этот спектакль.

Следующая постановка «Смерти Тарелкина» была осуществлена Мейерхольдом в Москве в его Мастерской в театре ГИТИСа (1922 г.), и в этот раз пьеса прозвучала на первый взгляд как гротескная комедия-шутка (именно так обозначен ее жанр у Сухово-Кобылина), где комическое доминировало над страшным.

Однако и в этой «шутке» с буффонадой, переодеваниями, цирковыми трюками многие зрители увидели социальный смысл. «Сплавить быт и фантастику, приглушить и смазать бульварщину, показать, что «Смерть Тарелкина» вовсе не мелочное фельетонное обличение дореформенных дурных чиновников и полиции, а грандиозная арена игры сшибающихся больших сил — вот задача постановщика» [Садко, 1922, с. 5] — так понял суть спектакля рецензент из лагеря «социологической критики» В. И. Блюм.

Интересные размышления об этой долго запрещаемой цензурой пьесе, а также ценное свидетельство о мейерхольдовской московской «Смерти Тарелкина» оставили С. М. Эйзенштейн (один из двух режиссеров-лаборантов, вместе с В. И. Инкижиновым, помощников Мейер-

хольда в этой постановке) и режиссер В. Ф. Федоров [Эйзенштейн о Мейерхольде, 2005, с. 138–139]:

Более яркого изображения тех чудовищных, почти фантастических условий гражданского бытия, в которых пребывала Россия до октября 1917 года, русская драматургия не знает.

Распоясавшаяся полицейщина, «восчувствовав» свою силу, справляет бенефис.

Расплюев так и действует: «именем полиции!» — не «царя», а «полиции», ибо это — первая и единственная власть в государстве.

С этой точки зрения, пьеса может рассматриваться как явление революционного порядка, так как глубоко вскрывает все ужасы царизма.

Этим обусловился выбор пьесы и включение ее в производственный план мастерской.

Комедия написана великолепным языком, равного которому, пожалуй, нет в русской драматической литературе (тут автор конкурирует с Гоголем и Лесковым).

Построенная с изумительным знанием театра и законов сцены, пьеса является исключительно благодарным материалом для театральной работы.

Если «Смерть Тарелкина» ставить в планах натуралистического театра, то можно быть уверенным в крушении постановки. Тот сугубо-сгущенный быт, который показан в «Тарелкине», в натуралистическом театре прозвучал бы как неправдоподобный анекдот, и пьеса потеряла бы все свое течение.

В. Э. Мейерхольд ставит пьесу в тонах сильного, яркого гротеска, местами переходящего в чистую здоровую клоунаду (сцены с «упырями», Брандахлыстовой, следствия и т. д.). Этим же приемом обойдены и самые «опасные» места пьесы, которые в натуралистическом плане неминуемо производят тягостное, почти патологическое впечатление, как, например, допросы Тарелкина, финал пьесы и др. Клоунада обусловила и все задания на обстановку и аксессуары. Первая — набор трюковых и акробатических аппаратов, оформленных «под мебель» (проваливающиеся столы, кресла, табуреты, вертящиеся табуреты и пр.), вторые — традиционный цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья по голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и пр. Одежда персонажей сконструирована по тем же принципам и отличается теми же особенностями.

«Невероятному» драматургическому построению автора дается «не менее невероятное» сценическое оформление режиссера.

Таким образом, от трагического гротеска первой постановки до комического гротеска второй постановки «Смерти Тарелкина» режиссер шел по острому пути политического театра, играя на контрастах, резких смещениях, на стремлении «художника вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал», как определял сам Мейерхольд гротеск [Мейерхольд, 1968, ч. 1, с. 227].

Мейерхольд открыл с помощью драматургии Сухово-Кобылина новые режиссерские приемы и подходы, и именно с мейерхольдовских постановок надо отсчитывать настоящую театральную историю трилогии. Мейерхольдовская традиция проявляется в том, что все последующие обращения к драматургии Сухово-Кобылина проходят под знаком Мейерхольда — в согласии или в споре с ним.

В 1985 г. американские студенты-театроведы под руководством педагогов попробовали восстановить мейерхольдовскую «Смерть Тарелкина» 1922 г. Это была одновременно попытка научной реконструкции, музейная выставка и перформанс-демонстрация, которая проходила со 2 апреля по 24 мая в отделении аспирантуры Городского университета Нью-Йорка (The City University of New York). Путь театральной реконструкции — экстремальный, трудный, и он редко дает хорошие результаты.

Однако есть еще и путь художественного диалога с режиссером, с его пониманием смысла и структуры пьес Сухово-Кобылина. Американский режиссер Питер Селларс поставил «Смерть Тарелкина» раньше «реконструкторов»: в 1978 г. в студенческом театре Гарвардского университета (Театр Агассиса). Это был один из дебютных спектаклей Селларса: студентом он сам себе построил программу режиссерского обучения, основой которой сделал творчество Мейерхольда [Pison-Vallin, 2003, p. 217].

Важными «репликами» в театральном диалоге с Мейерхольдом (в разной манере и в различном контексте), как представляется, стали спектакли по пьесе «Смерть Тарелкина» русского режиссера П. Н. Фоменко 1960-х годов и немецко-французского режиссера Маттиаса Лангхоффа в начале XXI в. Первому спектаклю, хотя и осуществленному, суждена была короткая сценическая жизнь, а второй остался лишь в замыслах.

П. Н. Фоменко, режиссер с большой фантазией и с парадоксальным мышлением, осуществил «Смерть Тарелкина» в 1966 г. на малой сцене<sup>5</sup>

<sup>5</sup> П. Н. Фоменко ставил «Смерть Тарелкина» на малой сцене театра (в то время еще репетиционный зал), но готовый спектакль перенесли на основную сцену. — *Примеч. науч. ред.*

Московского театра имени Вл. Маяковского, которым тогда руководил Н. П. Охлопков. Для биографии Фоменко это была ключевая работа<sup>6</sup>.

Выбор пьесы был смелым актом: в спектакле Фоменко над темой взяточничества и коррупции доминировала тема тюрьмы. А общественно-политическим фоном постановки стал арест А. Д. Синявского и Ю. М. Даниэля в сентябре 1965 г. и судебный процесс над ними в феврале 1966 г.

Фоменковский гротеск совмещал, как у Мейерхольда, комическое и жуткое с усилением роли последнего. Зрители понимали, о чем шла речь в страшной мистификации (слова, которые Фоменко любил использовать по отношению к этой пьесе): сквозь «дьявольский балаган» [Лазарев, 1991, с. 9] звучала музыка А. А. Николаева, в которой узнавались советские марши<sup>7</sup>. Декорации, выкрашенные в цвет хаки, доминировали, возвышались над сценой и залом. На маленькую сцену выходили полицейские, говорившие, что они арестуют всю Россию. Успех спектакля был обеспечен в первую очередь игрой А. С. Эйбоженко (Тарелкин). У Фоменко в финале Кандид Касторович Тарелкин погибал после пыток.

Спектакль долго не разрешали, его выпустили (по устному свидетельству режиссера автору статьи) только после 10 сдач<sup>8</sup> комиссии Управления культуры Мосгорисполкома. Фоменко пришлось уступить в мелочах, чтобы отстоять главное. Только с октября 1966 г. по конец мая 1968 г. (до запрета спектакля) театральная Москва могла посмотреть «Смерть Тарелкина».

В сезоне 1967–1968 гг. Фоменко ставил уже не в Москве, а в Ленинграде, в Театре им. Ленсовета, «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского в новом варианте М. Г. Розовского. «Новую мистерию-буфф», приуроченную к 50-летию Октябрьской революции, запретили после 15 представлений<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> О спектакле П. Н. Фоменко см. подробнее статью А. Н. Хахалкиной в данном издании. — *Примеч. науч. ред.*

<sup>7</sup> Ср.: «В музыке, сопровождавшей дьяволиаду, возникали отзвуки бодрых советских маршей» [Смелянский, 1999, с. 288]. «Весь этот дьявольский балаган сопровождала музыка А. Николаева, в которой узнавались типично советские бодрые маршевые мелодии <...>» [Лазарев, 1991, с. 9]. — *Примеч. науч. ред.*

<sup>8</sup> Сохранились документированные свидетельства одного приема и двух оценок спектакля. — *Примеч. науч. ред.*

<sup>9</sup> Спектакль запретили еще на уровне сдач, но его, действительно, успели посмотреть не только принимающие чиновники и некоторые приглашенные люди театра, но и удачливые зрители, пробившиеся в зал. Н. А. Райхштейн вспоминала, что был только один прогон со зрителями, самый первый (см.: [Большой человек..., 2020, с. 102]). А. Ю. Равикович, напротив, писал, что по-

Интересно взглянуть на этот режиссерский выбор драматургии («Смерть Тарелкина», а затем «Мистерия-буфф») сквозь призму мейерхольдовского влияния. Этот период в творчестве Фоменко вообще очень тесно связан с именем Мейерхольда, только возвращавшегося в театральное пространство советского театра после двух десятилетий вынужденного забвения. Тема эта обширная, и здесь ее можно только обозначить. Скромный Фоменко как-то сказал в интервью автору данной статьи: «Тень Мейерхольда слишком большая»<sup>10</sup>. Фоменко видел в Театре-студии киноактера в 1956 г. «Мандат» Н. Р. Эрдмана — постановку-реконструкцию Э. П. Гариным и Х. А. Локшиной спектакля Мейерхольда 1925 г.; он знал игру актеров ГосТИМа А. В. Кельберера и А. А. Темерина, А. И. Зайкова, изучал архивные материалы и особенно — фотографии мейерхольдовских спектаклей. Для «Смерти Тарелкина» Фоменко занялся биомеханикой вместе с лучшим мейерхольдовским биомеханистом З. П. Злобиным (его Мейерхольд предпочитал Н. Г. Кустову). И, разглядывая сценографию художника Н. Н. Эпова, оформлявшего спектакль Фоменко, можно увидеть в ней отголоски творчества Мейерхольда 1920-х годов, особенно напоминания о его «Ревизоре»: схожие системы дверей, верхнее освещение, вешалки с пустыми шинелями, качающиеся над сценой... Тень Мейерхольда властвовала в пространстве сцены этой великой игры за свободу в 1966 г.

Добавим, что Фоменко вспоминал, как на премьере «Смерти Тарелкина» он получил от зрителей букет, который переброесил Э. П. Гарину, сидевшему в зале. Ведь Гарин снимал в том же году свой фильм «Смерть Тарелкина»<sup>11</sup>. Букет упал, и Гарин его не поднял. И хотя это уже другая проблема — Фоменко не получил поддержку от тех, кто должен был бы поддержать его, но сам театральный жест режиссера определяет точный круг его интересов в это время.

Еще один режиссер, включенный в театральный диалог с Мейерхольдом (в том числе и в связи с постановкой «Смерти Тарелкина»),

следние два прогона шли для «пап и мам» при полном зале и что «за день до премьеры спектакль был запрещен» [Равикович, 2008, с. 232]. В статье, которую опубликовал «Петербургский театральный журнал», Фоменко говорит о шести сдачах, а в литературной части театра, как свидетельствует редакция журнала, хранятся записи лишь трех приемок [«Новая мистерия-буфф» Петра Фоменко, 2003, с. 94–95]. — *Примеч. науч. ред.*

<sup>10</sup> Беседа П. Н. Фоменко с Беатрис Пикон-Валлен. Гавр. 2002. Ноябрь. Архив автора статьи.

<sup>11</sup> Фильм под названием «Веселые расплюевские дни», отсылающий по своему названию к первой мейерхольдовской постановке «Смерти Тарелкина», снятый Э. П. Гариним вместе с Х. А. Локшиной, вышел в 1968 г.

Маттиас Лангхофф, увлекся творчеством Мейерхольда в начале своей деятельности, в театре Berliner Ensemble («Берлинер ансамбль»), в 1961 г. В последние годы жизни Бертольт Брехт интересовался К. С. Станиславским, и Лангхофф рассказывал автору этой статьи, что брехтовские интересы были ему скучны и необходимо было найти «антидот». Тогда он и открыл для себя Мейерхольда: хотя информации на немецком языке о нем было мало, привлекли внимание Лангхоффа материалы о «Лесе» и о «Ревизоре» в книге о русском советском театре 1920-х годов [Gregor, Fülör-Miller, 1928]. Это увлечение Мейерхольдом осталось у Лангхоффа на всю жизнь! В 1969 г. он начинает свой сценический диалог с Мейерхольдом, поставив «Лес» А. Н. Островского в Восточном Берлине в театре Volksbühne. Затем, в 1976 г., в цюрихском Schauspielhaus он делает новую редакцию «Леса»<sup>12</sup>. В 1998–1999 гг., зная уже гораздо больше о русском режиссере, Лангхофф ставит «Ревизора», посвятив спектакль Мейерхольду. В этом спектакле не было уже никакого подражания, псевдореконструкции, но велся настоящий творческий диалог с русским режиссером в изменившемся времени.

Необходимо сказать несколько слов о «Ревизоре» Лангхоффа, так как замысел «Смерти Тарелкина» тесно связан с ним. Систему дверей мейерхольдовского «Ревизора» Лангхофф, режиссер и сценограф в своем спектакле, помещает внутри огромной конструкции, напоминающей татлинскую башню (образ надежд и чаяний русского авангарда). «Машина» вращается на круге, но разные ее части также мобильны и двигаются таким образом, что создают каждый раз в момент остановки новую картину: показывают новую дверь, новую лестницу, новый наклонный пандус. Происходит как будто расслоение (раскадровка), демультипликация пространственных решений Мейерхольда. Лангхофф наметил большой проект-триптих: начал с «Ревизора» уже во Франции, в городе Ренн (Théâtre National de Bretagne — Национальный театр Бретани) и в Париже (Théâtre Nanterre-Amandiers — театр Нантерр-Амандье), он был намерен ставить еще две русские пьесы из мейерхольдовского репертуара 1920-х годов, используя ту же конструкцию: «Мандат» Н. Р. Эрдмана и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Но из-за финансовых проблем Лангхофф не смог осуществить этот план во Франции.

Однако в 2002 г., когда в Италии шла вторая, итальянская, редакция его «Ревизора» в Генуе, Лангхофф заключил контракт с Александринским театром для постановки «Смерти Тарелкина» в рамках фокинского проекта по организации серии спектаклей вокруг Мейерхольда. Лангхофф

<sup>12</sup> Обе редакции были созданы в сотрудничестве с Манфредом Карге.

приехал работать в Санкт-Петербург, чтобы создать свою сценическую версию, для которой имел немецкий перевод пьесы, осуществленный в 1972 г. Хайнером Мюллером с женой, переводчицей с болгарского и русского, режиссером Гинкой Чолаковой. (Мюллер говорил шутя, что ему интересны только пьесы с трупами и убийцами.)

Вместе с заведующим литературной частью Александринского театра А. А. Чепуровым Лангхофф хотел увидеть ту версию текста, где Тарелкин умирает от лекарства, прописанного ему доктором Унмеклихейтом. В рукописном отделе Российской национальной библиотеки (РНБ) был просмотрен изданный в 1903 г. литографированный экземпляр «Веселых расплюевских дней», текст которого соответствовал последнему прижизненному варианту, прошедшему цензуру. Но в нем не нашлось губельного финала. В Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) Лангхофф и Чепуров познакомились в фонде Н. В. Минина с копией «Смерти Тарелкина» 1892–1896 гг., имеющей исправления драматурга и нужный финальный фрагмент. Как свидетельствовал в устной беседе Лангхофф, он сразу мысленно вообразил сцену, в которой доктор Смерть (он сказал по-французски *Docteur La Mort*) разжимает челюсти Тарелкина и вливает ему яд.

Лангхофф много ходил по Петербургу, по тем местам, где мог бы жить Тарелкин, возле канала Грибоедова, а также по новым кварталам и фотографировал дома (его даже выгоняли за «шпионство» из подъездов), дворы, мусорные контейнеры. Поскольку у Лангхоффа спектакль всегда начинается с изобретения пространства, он работал над макетом вместе с замечательным художником-макетчиком Александринского театра М. М. Платоновым. Режиссер строил мультипространственную площадку снова на вращающемся круге, снова с лестницами. За время, которое Лангхофф провел в Петербурге, он побывал в разных архивах, рассматривал и изучал мейерхольдовский почерк на режиссерских экземплярах, сидел на том месте в зрительном зале, где сидел Мейерхольд... «Я искал мое отношение, мою личную связь с работой Мейерхольда», — объяснял Лангхофф<sup>13</sup>.

Режиссер посещал различные андеграундные места Петербурга, где и нашел уличного музыканта, который работал с группой из пяти женщин-певиц, и пригласил его в спектакль «Смерть Тарелкина»: «настоящий *underground*», «чистый рок», но домашний. Это создало бы эффект присутствия, звуковые комментарии к тому, что происходило на

<sup>13</sup> Беседа Маттиаса Лангхоффа с Беатрис Пикон-Валлен. Париж. 2017. Ноябрь. Архив автора статьи.

сцене: некий народный элемент, который, ничего не имея общего с новой Россией, предлагал бы некий эквивалент цирку и балагану, царившим в спектакле 1922 г.

Труппу собирали для знакомства с режиссером, и все было готово для начала репетиций в сезон 2007–2008 гг.<sup>14</sup> Премьеру намечали на сентябрь 2008 г. Именно этим спектаклем планировалось открыть III Международный театральный фестиваль «Александринский». И снова, как во Франции, спектакль не был осуществлен из-за разных сложных проблем с финансированием. В. В. Фокин возобновил проект через год, но возникли новые препятствия.

На макете неосуществленного спектакля можно различить три главных места действия:

- частное пространство: комната Тарелкина, коридор со многими дверями (Лангхофф, в частности, хотел, чтобы в одну из дверей Маврушка прямо с улицы Росси выезжала на живой белой лошади, своего рода метафорическом «троянском коне»);
- общественное пространство: полицейский участок;
- символическое историческое пространство: *backstage*<sup>15</sup> — задворки, развалины, разруха, улица с мусорными баками (куда можно даже выбросить труп), бюст Сталина. Среди мусорных баков должны были играть рок-музыканты.

Эти три разных пространства входили одно в другое, как части пазла. Кроме главных мест действия, имелись дополнительные — коридоры, уголки, лестницы. На некоторых стенах видны были фрагменты фотографий города, а на стене полицейского участка — рисунки-граффити в стиле Альфреда Кубина (1877–1959), загадочного гротескного венского художника, для творчества которого характерны экспрессионизм и символизм.

Через «Смерть Тарелкина», ее сжатую и стуженную форму Лангхофф хотел поставить «спектакль о вечном ГПУ». Он намерен был усилить конец, показать Тарелкина-вампира: когда Варравин подходит к гробу, Тарелкин его кусает и между ними как бы происходит сделка. В финале спектакля вампирами являются не только Тарелкин и Варравин, но все участники, которые должны были появиться в масках вампиров.

<sup>14</sup> Были намечены некоторые исполнители. Например, роль Тарелкина должен был играть приглашенный актер Ю. Л. Ицков из петербургского Театра сатиры на Васильевском. Среди участников спектакля также предполагались Н. С. Мартон, И. Н. Волков, Е. К. Зими́на.

<sup>15</sup> Дословно — пространство за сценой (англ.).

Хотя спектакль на сцену так и не вышел, но он существует в творчестве Лангхоффа как продуманный замысел и в качестве такого должен сохраниться в истории театра. «Память места», то есть проект постановки «Смерти Тарелкина» именно на той сцене, где пьеса впервые была поставлена Мейерхольдом, позволяет понять диалог режиссера с Россией, с Сухово-Кобылиным, с Мейерхольдом в искусстве Лангхоффа. Нужно добавить, что Лангхофф по-прежнему считает: «Сухово-Кобылин так же важен сейчас для Франции, как Гоголь и Чехов, важнее, чем Островский. В своей трилогии он — революционер. Он более радикальным образом, чем Гоголь и Чехов, использовал возможности и приемы французского водевиля. С него начинается новая театральная традиция»<sup>16</sup>.

## Литература

- Большой человек: книга об Игоре Владимирове. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2020.
- Горин-Горайнов Б. А. Актеры. Из воспоминаний. Л.; М.: Искусство, 1947.
- Лазарев Е. Н. Бесовское действо / лит. запись М. Г. Зайонц // Московский наблюдатель. 1991. № 3. С. 9–11.
- Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919 / сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2001.
- Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1: 1891–1917. Ч. 2: 1917–1939 / сост., ред. и коммент. А. В. Февральского; общ. ред., вступ. ст. Б. И. Ростоцкого. М.: Искусство, 1968.
- «Новая мистерия-буфф» Петра Фоменко. История запрещенного спектакля // Петербургский театральный журнал. 2003. № 3. С. 93–96.
- Равикович А. Ю. Негероический герой. СПб.: Лимбус-пресс, 2008.
- Садко [Блюм В. И.]. «Смерть Тарелкина» у Мейерхольда // Правда. 1922. 1 декабря. С. 5.
- Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
- Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / сост., подгот. текста ст. и коммент. В. В. Забродина. М.: Новое издательство, 2005.
- Gregor J., Fülöp-Miller R. Das Russische Theater. Zurich: AlmatheaVerlag, 1928.
- Picon-Vallin B. Le dialogue russe: entre mémoire et utopie in Peter Sellars // Peter Sellars: Les Voies de la création théâtrale. Vol. 22. Paris: CNRS Editions, 2003. P. 213–259.

<sup>16</sup> Беседа Маттиаса Лангхоффа с Беатрис Пикон-Валлен. Париж. 2017. Ноябрь. Архив автора статьи.

*И. Пастор-Сорокин*

## О некоторых французских и итальянских постановках трилогии А. В. Сухово-Кобылина

В разные периоды XX в. два французских и один итальянский режиссер рискнули поставить пьесы Сухово-Кобылина. Эти режиссеры, носители иной культуры, интерпретировали трилогию великого сатирика, предсказавшего грядущие переломы в истории России. В важные моменты истории своей страны каждый из этих режиссеров увидел в драматургии Сухово-Кобылина общечеловеческие темы. Подобно Вс. Мейерхольду, они использовали гротеск, а также остранение и иронию, чтобы, перейдя от фарса к трагедии, заклеить мошенничество, произвол, насилие и угнетение человека.

Несмотря на любовь Сухово-Кобылина к Западной Европе (особенно к Франции) и во Франции, и в Италии он малоизвестен. Как ни странно, только немногие деятели театра заинтересовались здесь его драматургией.

Из-за недостатка материала трудно проанализировать первый опыт обращения к Сухово-Кобылину на французской сцене — «Свадьбу Кречинского», поставленную Фирменом Жемье в феврале и марте 1902 г. Тогда состоялись 29 представлений в парижском театре «Ренессанс» (Théâtre de la Renaissance). Для анализа отобраны четыре более поздние постановки, три во Франции и одна в Италии, которые, как представляется, явились этапными в сценической истории трилогии Сухово-Кобылина в Западной Европе.

Сразу отметим, что на режиссеров Клемана Арари, Эджисто Маркуччи, Роберта Кантареллу, безусловно, повлияло творчество Вс. Э. Мейерхольда. Все трое понимали, что если этот великий режиссер посвятил столько времени и энергии трилогии Сухово-Кобылина, то, значит, она стоит того, чтобы ее прочесть и поставить.

Клеман Арари в своем спектакле (1948 г.) показал катастрофу царского режима, угнетавшего народ. Режиссер стилизовал постановку под

народный театр, разрабатывал тему балагана и пришел в итоге к примитивизму театрального лубка.

Эджисто Маркуччи в 1984 г. продемонстрировал катастрофу бесчеловечного общества, подчиняющегося темным силам, которые втягивали всех и каждого в своеобразный кошмарный танец-шествие, смертоносную сарабанду. В этом случае форма спектакля получилась более изысканной, соединяющей эксцентрику и экспрессивность.

Роберт Кантарелла в самом конце XX и начале XXI в. (1998 и 2002 гг.) сосредоточился на катастрофе современного человека, его участи в распадающемся, больном обществе, где все мимолетно, неопределенно, зыбко, изменчиво. В итоге получилась постдраматическая деконструкция, разрушение мира, из обломков которого создавались новые смыслы.

Во всех трех спектаклях был использован гротеск<sup>1</sup>, но в каждом по-своему: у Арари это балаганный гротеск; у Маркуччи — полукомический-полутрагический; у Кантареллы — гротеск деконструкции.

Постановки строились с использованием приемов русского «левого театра» 1920-х годов — стилизации, циркизации, мюзик-холлизации.

У всех трех режиссеров, ставивших едкую сатиру Сухово-Кобылина, актеры, как правило, играли по-брехтовски, то есть отчуждая образы и комментируя их с точки зрения своих современников.

### Клеман Арари и его «Смерть Тарелкина»

Спектакль Клемана Арари (*Clément Harari*, 1919–2008)<sup>2</sup> по пьесе «Смерть Тарелкина» в 1948 г. в Париже стал настоящим событием, поскольку являлся первой постановкой этой пьесы и ее первым переводом во Франции.

Клеман Арари, француз из Египта, актер и режиссер, учился у Луи Жуве, которым восхищался. Он также прошел курс в Школе драматической игры, основанной несколькими актерами — Жаном Виларом, Мари-Элен Дасте, Жаном-Луи Барро, Роже Бленом. Занятия в школе опирались на систему К. С. Станиславского и театрально-педагогические принципы Жака Копо.

В 1948 г. Арари с товарищами создал театральный коллектив, названный ими Независимым театром (*Théâtre Indépendant*). С молодым

<sup>1</sup> О гротеске в драматургии А. В. Сухово-Кобылина и моделях гротескных спектаклей, интерпретирующих трилогию, см. подробнее: [Соколинский, 2012].

<sup>2</sup> Клеман Арари поставил много театральных спектаклей и сыграл ряд второстепенных ролей во французских и иностранных фильмах; см. о нем подробнее: [Devaux, 1997].

актером Миланом Кепелем, чехом по происхождению, Арари организовал, как он сам определял, экспериментальный театр, работающий по принципам Станиславского и МХАТа и придерживающийся коммунистических идей. Театр, по представлениям его создателей, сформулированным в программе к спектаклю 1948 г. по пьесе «Смерть Тарелкина», должен был опираться на крестьян и рабочих с их невероятной созидательной энергией и бороться вместе с рабочими за мир, достойную жизнь для всех.

При каких обстоятельствах Независимый театр выбрал пьесу «Смерть Тарелкина»? Недавно закончилась Вторая мировая война. Молодые актеры-энтузиасты пережили ее каждый по-своему. В 1948 г. Клеману Арари было 29 лет, Милану Кепелю — 20, Шарлю Деннеру — всего 22, но в его жизненном опыте к этому моменту имелось участие в партизанском движении, тяжелое ранение, награждение орденом — Военным крестом — за боевые заслуги. Актер Жак Риспаль воевал в партизанах, а театральный художник Вальтер Шпицер в возрасте 16 лет оказался в Бухенвальде.

Французские коммунисты глубоко уважали Советский Союз, чье участие в освобождении Европы было решающим. В послевоенной Франции еще не знали о катастрофе сталинизма, о бесчисленных жертвах советских тюрем и лагерей. Октябрьская революция 1917 г. представлялась Арари и его товарищам освобождением, а не катастрофой. Потому они выбрали пьесу Сухово-Кобылина, разоблачающую произвол и насилие судебной и полицейской администрации дореволюционной России.

С идеей постановки «Смерти Тарелкина» Арари, во-первых, принял участие в конкурсе молодых театральных коллективов, организованном Министерством просвещения Франции и одним из отделов Министерства культуры в 1948 г.<sup>3</sup> Во-вторых, он хотел попробовать свои способности в решении трудных задач — иной язык, другая эпоха, чужие социальные и культурные традиции. Для этого Арари выбрал почти неизвестную во Франции русскую классическую пьесу, принимая при этом во внимание возможности труппы, с которой намеревался работать.

Независимый театр выиграл конкурс и, кроме того, получил приз «Дионис» от известного литературного журнала «Esprit», основанного в 1932 г. известным философом Эмманюэлем Мунье.

Труппа Независимого театра планировала играть «Смерть Тарелкина» в переводе Жоржа Витали и Владимира Степау<sup>4</sup>. Жорж Витали

<sup>3</sup> См. об условиях конкурса: Recueil. Concours des jeunes compagnies. 1946–1955 [Document d'archives]. 1961.1. Coupures de presse: notice № FRBNF 43567685 cote 8-RSUPP-6058 (Département des Arts du spectacle — magasin).

<sup>4</sup> См.: [Soukhovo-Kobyline, 1946; 1949].

(1917–2007), актер и режиссер русского происхождения (его настоящее имя Виталий Гаркушенко), стал в 1947 г. директором маленького парижского Театра де ля Юшетт (Théâtre de La Huchette) и дал приют Арари и его театральному коллективу<sup>5</sup>. Первый раз спектакль «Смерть Тарелкина» сыграли на сцене Театра де ля Юшетт 24 июля 1948 г. Поскольку создатели Независимого театра были по преимуществу коммунистами или сочувствовали им, второе представление состоялось в сентябре 1948 г. на празднике газеты «L'Humanité».

Арари преследовал прежде всего политическую цель: привлечь в театр свежую публику и предложить ей идеологический спектакль под видом веселого зрелища. Сила «очищающего смеха» представлялась оружием политической пропаганды. Как отмечал в предисловии к переводу и позже в программе «Смерти Тарелкина» Жорж Витали, «Сухово-Кобылин искал свои модели повсюду. Это те самые персонажи, которых можно встретить сегодня в кафе, в метро, на углу улицы. У них нет тайны, нет истории, нет идеала. Ими руководит только нажива и страх. Множество этих бессодержательных существ рискует затопить мир своей глупостью. Подобно Гоголю, Сухово-Кобылин предлагает нам безжалостное зеркало Общества. Мы наслаждаемся его персонажами и в то же время созерцаем их с ужасом. Они притягивают нас, а мы боимся узнать в них себя» [Soukhovo-Kobyline, 1946, p. 5].

Актеры Независимого театра считали, что надо вернуться к истокам народного театра, чтобы на этом фундаменте возродить идею политического театра-трибуны 1920-х годов.

Несмотря на упоминание Станиславского в программе спектакля, Арари в работе над Сухово-Кобылиным вовсе не прибегал к психологическому анализу. На самом деле спектакль имел прямое отношение к «левому театру», в котором одновременно можно найти развлекательный и пропагандистский элементы. Это зрелище на стыке двух решений — «условного театра» и остранения, описанного В. Б. Шкловским. Отсюда выбранная Арари схематизация персонажей, принцип «социальной маски». В рамках агитационного театра режиссер представлял «Смерть Тарелкина» как политический лубок, разоблачающий чиновников-жуликов и палачей.

Арари строил постановку по принципу балаганного гротеска, основанного на упрощенной образности. С помощью минималистских средств (в спектакле почти не было декораций, использовался простой и грубый грим) он прибегал к псевдостилизации под русский народный театр.

<sup>5</sup> См. подробнее: [Phelip, 2007].

Можно выделить два главных режиссерских решения в постановке Арари, и оба связаны с гротеском.

Первое — это минималистская декорация, нейтральная по сути, с черным фоном как в кукольном театре, укрупнявшая актерскую игру в маленьком пространстве сцены Théâtre de La Huchette. Каждое место действия маркировалось одной-двумя деталями. Так, пространство полицейского участка было стилизовано при помощи двух серых ширм. Единственный элемент оформления, который бросался в глаза, — афиши в форме царского указа XIX в., без текста, но с изображением стилизованного двуглавого орла. На одной ширме висела афиша с названием во французской транслитерации — OUKAZ, на другой в русском написании — УКАЗЪ.

В «Смерти Тарелкина» сам Арари играл Тарелкина, Ш. Деннер — Варравина, М. Кепель — Расплюева. Игра актеров напоминала кукол или ожившие манекены. Народ в массовых сценах выглядел удрученным, оцепеневшим, находившимся как будто в состоянии ошеломления. Чиновники, полицейские также были представлены плотной, неотесанной, грубой массой.

Превращение актеров в кукол происходило с помощью очень простого грима, придававшего персонажам застывшее выражение лица — как у карнавальных масок: изумленный Тарелкин; Варравин с широко раскрытыми глазами; молодой простоватый Расплюев, человек-масса с притворной зафиксированной улыбкой. На кукольность также работали жесты и позы; в частности — утрированная резкая, механистичная жестикуляция. Съезжившиеся тела жертв (Тарелкин, дворник) становились подчеркнута маленькими рядом с вытянутыми, будто увеличенными телами чиновников, которые возвышались над ними (Варравин над Тарелкиным, два чиновника над дворником в момент его допроса Расплюевым).

Отметим еще одну интересную деталь: темные густые волосы у нескольких персонажей — чиновников, Расплюева, дворника, практически у всех, кроме Тарелкина. Эта чрезмерная волосатость, признак животного начала, контрастировала с бесцветными редкими волосами Тарелкина, похожего на белого клоуна, на дух, на призрака.

Можно также обратить внимание на тот смысловой сдвиг, который возникал от невольного омоложения персонажей: сами актеры труппы в этот момент были еще очень молоды.

В спектакле звучала музыка композитора Пьера Бартелеми.

Работа над спектаклем начиналась с этюдов. Гротескная типизация персонажей, минимализм декораций, превращение в кукол, исполнители, как бы комментирующие поступки своих персонажей с точки зрения

сегодняшнего молодого современника, остановки действия, похожие на «стоп-кадры», — все вместе создавало форму агитационного театра, способствовало передаче ясного политического содержания.

Зрителям, писателям и журналистам понравилась энергия, жизнь молодых актеров. В обзоре прессы по поводу спектакля поэт и прозаик Филипп Супо отмечал «замечательную игру Расплюева (животного в полном упоении от собственной жизни)» в исполнении Кепеля, а также «азартность всей этой умной и простой постановки» [Soupault, 1948]. Журналист Жорж Жоли в газете «L'Augore» обратил внимание на бурлескное подчеркивание звериного начала в персонажах (см.: [Ibid.]). Писатель Рене Баржавель в газете «Carrefour» высоко оценил динамичный, быстро меняющийся темп спектакля (см.: [Ibid.]). А Тьерри Молнье в газете «Spectateur» увидел фарсовость и в то же время мотив сострадания (см.: [Ibid.]).

В этой незатейливой постановке, которая вначале показалась всего лишь симпатичным любительским молодежным спектаклем, сделанным компанией друзей, в этом площадном фарсе, балагане или кукольном представлении парижская публика восприняла в первую очередь политическое содержание: царская Россия угнетала народ; к счастью, революция сместила ненавистный режим, возник великий СССР, который в 1948 г. представлялся французским коммунистам бастионом свободы.

### Эджисто Маркуччи и его «Петербургский вампир» («Il Vampiro di San Pietroburgo»)

Эджисто Маркуччи (*Egisto Marcucci*, 1932–2016) учился в миланском «Пикколо-театро» (*Piccolo Teatro di Milano*). В 1969 г. вместе с Марчелло Бартоли и другими актерами создал во Флоренции театр «Группо делла Рокка» (*Gruppo della Rocca*), в котором работал почти 20 лет, до 1998 г. В то время, когда Маркуччи с товарищами организовали эту труппу, в Италии ощущалось некоторое снижение уровня театрального искусства. Организаторы «Группо делла Рокка» выступали за демократический театр. Этот коллектив (а в дальнейшем — кооператив) утверждал социальный и политический характер искусства в целом. Театр «Группо делла Рокка» открыл театральную школу на 40 человек. Каждый член кооператива читал лекции по своей теме. Работали над персонажами-масками комедии дель арте, над клоунадой, занимались биомеханикой. В театральной педагогике опирались на Вс. Мейерхольда, В. Маяковского и Б. Брехта, читали литературоведческие работы А. М. Рипеллино. Ставили классику (Эсхил, Ф. Кафка, Н. Макиавелли, Г. фон Клейст,

У. Шекспир), русские и советские произведения (лирические драмы А. Блока, «Мандат» и «Самоубийцу» Н. Эрдмана, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова), современные пьесы — С. Беккета, Б.-М. Кольтеса, Х. Мюллера, И. Калвино и др. В 1982–1997 гг. группа работала в Театре Адуа (Teatro Adua), где были открыты публичные мастерские по режиссуре, драматургии, театральной педагогике, театроведению. Эджисто Маркуччи ставил для театра «Gruppo дела Рокка» итальянские пьесы, У. Шекспира («Сон в летнюю ночь», 1972), Б. Брехта («Швейк во Второй мировой войне», 1973), Н. Эрдмана («Мандат», 1976; «Самоубийца», 1978), Э. Ионеско («Носорог», 1982).

После ухода из театра «Gruppo дела Рокка» Маркуччи преподавал два года в школе Театра Стабиле (Teatro Stabile) в Генуе, где развивал свою сложившуюся ранее педагогическую систему. В Генуе Маркуччи обращался к пьесам Э. Ионеско, И. Свево, Л. Пиранделло и операм Дж. Россини.

Маркуччи обратил внимание на трилогию Сухово-Кобылина в Театре провинции Эмилия-Романья (Emilia Romagna Teatro, ERT) в 1984 г., когда являлся уже опытным и активно работающим режиссером (ему было в тот момент 52 года)<sup>6</sup>. Вместе с Бартоли, которому была поручена роль Тарелкина, Маркуччи организовал театральную лабораторию, где занимался главным образом проблемой работы актера над собой.

Почему Маркуччи заинтересовался Сухово-Кобылиным? Прежде всего потому, что он прочитал известную книгу итальянского слависта, филолога и театроведа Анджело Рипеллино «Грим и душа. Мастера режиссуры в русском театре двадцатого века» [Ripellino, 1965]. Рипеллино он и посвятил свой спектакль по Сухово-Кобылину. Кроме того, Маркуччи консультировался с крупнейшим итальянским славистом Этторе Ло Гатто<sup>7</sup> и театроведом Фаусто Мальковати<sup>8</sup>.

Маркуччи соединил две пьесы трилогии, вторую и третью ее части, действие которых проходит в Петербурге, но в обратном порядке: в спектакле сначала шла «Смерть Тарелкина», потом — «Дело». Режиссер назвал спектакль «Петербургский вампир» и определил его жанр как *commedia scherzo in due tempi* (комедия-скерцо в двух действиях).

<sup>6</sup> Театр провинции Эмилия-Романья был создан в 1977 г. Это региональный театр, работающий в 23 округах и 5 областях.

<sup>7</sup> Этторе Ло Гатто (Ettore Lo Gatto, 1890–1983) — выдающийся итальянский славист, исследователь и переводчик, специалист по русской литературе, театру, искусству, социальной истории.

<sup>8</sup> Фаусто Мальковати (Fausto Malcovati, р. 1940) — доцент по русской литературе и по русскому театру Миланского университета. Переводил письма и тексты Вс. Э. Мейерхольда, много писал о нем и о других советских режиссерах.

В программе спектакля были приведены перевод всей трилогии Милли Мартинелли, отрывок книги Анджело Рипеллино о Мейерхольде и его постановках Сухово-Кобылина, вступление Этторе Ло Гатто к «Свадьбе Кречинского», вступление Фаусто Мальковати к «Делу», а также посвящение в форме письма Сухово-Кобылина Н. Д. Шепелеву от 20 февраля 1869 г., обращение Сухово-Кобылина «К читателю» из «Смерти Тарелкина», датированное 31 октября 1868 г., три фотографии из спектаклей Мейерхольда по Сухово-Кобылину, поставленных в 1922 и 1933 гг.

В программе также имелся список действующих лиц, разделенный по группам, как у Сухово-Кобылина в пьесе «Дело», но с некоторыми изменениями: вместо пяти групп у Маркуччи представлено семь; четвертая группа, которая у русского драматурга называлась «Ничтожества, или Частные лица», в спектакле делилась на три — Помещики, Паразиты, Ничтожества.

В петербургских частях трилогии Сухово-Кобылина личность, индивидуальность как будто уничтожены; их замещает ужасное, властное, многоликое существо, питающееся кровью других. Бюрократическая администрация и есть «петербургский вампир», который постоянно самовоспроизводится благодаря огромному числу чиновников. Санкт-Петербург у Маркуччи в продолжение русской литературной традиции XIX столетия — город-призрак, фантом, пространство галлюцинаций и паранормальных явлений.

Опираясь на приемы циркизации и мюзик-холлизации, Маркуччи строит спектакль эксцентричный и гротескный<sup>9</sup>. Гротескность спектакля проявлялась в условности персонажей, карнализации мира, кукольности актерской игры. Комизм здесь граничил с трагизмом. Смерть ощущалась в атмосфере всего спектакля.

Главной особенностью двухчастного спектакля Маркуччи явилось преобладание в нем «зрелищности» и «живописности», концентрированной театральности, связи с цирком и мюзик-холлом.

Пространство спектакля, с одной стороны, было перенасыщено и в то же время динамично. Циркизация присутствовала в способах его обживания: в чередовании скопления предметов и пустоты, «укутанности» и наготы. Мизансцены часто выстраивались в центре и на авансцене, оставляя впечатление застывающих «живых картин».

С помощью света производилось иллюзорное увеличение фигур персонажей. «Театр теней» (например, в сцене в полицейском участке) создавал графичность. Походка, поза, дикция — все это подчеркивалось

<sup>9</sup> Режиссер понимал гротеск по Мейерхольду, основываясь на его статье «Балаган» (1912) [Мейерхольд, 1968, с. 207–229].

и усиливалось светом. Чувственность, жизнь, смерть представляли в формах демонизма, вампиризма, как у художников-экспрессионистов, с выразительными искажениями лиц, передающими чувство тревоги и отчаяния.

Режиссер выбрал три главных цвета — черный, белый, красный.

Черный цвет напоминал об официальном образе жизни — парадном, мундирном — в России XIX в., а также подчеркивал черноту души многих персонажей.

Символика красного цвета отсылала к крови, к страданиям, жертвам, к основной метафоре спектакля — социальному вампиризму, к карьеризму Тарелкина, его стремлению к власти (Тарелкин носил яркий красный пиджак).

Белый цвет был выбран для костюмов «беспомощных» персонажей (Мавруша, дочка Брандахлыстовой, Попугайчиков). Среди них был, например, Чванкин в белом рединготе с белым меховым воротником и в светлой шляпе; в его облике ощущалось что-то изнеженное.

Пользовались белым цветом также для того, чтобы выделить вещи, связанные с переходом из одного состояния в другое, из этого мира в мир иной (двери, свечи как образ смерти).

Гротеск давал знать о себе в утрированности грима (как бы кукольного), гипертрофии объема и высоты актеров, размера вещей: слишком большой стол, колоссальная дубина, очень высокий цилиндр, огромная боксерская перчатка, двойные большие очки, преувеличенность причесок, париков и т. п. Все в этом мире было как будто вывернуто наизнанку: зритель видел овеществление человека и очеловечивание вещей.

Маркуччи сознательно вызывал и зооморфные ассоциации: Варравин с очень выразительными глазами, с полысевшей головой и орлиным носом становился похож на хищную птицу — на того же орла; при этом он был очень высоким, как бы удлинненным, что подчеркивалось длинным пальто с каракулевым воротником (мех ассоциировался с животным началом). Расплюев — здоровенный неотесанный мужик, глыба с коротко стриженными волосами, пушистыми усами — ассоциировался с медведем. Молодой актер, игравший Оха, совершенно лысый, с горбатым носом, напоминал грифа: он по-птичьи вытягивал свою голову вверх или, наоборот, вдавливал ее в плечи.

Гротеск проявлялся и во внешнем виде Тарелкина-Копылова: его красный рот был как будто окровавлен, преувеличенно огромные двойные очки. Громадная Брандахлыстова носила на голове гнездо с птицами (метафора ее неопрятности и неряшливости).

Гротескными становились и жест, и поза: стакан, воткнутый в рот Тарелкина; Чванкин, делающий шпагат; подталкивания Качалой и Шаталой друг друга; плачущий, вздрагивающий, корчащийся в судорогах Варравин; поза сидящего Варравина, в профиль похожая на зигзаг.

Эксцентризм и гротескность проявились и в гендерной травестии: актриса играла одного из «мушкатеров» — Шаталу; актер — одну из дочек Брандахлыстовой.

Маркуччи очень много работал над сценическим движением, пластикой. Так, Тарелкин делает упражнения по биомеханике, прыгает, как американский актер Дуглас Фэрбенкс; Расплюев ходит по сцене походкой американского комика Граучо Маркса или сидит с расставленными ногами, как невоспитанный человек, утверждающий себя в пространстве; в другом случае он стоит с откинутой назад спиной в положении удивленного клоуна. Тарелкин часто сидит с прижатыми к телу ногами, будто отступает, прячется.

Игра эксцентрического актера обычно является несколько механистичной, что выражается в рваных или слишком замедленных жестах, в чрезмерно ускоренном произнесении слов.

Маркуччи использовал в спектакле танец и пантомиму, которые ставил балетмейстер Мистер Анджело. Общее же впечатление от всего этого выстроенного движения персонажей — как от черно-белого балета ворон или пауков.

Маркуччи отсылает к цирку и мюзик-холлу в мизансценах. Например, когда Тарелкин хочет, чтобы его не заметили, он по-клоунски совывает голову в раму, извивается, замирает с распахнутыми руками, его прицепляют к канату, и он улетает, как птица; кредиторы ходят в пышной одежде с перьями и исполняют пантомиму; Расплюев, как клоун, носит с собой огромную боксерскую перчатку.

Как в цирке и мюзик-холле, использованы в разных сценах и понятны эротические намеки. Чувственность персонажей, их подавленная, притесненная сексуальность проявляется во многих эпизодах: Варравин, будто женщину, ласкает гроб Тарелкина; обнаруживаются эротические элементы в мизансцене, где Расплюев звучно ест и пьет; огромная дубина выглядит как символ фаллоса; чиновники кудахчут, когда рассматривают фотографии молодых крестьянок.

Отсылка к опере Жоржа Бизе «Кармен» также неслучайна. В тот момент, когда Тарелкин переодевается Копыловым, он поет арию тореадора, а потом начинает лихорадочно танцевать с манекеном, своим альтер эго, под мелодию хабанеры Кармен «У любви, как у пташки, крылья». Возможно, это аллюзия на европейские вкусы Сухова-Кобылина, на его увле-

чение Испанией, на игривый и хитрый характер Кармен, на жестокость, с которой в этом произведении опрокидываются социальные преграды.

Звуки, шумы часто являлись в этом спектакле пародийными. Так, например, гром гремел слишком сильно, раскаты буквально сотрясали сцену и зрительный зал. Музыкальное сопровождение состояло не только из оригинальной музыки Джинно Негри, оно было разнообразно: во время действия зритель слышал церковную музыку, уже упоминавшиеся арии из оперы «Кармен», звуки настраиваемых перед концертом инструментов и др. Спектакль шел с музыкальными «крещендо» в самых главных, ударных, шокирующих сценах.

Дикция Варравина соединялась с быстрым музыкальным аккомпанементом, создавая речевой гротеск — сногшибательный, невозможный темп разговора.

Разностильность и разножанровость, контраст ритмов, синкопы, гармония и диссонансы, звучание множества музыкальных инструментов — все это смешит, раздражает, страшит и угнетает зрителя.

Обратим внимание на некоторые интересные сцены, в которых с помощью эксцентрики и гротеска рождался метафорический театральный язык, выявляющий важные для режиссера смыслы.

Вот Тарелкин-Копылов в ночном колпаке из белого латекса, как бы изображающем лысину, сидит в двойных очках (обычных и очках-биноклях). Так проявляется двойничество (удвоение) Тарелкина-Копылова, который смотрит на мир будто раздвоено — за себя и за Копылова.

Варравин стоит перед гробом Тарелкина; его окружают четыре чиновника, по одному с каждой стороны, у них очень белые лица, накладные высокие лбы и черные густые парики. Эти четыре чиновника — одинаковые, застывшие, обезличенные, неживые — создают эффект бесконечного воспроизводства, тиражирования, дурного повторения, уничтожения индивидуальности, деперсонализации.

Маркуччи сознательно отсылает зрителя к спектаклям Мейерхольда, воссоздавая знаменитые мизансцены и цитируя их (иногда не слишком явно).

Так, в полной тишине на белой двери появляется черная рука, а затем возникает Варравин в длинном пальто, похожий на паука. Эта сцена повторяет эпизод из мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского» (1933). А. В. Февральский писал о постановке Мейерхольда: «Ряд сценических находок обнаруживается в этом спектакле. Кречинский прячет свое лицо от зрителя в продолжение всего первого акта, пока его истинная природа остается нераскрытой; он то стоит спиной к зрительному залу, то произносит свои реплики из-за щита, причем сначала он скрыт це-

ликом, а затем из-за щита видна только одна рука, которой артист ведет свою игру» [Февральский, [1933], с. 23–24]<sup>10</sup>. Можно также сослаться на Ю. Юзовского: «Мейерхольд выводит Кречинского как бы под руки. Он придает значительность каждому его слову, жесту. Он его не показывает сразу. Он сначала дает только его голос. Он дает сначала одну только руку (из-за ширмы)» [Юзовский, 1933, с. 81].

Качала и Шатала, толкая друг друга, падают на стол, который обрушивается, как в «Смерти Тарелкина» (1922). В. Г. Сахновский описывал мейерхольдовский эпизод так: «Должен был стоять стол, который сам подсказывал. Фокусный аппарат, который употребляют клоуны-эксцентрики в цирке. Стол был на пружинах. Можно было подавить сверху рукой или ногой, и он распластывался, расползался, а когда его оставляли, он должен был сам вскочить и, сложившись, стать правильно. Но его нужно было подталкивать, он сам не складывался» [Сахновский, 1924, с. 236].

Двери приоткрываются, и в них зритель видит подслушивающих персонажей. Тарелкин произносит финальный монолог, открытые двери выдвигаются вперед и в порталах-рамках замирают персонажи (своеобразная «немая сцена»), напоминая мейерхольдовского «Ревизора» (1926).

Маркуччи воздаст должное своему заочному учителю Мейерхольду, преподнося ему в определенной степени спектакль-оммаж, спектакль-эхо.

Постановка в целом интертекстуальна, опирается на множество культурных отсылок к мировой народной культуре, на Федерико Феллини и американские кинокомедии (Дуглас Фэрбенкс, Граучо Маркс), комедию дель арте (белые маски Пульчинеллы у чиновников; Арлекин — его изображение наклеено на дверях в финале спектакля и напоминает об арлекинаде, лежащей в основе третьей части трилогии Сухово-Кобылина), на лубок (картинки на дверях и проч.).

Спектакль интернационален (в нем идет речь не только о России) и не принадлежит к какому-то конкретному времени. Жестами изображая телефон, Тарелкин «связывал» XIX и XX вв.: мало что изменилось в человеческих отношениях. Безжалостность, подлость, произвол, расплюевщина — все это было и есть.

Вампир или, скорее, вампиры — Тарелкин, Варравин, Расплюев, чиновники и полиция, — презрительно относящиеся к своим современникам, торжествовали в спектакле, находя возможности для возрождения: Россия большая, поле действия вампира по-прежнему широко.

<sup>10</sup> Рукопись статьи подарена А. В. Февральским автору зимой 1989 г. в Москве.

Этот спектакль с его невероятной скоростью действия, со сверхбыстрым темпом произнесения слов, бурной жестикуляцией и выразительной пластикой, стремительным соединением (монтажом) разноплановых сцен отсылал зрителя к комедии дель арте, цирку, мюзик-холлу и одновременно к экспрессионистскому театру с его страшными искаженными лицами-гримасами и световыми эффектами.

Леденящая кровь и замораживающая смех постановка Маркучи основана на трагифарсовом гротеске, обличающем пороки полицейского общества. Она напоминает о влиянии Мейерхольда на современный театр, о нынешних учениках и верных последователях великого режиссера.

### Роберт Кантарелла и его спектакли по пьесам А. В. Сухово-Кобылина

Роберт Кантарелла (*Robert Cantarella*, р. 1957) — француз итальянского происхождения (отец из Рима, мать из Неаполя), родился в южном городе Марселе. Кантарелла в своем творчестве представляет, кажется, почти все основные театральные профессии — сценографию, актерское искусство, режиссуру, театральную педагогику, теорию театра.

Учился он сначала в марсельской Академии искусств, в частности в мастерской художника Клода Виала и скульптора Тони Гранда. Гастроли Антуана Витеза с его четырьмя спектаклями по Мольеру и Тадеуша Кантора со спектаклем «Вёлополе, Вёлополе» краковского театра CRICOT-2 оказали на Кантареллу такое большое влияние, что он поехал в Париж к Витезу в Национальный театр Шайо (Théâtre National de Chaillot), где занимался актерским искусством, а затем продолжил учебу как сценограф и актер у Марселя Марешала.

В течение всей своей творческой жизни Кантарелла создает разные театральные коллективы, в частности «Компанию медведей» (*La Compagnie des Ours*) в Марселе. Он был директором Театра Дижон-Бургундия — Национального драматического центра (Théâtre Dijon Bourgogne — Centre Dramatique National) в 2000–2006 гг.; в 2006–2010 гг. вместе с Фредериком Фисбахом руководил парижским культурным центром «Сто четыре» (*Le Centquatre-Paris*). Кантарелла поставил более 60 спектаклей, множество перформансов, снимал документальные фильмы, выпустил один полнометражный игровой фильм. Он преподавал во французских региональных театральные институты (*Ecole Régionale d'Acteurs — ERAC*) — в Каннах и Марселе, 1993–2010) и иностранных театральные школах и институтах — в Германии, Марокко, США, Швейцарии.

Кроме пьес Сухово-Кобылина, Кантарелла обращался к «Дяде Ване» А. П. Чехова и подготовил в 1996 г. постановку «Русские футуристические пьесы» по текстам А. И. Введенского и К. М. Зданевича. Из драматургов режиссер предпочитает французов-современников: Кантарелла поставил шесть пьес Филиппа Миньяны, шесть пьес Ноэль Ренод, пьесы Мишеля Винавера. Обращался также к классике — Мольеру, М. Сервантесу, У. Шекспиру, Э. Лабишу, А. Стриндбергу, к авторам XX в. (А. Жарри, А. Арто, Б. Брехт, Э. де Филиппо, Ю. О'Нил и др.).

Кантарелла — автор нескольких книг по теории театра и театральной педагогике. В 1998 г. он вместе с Жан-Пьером Ханом написал театральный манифест «О режиссерском образовании» [Cantarella, Nan, 1998], в котором утверждалось, что режиссура должна опираться на разум, так как ее задача — передавать правду жизни, несмотря на то что театр — это искусство притворства [Ibid.]. Кантарелла скептически и горько смотрит на современный мир, заявляя, что сегодняшнее «мрачное искусство совершенно подходит к нашему развращенному обществу» [Ibid., p. 50].

По его мнению, актер должен иметь определенную общественно-политическую позицию, а театр — стать «настоящей исследовательской лабораторией для политики. Театр сегодня — единственное место, где можно возродить утопии. И это бесценно» (см.: [Galea, 1992]).

Кантарелла принадлежит к единому фронту антифашистов, выступающему за защиту демократии. Он — художник «левого искусства», принимающий революцию 1917 г. и восхищающийся новаторством деятелей послереволюционного театра — Вс. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна и др.

Кантарелла ставил трилогию Сухово-Кобылина дважды — в 1998 и 2002 гг. А заинтересовался он этим драматургом через Мейерхольда, после бесед с самым крупным специалистом-мейерхольдоведом во Франции Беатрис Пикон-Валлен. Кантарелла читал ее переводы текстов Мейерхольда и театроведческие работы о режиссуре Мастера. Кроме того, его вдохновляли работы профессора Мишеля Корвена, историка и теоретика театра, преподававшего, как и Кантарелла, в Региональной театральной школе в Каннах и Марселе.

В 1998 г. под влиянием Б. Пикон-Валлен и М. Корвена Кантарелла решает поставить в марсельской студии этой театральной школы спектакль «Как аукнется, так и откликнется» («Quand l'écho nous parvient, on y répond») с участием студентов третьего курса. По его просьбе известный переводчик с русского языка Андрей Маркович сделал новый перевод всей трилогии Сухово-Кобылина.

Как и положено в учебном спектакле, Кантарелла работал с молодежным коллективом. Среди его соратников значились Филипп Кен (художник, режиссер, будущий директор Театра Нантер-Амандье (Théâtre Nanterre-Amandiers), Александр Мейер (композитор и музыкант), Изабель Анготти (ассистент режиссера).

У Кантареллы было две режиссерские задачи: в актерском существовании на сцене придерживаться принципов «эпического театра» Брехта, а в работе с драматургическим материалом идти по пути Мейерхольда.

Кантарелла придавал большое значение сценическому образу. Он хотел, чтобы актер играл не по законам психологической школы, но действовал в рамках так называемой техники остранения, пользовался приемом пародирования [Mestre, 1992].

Театроведы-консультанты Б. Пикон-Валлен и М. Корвен стали своего рода соавторами Сухово-Кобылина, создав монтажную композицию, в которой опирались также на художественные приемы Франца Кафки и Альфреда Жарри.

Кантарелла выбирает название «Как аукнется, так и откликнется». В трилогии Сухово-Кобылина «Картины прошедшего», как известно, эта поговорка является не заглавием, но вольным переводом-трансформацией эпиграфа из Гегеля к «Свадьбе Кречинского», первой пьесе трилогии: «*Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an*». Режиссер строил спектакль-дилогию по «Свадьбе Кречинского» и «Делу», исключив «Смерть Тарелкина» и планируя соединить мелодраму и балаган.

Во время репетиций режиссер напоминал студентам о режиссерских принципах Мейерхольда и о его системе воспитания актера. Готовясь к спектаклю по Сухово-Кобылину, студенты специально занимались биомеханикой.

Не все задачи режиссера оказались до конца выполненными в этом учебном спектакле. Но постановку можно считать своего рода подготовкой для следующего обращения к Сухово-Кобылину.

В 2000 г. Кантарелла становится директором Театра Дижон-Бургонь (Théâtre Dijon-Bourgogne) [Cantarella, 2007].

Отметим, что за два года до его прихода, в сезон 1997–1998 гг., в репертуаре этого театра появился ряд спектаклей по русской драматургии и прозе: «Ревизор» Н. В. Гоголя в постановке Маттиаса Лангхоффа, который «обожает» Мейерхольда, а также «Конармия и другие рассказы» И. Э. Бабеля русского актера и режиссера А. В. Кузнецова, бывшего студента Л. А. Додина.

Есть какая-то эстетическая близость между Кантареллой и Лангхоффом, любителями Мейерхольда и теми авторами, которых Мейерхольд особенно ценил, — Гоголем и Сухово-Кобылиным. В целом же можно сказать, что в сезон 1997–1998 гг. в Театре Дижон-Бургонь уже проявилась «мейерхольдовская линия».

Итак, через четыре года после своего первого опыта обращения к Сухово-Кобылину Кантарелла возвращается к пьесам этого драматурга. В 2002 г. отмечают 80-летие мейерхольдовской постановки «Смерти Тарелкина». Кантарелла на этот раз решает ставить всю трилогию целиком и гордится тем, что является первым режиссером во Франции, обратившимся сразу ко всем трем пьесам Сухово-Кобылина.

Будучи директором Театра Дижон-Бургонь, Кантарелла выпускает журнал «Spectres». Первый номер оказался посвящен его собственным работам по Сухово-Кобылину [Cantarella, 2002]<sup>11</sup> и Мишелю Винаверу, так как в течение одного сезона режиссер поставил подряд два спектакля о современном человеке — трилогию Сухово-Кобылина, премьеры которой состоялась на сцене дижонского театра в церкви Сен-Жан, и «Труды и дни» Мишеля Винавера в зале Жака Форнье (Salle Jacques Fornier).

Репетиции трилогии Сухово-Кобылина шли полтора месяца (с 4 января по 25 февраля), а спектакль — совместное производство Театра Дижон-Бургонь и парижского Национального Молодого театра (Jeune Théâtre national — игрался всего шесть раз (с 26 февраля по 2 марта).

Три члена команды 1998 г. снова приняли участие в работе: ассистент режиссера Изабель Анготти, актриса Иоанна Кортальс-Альтес и Мария-Пия Бюро, которая отвечала за литературную часть.

В названии спектакля — «Свадьба, Дело и Смерть» — исчезли фамилии героев, а три момента частной жизни превратились в универсалии.

Перед началом работы над спектаклем Кантарелла объявил, что текст Сухово-Кобылина понимается им «как достаточно случайная мастерская по производству и монтажу знаков, эмоций, скоростей и трюков» [Ibid., p. 4].

Кантарелла не настраивал актеров на «русскую фабулу» [Ibid., p. 32]. Напротив, всячески дистанцировался от нее, предлагая некоторое условное время и пространство.

<sup>11</sup> Специальный выпуск журнала позволяет представить спектакль по Сухово-Кобылину и включает следующие материалы: вступительную статью Кантареллы [Cantarella, 2002], «Заметки ассистента режиссера» И. Анготти, «Беседа с Кантареллой» М.-П. Бюро, «Заметки драматурга о методе работы Кантареллы над трилогией Сухово-Кобылина» Ф. Миньяны и др.

Трилогия Сухово-Кобылина явилась поводом для работы актера над собой, над актерской техникой (в частности, биомеханикой), над быстрым переходом от одной роли к другой (искусство актерской трансформации).

В подготовительный период Кантарелла давал актерам читать далекие, казалось бы, от Сухово-Кобылина тексты — стихи французского поэта Кристофа Таркоса или работы немецко-американского философа Ханны Арендт. Актеры занимались как будто посторонними делами — изучали иврит, дзюдо, карате, вокал. Кантарелла показывал участникам советские немые фильмы — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. В. Кулешова (1924), «Счастье» А. И. Медведкина (1934), а также американский фильм ужасов «Знак вампира» Тода Броунинга (1935), французскую комедию «Пик-Пик» Жана Жиро (1962) с самым известным в 1960-е годы комиком Луи де Фюнесом.

Кантарелла ищет новую форму театра и представления, за которую актеры и режиссер несут коллективную ответственность, и надеется на постоянное изобретательство, импровизацию актеров, уверенный в том, что публика получит удовольствие, наблюдая открытый процесс работы, а не законченную постановку.

Две актрисы и шесть актеров сыграли в спектакле в сумме 30 ролей. Причем все актеры принадлежали к разным театральным школам: Ален Гинзбургер учился у Антуана Витеза; Эмильен Тесье много играл у Кантареллы и Лангхоффа; Филипп Вьё учился в Высшем национальном институте театрального искусства (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre); Нассер Гераиеб получил образование в Бирмингемской школе актерского мастерства (Birmingham School of Speech and Drama) и в Высшей национальной школе при театре французского города Сент-Этьен (Ecole Nationale Supérieure de la Compagnie de Saint-Etienne), он — универсальный «гистрион»: оперный певец (тенор), танцовщик, клоун. Стефани Фаризон — лауреат Парижской театральной консерватории (Conservatoire National Supérieur d'art dramatique de Paris). Кроме того, в постановке принимали участие Иоанна Кортальс-Альтес, Жак Венсей, Бернар Купийяр.

Подготовительная театральная работа состояла из трех частей (каждая часть записывалась на видео): работа с текстом; голосовой тренинг актеров и актрис, попарно работающих в репетиционном зале; тренировка мимических реакций при прослушивании собственного голоса.

Идя от Мейерхольда, Кантарелла создавал театр-мастерскую, где прямо на ходу собирались и разбирались отдельные элементы. Единая

сценическая установка обживалась и изменялась актерами во время действия.

Сценографом спектакля стал Филипп Кен, а его помощником — Сириль Гомез-Матьё.

На сцене поочередно создавались «порядок — хаос», «теснота — пустота», акцентировались вертикальность занавесов и горизонтальность сценической площадки, под которой как будто находилась преисподняя, откуда шел дым. Пол сценической площадки состоял из отдельных квадратов, которые вынимались и вставлялись по мере надобности. Конфигурация пространства ни минуты не оставалась прежней, постоянно подвергалась пересборке (как игры LEGO или складная картина из пазлов).

На полупустой сцене возникали и исчезали отдельные места действия, скупы, но выразительно маркированные. Гостиная в доме Муромского обозначалась занавесом из термоодеял, колокольчиком и креслом, покрытым серебряной фольгой. В кабинете Кречинского лежал на полу квадрат из красной пластмассы. В департаменте стоял стол — метафора чиновничьего мира, а в «Смерти» — тележка со свечами, едва освещающими темное пространство.

Сцена, набранная из квадратов, немного напоминала шахматную доску, а движения персонажей — ходы шахматных фигур (вперед, назад, вправо, влево). Актеры все время двигались по этой большой и глубокой площадке.

Постоянно меняющаяся площадка вызывала ощущение неустойчивости и распада. Над площадкой висел золотой занавес, а за ним другой — красный, который тоже как будто своим движением в одну и другую сторону разрезал, распиливал пространство. Тут же валялся газовый баллон — и это было предупреждением о возможном взрыве, об угрозе всеобщего разрушения.

Непрерывное движение персонажей по открытому пространству сцены во время действия контрастировало с финальным заключением персонажа в тесный гроб, который становился микрокосмом того, что еще недавно жило, но завершилось, закончилось, пришло в полный упадок.

В спектакле использовался прием «сцены на сцене»: актеры, не занятые в эпизоде, сидели около люков и смотрели на своих коллег как зрители.

Люки (дыры, зияние, образованные изъятием очередного квадрата пола) имели много смыслов и функций: сточная яма, могила на кладбище, выгребная яма.

Кантарелла хотел создать цветовую пространственную архитектуру, работая над динамическими сочетаниями света и цвета.

Два занавеса — золотой и красный — читались как метафоры. Золотой обозначал богатую гостиную в доме Муромских. Но не случайно занавес состоял из термоодеял: в складывающихся обстоятельствах Муромским придется выживать.

Красный надувной занавес обозначал квартиру Кречинского и одновременно дверь. Когда занавес поднимали, он нависал как угроза над всеми персонажами, становился экраном с лозунгом-строчкой из «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем» (серьезная фраза, говорящая о революции и смене власти, в контексте трилогии звучала иронично и даже цинично).

Золото занавеса у Муромских сочеталось с серебром кресла. Золотой свет от свечек сверкал и ослеплял. Красный цвет ассоциировался с кровью, революцией, страстью и красотой. Этот яркий цвет противопоставлялся мрачному черному и темно-зеленому цвету чиновников.

Белый цвет маркировал трех персонажей — Кречинского (его белый пиджак как бы говорил, что он — чистый и честный человек, с безукоризненной репутацией; к тому же для Кантареллы в нем было что-то детское) [Cantarella, 2002, p. 10], Атуеву (белая блуза), Лидочку (белое платье; в героине режиссер увидел какое-то природное начало). К этой же группе «светлых людей» присоединяется Нелькин в светло-бежевом. Кантарелла понимал Нелькина как героя-любовника, соперника Кречинского, друга семьи Муромских; в спектакле он больше всего дружен с женщинами — Атуевой и Лидочкой (особенно в сцене, когда он их нежно целует и крепко обнимает). Атуева, Лидочка и Нелькин в трактовке Кантареллы — наивные, честные люди.

Лозунг на красном занавесе и яркий бирюзовый гимнастический мат (нужный для упражнений по биомеханике) отсылали к творчеству Мейерхольда 1920-х годов.

Мейерхольдовское начало этой театральной работы Кантареллы также в том, что спектакль прежде всего авторский, режиссерский. Кантарелла строит современный театральный текст для современного зрителя, и это не завершенный спектакль, а открытая структура — полурепетиция, полуспектакль. Режиссер стремится к разнородности, разной степени завершенности и экспериментальности (так, репетиционные упражнения включены в спектакль). Зритель наблюдает за процессом (в том числе как бы и закулисным, рабочим).

Демонстрация акробатических упражнений, разбивающая драматическое действие; резкие переходы от одного эпизода к другому; диссо-

нанс между музыкой и актерской игрой — все это сделано специально, чтобы создать странный, тревожный, страшный мир, дисгармоничный и алогичный. Зритель вынужденно становится своего рода соавтором режиссера, выстраивая собственную систему театральных знаков и интерпретируя, осмысляя ее.

Персонажи условны, они едва намечены. Режиссер не анализирует глубоко их отношения. Для него гораздо важнее произвести шоковое впечатление, обнажить ужас и хаотичность современного мира, где все спутано и взаимозаменяемо, травестировано и перевернуто (тема оборотничества из «Смерти Тарелкина» близка Кантарелле).

И здесь, как у Маркуччи, используется гендерная травестия: Атуеву играет актер, Варравина — актриса. Одежда и аксессуары помогают все же определить, кто есть кто, но на самом деле это неважно: гендер не так уж существен, когда речь идет о чувствах (страданиях Атуевой) или причинении зла другим (Варравин).

Для большей условности и обобщения актерской игры, подчеркивания недочеловеческого (звериного) начала режиссер прибегает и к зооморфизму (к животным ассоциациям). Например, Расплюев ведет себя как собака, прыгает, как собака, высовывает язык. Кантарелла требует от актеров и актрис таких жестов, которые подчеркивают звероподобность персонажей. Они смотрят не прямо, а искоса, снизу, как будто подстерегают друг друга.

Повторение жестов, неестественные позы, извращение характера событий вызывают у зрителя одновременно смех и неловкость, наслаждение зрелищем и испуг.

Все три части сделаны в разном темпоритме — оживленная «Свадьба», медленное и тягучее «Дело», синкопированная «Смерть».

Костюмы представляют разное время, географию, социальные слои. Есть несколько отсылок к России: меховая шапка, черная шуба, валенки, шинель и советское пальто Муромского. Формальное осовременивание (или смещение во времени по отношению к Сухово-Кобылину) часто производится через аксессуары: у Муромского — современная массивная серебряная цепь; у Кречинского — часы и браслет; у Расплюева — кожанка, в которой есть двойственность, как и в его роли (и воровской знак, и знак «человека из ГПУ»). Костюм Нелькина подчеркивает его статус: он — помещик, поэтому появляется в валенках, свитере и теплых штанах. Оригинальность в истолковании образа Нелькина заключается в его коротко стриженных рыжих волосах (рыжий клоун), острой внешней характерности, резких чертах лица, которые создают неоднознач-

ность этого «милого» и «чистого» человека. В мире Кантареллы ничему и никому нельзя доверять, все оборачивается и переворачивается.

Актеры сами меняют минималистичные декорации, переодеваются и преображаются на публике. Они много находятся в движении, даже должны преодолевать препятствия (открытые люки), перепрыгивать, обходить «опасные» места. Актеры «цитируют» биомеханические упражнения (прыжок на спину, пощечину и др.), танцуют. Получается своеобразная акробатическая хореография.

Расплюев своим танцем в открытом пространстве демонстрирует вездесущность и торжество зла. Танец Атуевой на месте, наоборот, показывает тупиковость ее ситуации и неуместность ее мечтаний: пожилая женщина, замкнутая в узком домашнем миреке, мечтает о балах, поклонниках, «красивой жизни»<sup>12</sup>.

Лучшим исполнителем является Эмильен Тесье, который очень тонко играет Муромского. Внешне этот персонаж похож на Антонена Арто и Шарля Дюллена одновременно. Сначала Муромский — любящий отец, а потом — сопротивляющаяся жертва. Атуеву хорошо и с юмором играет актер Бернар Купийяр. У Кречинского в исполнении Алена Гинзбургера нет никакого шарма, он, скорее, изображает явного авантюриста и проходимца. Лидочка в исполнении Стефани Фаризон непривлекательна: бледная, вялая брюнетка с беспокойным взглядом. Расплюева очень хорошо и неожиданно играет высокий, стройный, спортивный Нассер Гераиеб с бритой головой. Но что-то все же в выборе актера удивляет зрителя: роль жулика, негодяя, готового на любое злодейство, на любую кражу, порученная французу арабского происхождения, — это стереотип? Или, быть может, наоборот, пародия на стереотип? Роль Тарелкина исполняет Филипп Вьё — подвижный, полный актер с очень выразительным высоким голосом. Рыжая, белокожая и голубоглазая Иоанна Кортальс-Альтес играет Варравина; она очень четко и весомо произносит важные фразы.

Музыкальное оформление спектакля принадлежит Александру Мейеру и Фредерику Миньеру. Между музыкой-шумом и физическим или речевым действием в «Свадьбе, Деле и Смерти» часто происходит несовпадение по времени (опережение или запаздывание). Актеры уделяют особое внимание искаженному характеру речевого действия. На голосо-

<sup>12</sup> Кантарелла говорил: «Танец как воздушное письмо открытого, невидимого, незамкнутого, движение как способ передачи света. Не правда ли, что театр является искусством, которое помогает уловить невыразимую колеблющуюся нить жизни?» [Dupuy, 1995].

вых подготовительных тренингах они много работали над измененными голосами, для чего пользовались и техническими приспособлениями, и внутренними ресурсами, превращая свое тело в звучащий музыкальный инструмент. Отдельный прием — использование молчания, длительные паузы. Очень тщательно занимались дикцией, техникой бельканто, скоростью речи, резким изменением темпа, тональности, регистра. В спектакле много звуков — выкрики, вздохи, голоса животных (хрюканье), ономагопии. Некоторые слова акцентированы. Так, Варравин, Атуева выкрикивают: «Смерть!», «Пожар!», «Дело!»

Несмотря на полупустую сцену и минимализм, спектакль получился «зрелищный» из-за его многозначности и многослойности. За путаной, разорванной, полной суматохи формой стоит задача показать *work in progress*<sup>13</sup>, своего рода репетицию на публике, создается тщательно продуманный и выстроенный гротескный спектакль, который дает зрителю возможность и свободу присоединиться к театральной команде в со-производстве смыслов.

В этом «сборном» спектакле использовались приемы «эпического театра» Брехта, балагана, «бедного театра» Ежи Гротовского. Несомненно, это спектакль-провокация. И в то же время спектакль-напоминание, наполненный фрагментами-цитатами из театральных постановок прошлого. Правда, к сожалению, эти фрагменты не всегда исполняются с тем блеском, с каким они игрались раньше.

Можно задавать вопрос: нет ли в этой постановке выхолащивания смысла текстов Сухово-Кобылина? Нет ли там бессмысленного кривлянья?

Но хочется согласиться с журналисткой Фабьен Паско, которая пишет, что Кантарелла предлагает язвительный, гротескный, жестокий театр, его спектакли ранят, шокируют и раздражают [Pascaud, 1992].

Конечно, можно похвалить Кантареллу за попытку рассказать о современном человеке через трилогию Сухово-Кобылина на сложном театральном языке. Однако усложнение ощутимо подействовало на целостность трактовки, затенило новаторство и сатирическую остроту самой драматургии.

К достоинствам постановки Кантареллы можно отнести то, что с помощью гротеска он показал деконструкцию современного пространства жизни, исполненного ловушек (в прямом и переносном смысле), и зыбкость, ненадежность человеческого существования, его трагическую безысходность, мимолетность, эфемерность.

<sup>13</sup> Работа в процессе (англ.).

Подводя итог, хотелось бы обязательно подчеркнуть разнообразие французских и итальянских режиссерских замыслов, связанных с творчеством Сухово-Кобылина, и в особенности — со «Смертью Тарелкина», самой «загадочной» пьесой этого драматурга, которая, как ни странно, является самой «русской», самой сценической и в то же время самой понятной для европейской публики.

Надо также воздать должное таким театроведам, как Беатрис Пикон-Валлен и Фаусто Мальковати, передавшим французским и итальянским любителям театра дух и энергию театральных открытий и мастерства великих советских режиссеров 1920-х и 1930-х годов, вдохновлявших Клемана Арари, Эджисто Маркуччи, Роберта Кантареллу.

Эти режиссеры приняли вызов и воплотили на сцене непростую русскую драматургию Сухово-Кобылина. Их работы оставили у зрителей яркое впечатление, потому что авторы спектаклей задумались сами и дали подумать другим о том, где находится та «человеческая» граница, которую нельзя переходить никакой власти, бюрократии, полиции. Выстраивая постановки по своему мироощущению и по принципу гротеска в его разнообразном проявлении, Клеман Арари, Эджисто Маркуччи, Роберт Кантарелла успешно разоблачили цинизм, алчность, мошенничество, вымогательство, произвол, насилие, подлость, заклеямили порабощение человека, утвердили право на личную свободу и уважение человека человеком.

## Литература

- Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
- Сахновский В. Г.* Мейерхольд // *Временник РТО*. Кн. I. 1924. С. 219–240.
- Соколинский Е. К.* Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин. СПб.: Изд. авт., 2012.
- Февральский А. В.* Новая «Свадьба Кречинского» (1933). Неопубликованная статья. [Из архива И. Пастор-Сорокин.] Машинопись. 33 с.
- Юзовский Ю.* [Юзовский И. И.]. Мейерхольд — драматург («Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда) // *Литературный критик*. 1933. Кн. 3. Август. С. 69–85.
- Barbolini R.* In scena al Carcano il mondo grottesco di Suchovo-Kobylin, regia di Marcucci // *Il Giornale*. 1984. 5 avril. [Coupures de presse. Bibliothèque de l’Arsenal, Paris. S. p.]
- Cantarella R.* Le Mariage, L’Affaire et La Mort. Trilogie de Souchovo-Kobyline // *Spectres* (Théâtre Dijon Bourgogne — Centre Dramatique National. Unité de production). 2002. No. 1. P. 2–45.

- Cantarella R.* Ce sont des humains qu'il nous faut. [S. l.]: Editions Théâtrales, 2007.
- Cantarella R., Han J.-P.* Pour une formation à la mise en scène. Manifeste. [S. l.]: Editions Entre/Vues, 1998.
- Devaux P.* Le théâtre communiste durant la Guerre froide // Revue d'histoire moderne et contemporaine. 1997. Vol. 44. No. 1. P. 86–108.
- Dupuy A.* Comment raconter des histoires aujourd'hui? A propos de la mise en scène de Sa Maison d'été de Jane Bowles. Paris: Grand Théâtre; Théâtre de La Colline, 1995. [Coupures de presse. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. S. p.]
- Galea C.* Cantarella à voix haute. Le Siège de Numance // Le Méridional. 1992. 11 juillet.
- Medetti R.* «Il Vampiro di San Pietroburgo» di Suchovo-Kobylin al Carcano // La Notte. 1984. 4 avril.
- Mestre J.-Ph.* Le Siège de Numance // Le Progrès. 1992. 14 juillet. [Coupures de presse. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. S. p.]
- Pascaud F.* Robert Cantarella. «Le Sourire d'un monde souterrain» de Lars Noren // Théâtre de La Colline. 1992. No. 2239. 9 décembre. [Coupures de presse. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. S. p.]
- Phelip G.* Le Fabuleux Roman du Théâtre de La Huchette. Paris: Gallimard, 2007.
- Quadri F.* «Il Vampiro di San Pietroburgo» // Panorama. 1984. 23 avril.
- Ripellino A. M.* Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino: Einaudi, 1959.
- Ripellino A. M.* Il Trucco e l'anima. I maestri della regia nell teatro russo del Novecento. Torino: Einaudi, 1965.
- Souhovo-Kobiline A.* La mort de Tarelkine: farce satirique en 3 actes: [Paris, Théâtre de la Huchette, 24 juillet 1948] / Adaptation de Georges Vitaly et Wladimir Stepau. Le vaisseau fantôme : récit inédit / Philippe Dechartre. Aux feux de la critique / par Philippe Soupault. Philippe Dechartre / par Robert Chandeau. Paris: Impr. de R. Aubin, 1949.
- Soukhovo-Kobyline A.* La mort de Tarelkine / adaptation de Georges Vitaly et Wladimir Stepau // Le Magasin du spectacle: revue mensuelle du théâtre et du cinéma. 1946. No. 6. P. 5–37; No. 7. P. 35–36.
- Soukhovo-Kobyline A.* La mort de Tarelkine / adaptation de Georges Vitaly et Wladimir Stepau // Le Monde illustré théâtral et littéraire. 1948. No. 32 (supplément au no. 4479). 18 septembre. P. 1–23.
- Soupault Ph.* Aux feux de la critique // Le Monde illustré théâtral et littéraire. 1948. No. 32. 18 septembre.

*Т. Д. Орлова*

## Сценическая история трилогии А. В. Сухово-Кобылина в театрах Беларуси

В белорусской «Театральной энциклопедии» имя Сухово-Кобылина упоминается наряду с именами тех русских драматургов, которые положительно повлияли на формирование национального профессионального театра. Конечно, по количеству постановок лидируют Островский, Чехов, Гоголь, Достоевский. Сухово-Кобылин был востребован значительно реже. Еще меньше обращений к этому автору наблюдается в последние десятилетия, в том числе и потому, что изучение его творчества не включено ни в школьные, ни в вузовские программы по русской литературе.

Наиболее популярной в Беларуси была «Свадьба Кречинского». Реже ставилась «Смерть Тарелкина» и только дважды — «Дело». Тем не менее каждое истолкование этих произведений обогащало зрителей по мере новых прочтений и, как свидетельствуют исторические факты, заставляло идти в библиотеки и знакомиться с творчеством Сухово-Кобылина.

Названные выше пьесы Сухово-Кобылина до начала XX в. в Беларуси часто играли антрепризные театры как самобытное исследование российской жизни. С 1920-х годов к творчеству писателя, кроме русскоязычных театров, стали обращаться национальные академические театры. Наиболее популярной была «Свадьба Кречинского», в которой блистали народные артисты В. Владимирский, А. Ильинский, В. Кулешов, Т. Коктыс, А. Ткаченко.

Впервые «Свадьба Кречинского» появилась в антрепризе в 1890 г. в Могилеве, а «Дело» — в 1897 г. в Гродно. Интересно, что именно в Могилеве Сухово-Кобылина ставили чаще, чем в других городах. В советское время в 1933 г. в Могилеве была поставлена «Свадьба Кречинского», а в 1989 г. — «Дело».

Во время гастролей национальных театров в Москве в 1949 и 1981 гг. фигурировали «Свадьба Кречинского» Национального театра имени Янки Купалы и «Смерть Тарелкина» Национального театра имени

Якуба Коласа. В 1991 г. была поставлена «Смерть Кандида Тарелкина» в Театре имени Янки Купалы.

Сейчас в Беларуси 28 государственных репертуарных театров. Из них только шесть работают на белорусском языке. Остальные — на русском. Иногда на двух языках — русском и белорусском. Преимущественный интерес, конечно, к национальной драматургии. Приходится констатировать, что белорусский театр XXI в. стал утрачивать прежнее социальное значение, а зрители — свой театральный опыт и гуманитарную образованность.

Тенденция сегодняшнего дня — подчиненность сценического произведения вкусам массовой аудитории. Художественный текст стал осмысливаться с точки зрения мировоззренческой близости современнику, актуализации как способа интерпретации пьесы. Можно утверждать, что сценический текст пьес Сухова-Кобылина нашел свое место между художественной образностью и политической идеологией. Законы жизни исследуются через законы театральные — игру и лицедейство. Буффонно-гротесковые сцены позволяют ощутить влияние литературной манеры Гоголя и приемов интерпретации его пьес. Особенно была заметна трагическая буффонада политического характера в «Свадьбе Кречинского» в Театре имени Якуба Коласа в режиссуре Бориса Эрина (1981), в «Смерти Тарелкина» в Театре имени Янки Купалы в режиссуре Владимира Савицкого (1996). В этих двух спектаклях на основных национальных сценах был ярко выражен социальный феномен. Театр этот феномен эффективно представлял зрителю, не докапываясь, однако, до его корней и не слишком задумываясь о его перспективах. Так, тяжелая, мрачная энергетика купаловской «Смерти Тарелкина» была настолько депрессивной, что спектакль прошел четыре раза и его сняли с репертуара.

У эринской постановки «Свадьба Кречинского» в Витебске более счастливая судьба, во многом благодаря блистательному актерскому исполнению. Спектакль смело обнажал пародийный пласт пьесы, обострял ее фарсовую природу, подчеркивал обличительность.

В то же время «Свадьба Кречинского» на сцене минского Академического драматического театра имени М. Горького в постановке Михаила Ковальчика (2008) была провальной из-за отсутствия острой сценической формы и неумения выстроить напряженное действие. Выигрышные роли не принесли успеха хорошим актерам и заставляли вспоминать «Свадьбу Кречинского» на заре существования этого театра, в 1933 г., когда режиссером и исполнителем главной роли был Владимир Кумель-

ский (это обстоятельство известно мне со слов моего отца, Д. А. Орлова<sup>1</sup>, который был художественным руководителем театра).

К концу XX в. у наших театральных деятелей стало складываться негативное мнение о творчестве Сухово-Кобылина как об авторе пессимистичном, скучноватом, устаревшем. Никто не задумывался над тем, что тексты классика сегодня могут прозвучать очень актуально в тех странах, где политическая ситуация приобретает отчетливый режимный характер, а именно так складывалась она в Беларуси.

К началу XXI в. актуальный театр в Беларуси отсутствовал. Художественное воздействие на зрителей было лишено актуальности. Оно было направлено на изучение неизвестных страниц истории и костюмированные спектакли. Но прорыв все же произошел, и опять-таки не на столичных сценах, а на провинциальных.

В XXI в. театры Беларуси заинтересовались драмой самопознания в пьесе «Смерть Тарелкина». Наиболее яркие спектакли появились в Гомеле и Могилеве. Украинский режиссер Андрей Бакиров в Гомеле, поставивший пьесу в 2008 г., добавил к названию слово «оборотень» — «Смерть оборотня Тарелкина» — и определил жанр пьесы как криминально-фантастический трагифарс с прологом и эпилогом, увидев в ней сходство с 1937 г. и застойным периодом. В Могилеве Саулус Варнас (постановка 2010 г.) использовал «метод физического действия» К. С. Станиславского, близкий творчеству и фантазии Салтыкова-Щедрина. Оба новых прочтения пьесы, безусловно, обогатили театральную историю Беларуси, заговорив о пороках, точнее — о круговой поручке порока. Этот этический смысловой пласт вместил и политические аллюзии, и сатирический контекст. Оба спектакля поставлены приглашенными режиссерами из Украины и Литвы.

Упомянутые спектакли мне посчастливилось видеть. Бакиров создал очень зрелищную постановку — увлекательный детектив, в котором нашли место события периода сталинского правления, слепое подчинение приказам, нечувствительность к своей вине. Режиссер был уверен, что в пьесе собраны все семь смертных грехов человека.

«Комедия-шутка» — так определил пьесу автор. «Криминально-фантастический трагифарс» — так определяет ее Бакиров. И объясняет, что за мрачным колоритом выдумки драматурга скрыт иной смысл дей-

<sup>1</sup> Орлов Дмитрий Алексеевич (белорус. Дзмітрый Аляксеевіч Арлоў, 1903–1969) — советский актер театра и кино, режиссер, театральный педагог, народный артист Белорусской ССР (1941). С 1936 г. работал в труппе Могилевского областного драматического театра; с 1939 г. — его художественный руководитель. — *Примеч. ред.*

ствительности. И если насчет фарса в режиссерском определении пьесы все понятно, то приставка «траги» связана с трагически заканчивающимися авантюрами героев.

Преувеличенность манеры письма и композиции пьесы переходит в стиль трагического балагана. Издевательский и презрительный взгляд на современную ему жизнь несет автор. Театральные шутки, неправдоподобные положения, острохарактерные персонажи — все это направлено на обличение современных и знакомых автору ситуаций, но и предсказывает будущие нелегкие времена, предчувствуя то, что «светопредставление уже близко <...> а теперь только идет репетиция» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 82]. Один из современников драматурга не случайно называл его трилогию пьесами будущего.

Каждая режиссерская метафора имеет двойное дно. Разворачиваясь, оживая, метафоры дают увидеть за внешним ходом пьесы еще один, внутренний смысл. От всего действия начинает веять откровенной бесовщиной. Сюжет «Смерти Тарелкина», не выдерживая испытания критерием достоверности, предстает в ином свете, будучи рассмотрен как повествование мистическое.

Мнимая смерть главного героя — нечто гораздо более серьезное, чем то в начале представляется ему самому. Со смертью не шутят, и игры Тарелкина, желающего отделаться от кредиторов, кончаются для него весьма скверно.

Сценография спектакля Бакирова лаконична. На сцене — стул, на котором сидит кукла-манекен. Эта кукла понадобится Тарелкину, чтобы положить ее в гроб вместо себя, натолкать туда побольше тухлой рыбы. Так Кандид Кастанович решает покончить со всеми своими долгами. Отныне он — Сила Силыч Копылов. А еще у него есть план мести, а заодно и обогащения — уничтожение своего начальника, Варравина. Авантюра наталкивается на саму себя. У некоторых режиссеров после того, как Тарелкин объявляет, что умрет, от него отделяется тень. У Бакирова оживает кукла-манекен, которую Тарелкин положил вместо себя в гроб. Кукла становится смыслообразующим центром спектакля.

Каждое появление куклы сопровождается музыкой. Она является Варравину и Тарелкину — основным героям пьесы, олицетворению зла и пороков. Однако кукла остается для них незамеченной, она пробегает, прошмыгивает где-то на заднем плане, за спиной. Герои что-то подозревают, но когда они оборачиваются, ничего не видят и думают, что им почудилось.

Кукла — своеобразная совесть, предупреждение, но им не внемлют. Думают, раз это неочевидно, то, значит, можно скрыть. Но можно

обмануть кого угодно, только не себя. Мутная совесть — тот же яд замедленного действия.

Образ этот по ходу действия все меньше походит на тот персонаж, который призван был заменить. Сначала в этот образ входит один актер, потом в нем участвуют и другие актеры. Создается впечатление, что куклы повсюду. Образ складывается из множества кратких или более развернутых вариаций, возникающих в ходе спектакля. Каждая такая вариация становится частью динамично развивающейся ткани спектакля, подобно тому, как постепенно вплетаются инструменты в общее звучание оркестра.

Концовка спектакля отличается от финала пьесы. Когда Варравин дразнит мучающегося от жажды Тарелкина, в стакан с водой Кукла подмешивает яд. И эту воду, вопреки тексту, выпивает сам генерал. Кукла здесь будто олицетворяет терзания совести.

Совсем другой спектакль по стилистике и воздействию на зрителей получился в Могилеве у Саулюса Варнаса. Во многом глубже и ближе к тексту, но его метафизическая природа плохо воспринимается публикой. Здесь больше интеллектуальной игры. Спектакль рациональный, как бы углубленный в самопознание.

Судьба пьес Сухово-Кобылина остается ныне столь же нелегкой, как и в его время. Но даже два последних из названных спектаклей свидетельствуют о том, что классика не умирает, что это пьесы будущего.

## Литература

Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).

Тэатральная Беларусь. Энциклапедыя: ў 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага; Рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2002–2003.

*И. С. Лаппо*

## Пьесы А. В. Сухово-Кобылина на польской сцене: XIX–XXI вв.

Для современной польской публики Сухово-Кобылин — драматург почти неизвестный. В конце XX в. к его пьесам польский театр обращался довольно редко, а в XXI в. они оказались и вовсе не востребованными: последнее соприкосновение польской культуры с русским драматургом состоялось в 1993 г., когда на экраны вышел телевизионный спектакль «Свадьба Кречинского», а на театральных подмостках его пьесы не гостили с 1980 г.<sup>1</sup>

Однако история театральных интерпретаций трилогии А. В. Сухово-Кобылина в Польше имеет свою динамику, внутреннюю логику, взлеты и падения. Раз в сто лет этот драматург начинает будоражить умы и сердца поляков. Не театральные и даже не литературные факторы определяют основные этапы присутствия Сухово-Кобылина на польской сцене. Отправной точкой для разговора о рецепции является информация о премьерах. Количественные данные (число премьер) позволяют наглядно увидеть, на какие исторические отрезки приходилась мода на трилогию Сухово-Кобылина, а в какие она отсутствовала на сценах, что всегда объяснялось культурными, общественными и политическими преобразованиями. Рассматривая историю восприятия творчества Сухово-Кобылина в Польше, мы для удобства выделяем в ней два периода, сознавая всю условность предлагаемого деления:

- 1859–1918 гг.: длительный период, охватывающий время от первой польской премьеры «Свадьбы Кречинского» до получения Польшей независимости, когда первоначальная популярность русского драматурга сменилась полным забвением;

<sup>1</sup> Информация о переводах и постановках пьес Сухово-Кобылина в Польше в XIX — начале XX в. в основном почерпнута из справочника [Dramat..., 2004, s. 223] и монографии под ред. Тадеуша Сиверта [Sivert, 1982]. Полную информацию на тему послевоенных премьер предоставляет база данных e-teatr; см.: Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.e-teatr.pl> (последнее обращение: 12 сентября 2019 г.). Помимо места и даты премьеры, база содержит сведения о создателях и исполнителях, программы спектаклей, часто фотографии, афиши и рецензии. См. также приложение к этой статье.

- 1945–1989 гг.: после окончания Второй мировой войны и установления в Польше социалистического строя начинается принципиально новый — добровольно-принудительный — период функционирования произведений Сухово-Кобылина в польской культуре, ознаменованный резким подъемом интереса к Сухово-Кобылину в 1950–1960-е годы прежде всего.

В XIX в. на польских сценах чаще всего ставили «Свадьбу Кречинского»<sup>2</sup>, а в XX в. — «Смерть Тарелкина». Семь довоенных постановок «Свадьбы...» дополняют десять постановок этой пьесы, осуществленных после Второй мировой войны. «Дело» ставили четырежды до 1918 г. и четырежды во времена Польской Народной Республики (ПНР), то есть реже, чем остальные части трилогии, но публике запомнились два значительных спектакля — в постановке Богдана Коженевского и со сценографией Анджея Стопко в Teatr Nowy в Лодзи (премьера состоялась 22 октября 1961 г.) и в той же постановке и сценографии в Teatr Narodowy в Варшаве (премьера — 25 января 1963 г.). А вот «Смерть Тарелкина» до 1948 г. даже не была переведена, зато в послевоенной Польше именно ее ставили чаще всего — 11 раз. Впервые по-польски эта пьеса зазвучала благодаря Богдану Коженевскому в 1948 г.; последний раз польский зритель мог увидеть ее в Театре телевидения (режиссер Изабелла Цивиньская, телевизионная премьера — 6 декабря 1993 г.). Таким образом, со «Смерти Тарелкина» послевоенная польская рецепция Сухово-Кобылина начинается, «Смертью...» и заканчивается.

Однако, быть может, важнее этих периодов востребованности являются паузы, моменты отсутствия, которые и обнажают механизмы восприятия. Репертуарную политику формируют не только художественные, финансовые и театральные соображения, но также целый ряд идеологических и эмоциональных факторов. Межвоенное 20-летие, 1918–1939 гг., и время после 1989 г. (с момента смены общественного строя и выхода Польши из-под советской «опеки») — это периоды практически полного отсутствия Сухово-Кобылина в польском театре, но одновременно это время демонстративного отсутствия интереса к русской культуре. Такая вот характерная и, конечно, неслучайная черта польской независимости. В некотором смысле можно утверждать, что

<sup>2</sup> Впрочем, это общеевропейская тенденция, как отмечает Е. К. Соколинский: «Преимущественный интерес иноязычных театров именно к первой части трилогии объясняется не только ее большей известностью в России, но и ориентацией начинающего автора, в значительной степени, на европейские драматургические традиции» [Соколинский, 2012а, с. 132].

для польского театра Сухово-Кобылин был оружием, направленным против ущемляющего его права старшего брата (царская ли это Россия, Советский ли Союз), и востребован драматург становится именно в периоды притеснения, как элемент сопротивления и насмешки. Отказ от всего русского после 1989 г. (начиная с изучения языка в школах, заканчивая фильмами и библиотечными подписками на газеты и толстые журналы) связан с тем, что годы советской доминации спровоцировали своеобразную аллергию на культуру недавнего «оккупанта». Однако ситуация постепенно менялась, «раны затягивались», и живой, неподдельный интерес к русской культуре возвращался.

В XIX в., когда Польши на политической карте Европы не было, но польский театр продолжал существовать (на разных условиях) во всех трех частях разделенного между Россией, Австрией и Пруссией государства, Сухово-Кобылин воспринимался как представитель русской культуры, русского театра. Национальное в этом случае оказалось первично по отношению к индивидуальному, что тоже стоит учитывать, исследуя историю рецепции творчества Сухово-Кобылина в Польше: принадлежность к русской культуре в разные времена могла быть в польском театре или поводом отказа от выставления (как во времена раздела Польши, когда поляки из патриотизма старались бойкотировать все русское, в том числе культуру), или показателем к постановке (как во времена ПНР, когда театры получали разнарядки с указанием обязательного количества премьер по русской и советской драматургии). Однако ненависть Сухово-Кобылина к подлым и глупым представителям системы в российских мундирах гарантировала ему место на польских сценах в самые сложные для польской государственности времена. Избегая русской драматургии, польский театр делал исключение для сатиры.

Ответственность России (царского самодержавия) за ликвидацию польского государства в конце XVIII в. и установленный режим жестокого национального угнетения вызывали враждебное отношение ко всему русскому у значительной части польского общества. Однако отношение к русскому репертуару в каждой из трех частей Польши было свое. В отличие от Варшавы, где, как утверждает Адам Гжимала-Седлецкий, «никогда польские театры пьес, переведенных с русского, не играли» [Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 363], краковский и львовский театры регулярно обогащали свой репертуар острой сатирой на царскую Россию. Именно Галиция, находившаяся под властью австрийской короны, была наименее склонна проявлять патриотическую неприязнь к русскому репертуару, тут к русским фамилиям на афише относились

спокойно и регулярно давали комедии Н. В. Гоголя, А. Н. Островского и А. В. Сухова-Кобылина, играли исторические трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» (позднее в русский репертуар вошли пьесы В. А. Крылова и П. Д. Боборыкина).

Польская премьера «Свадьбы Кречинского» состоялась в Кракове в 1859 г., всего четыре года спустя после российской. А вскоре ее уже играли в Вильнюсе (1859)<sup>3</sup>, Варшаве (1873), Люблине (1875), вновь в Кракове (1878), во Львове (сезон 1885–1886), Познани (1884) и Плоцке (1888). В Варшаве и Люблине, где российский репертуар был редкостью и хорошим тоном считалось бойкотировать русских драматургов, пьесу сыграла антреприза под руководством Анастазия Трапшо. «Трапшо стремился прервать бойкот русских авторов, совершенно справедливо полагая, что никто не умеет так показать нечеловеческий облик царизма, как русская сатирическая комедия, за что ему доставалось от оппонентов, не вникающих в такие тонкости» [Teatr..., 1982, s. 394]. Перевод «Свадьбы...» подготовил сам директор труппы — Анастазий Трапшо, специализировавшийся в амплу героев-любовников, отличавшийся «благородной осанкой, выразительным лицом и драматичным басовым голосом» [Kotarbiński, 1924, s. 87] и исполнивший роль Кречинского.

Обычно пьесы для театра переводили сами актеры. В таких актерских интерпретациях тексты Сухова-Кобылина звучали со сцены почти сто лет, не становясь фактом литературы. В Польше было создано три допечатных перевода «Свадьбы Кречинского». Кроме версии Трапшо (1873 г.), в 1878 г. появился очередной перевод, подготовленный Людвигом Козловским для Teatr Miejski в Кракове по заказу директора Станислава Козьмяна. Третий из допечатных переводов принадлежал перу Люциана Косцельского (1884 г.). Театры незначительно меняли заглавия — то на «Обручение Кречинского» (во Львове), то даже на «Ухаживания Кречинского» (в Познани). Во Львове, где пьеса шла под названием «Обручение Кречинского», пресса была недовольна инсценировкой. Болеслав Червеньский в «Курьере львовском» указывает театру на художественную ошибку в интерпретации произведения русского писателя, состоящую в том, что спектакль игрался «в сатирическом, а не в комедийно-реалистическом ключе» [Teatr..., 1982, s. 535]. Печатная версия «Свадьбы Кречинского» впервые появилась только в 1954 г. в «Антологии русской драмы» в переводе Чеслава Ястшембца-Козловского

<sup>3</sup> В роли Кречинского выступил Альфред Лодзиньский, специализирующийся в ролях героев-любовников, Расплюева сыграл славящийся комическим талантом Ян Курнакович.

[Suchowo-Kobylin, 1954]<sup>4</sup>, а в 1955 г. Богдан Коженевский издаст, наконец, всю трилогию в своем переводе [Suchowo-Kobylin, 1955].

Краковский Teatr Miejski, на сцене которого состоялась премьера «Свадьбы Кречинского», регулярно обогащал свой репертуар острой сатирой на царскую Россию. Русский репертуар во второй половине XIX в. имел две характерные особенности — жанровую (предпочтение отдавалось комедии) и тематическую (особой популярностью пользовалась сатира на взяточников). Главный русский персонаж на польской сцене — коррумпированный чиновник. Основой «русского репертуара» был пользующийся неизменным успехом «Петербургский ревизор» (под таким названием играли гоголевского «Ревизора»). Тадеуш Павликовский, ставший первым директором краковского Teatru Miejskiego, открывает для польской сцены «Взяточников» — под этим названием шло «Доходное место» А. Н. Островского<sup>5</sup>, который из сумрачного бытописателя «темного царства» превращается в остроумного критика господствующих в России обычаев. Зритель, как и во время представления «Ревизора», с удовольствием смеялся над российскими чиновниками-взяточниками. Неудивительно, что и первая постановка «Дела» также состоялась в Кракове (премьера — 3 ноября 1900 г.)<sup>6</sup>. Таким образом, «Петербургский ревизор» Гоголя, «Взяточники» Островского и «Дело» Сухова-Кобылина составили своеобразную трилогию, ставшую основой русского репертуара<sup>7</sup>. Именно взяточничество является общим мотивом трех пьес, складывающихся в тематический блок, вокруг которого формируется русский репертуар. Меняются директора театров (Станислав Козьян, Якуб Гликсон, Тадеуш Павликовский),

<sup>4</sup> В переводе Чеслава Ястшембца-Козловского пьеса ставилась всего дважды: в варшавском Teatr Ludowy (премьера состоялась 23 марта 1960 г.) и в Teatr Polski в Бельско-Цешине (премьера — 6 ноября 1980 г.).

<sup>5</sup> Измененное название сразу и без обвиняков отсылает к ведущей теме — взяточничеству. Первое польское исполнение пьесы Островского состоялось 12 января 1895 г.; спектакль шел восемь вечеров подряд, что было очень хорошим результатом, и возобновлялся в каждом следующем сезоне во время пятилетнего директорства Павликовского. Всего он был сыгран 16 раз. Все репертуарные данные за этот период приведены по: [Woycicki, 1971].

<sup>6</sup> «Дело» перевел актер Юзеф Поплавский, выступивший в роли Муромского; роль Тарелкина исполнил в этом спектакле выдающийся актер Александр Зельверович.

<sup>7</sup> Характерная деталь: когда в Teatrze Polskim в Познани ставят «Дело» (премьера — 6 октября 1906 г.), в названии пьесы появляется уточнение, отсылающее к месту действия, — «Дело в России».

каждый из которых формирует свою репертуарную политику, но основной мотив — критика патологического взяточничества русского чиновничества — остается неизменным.

Два года спустя после краковской премьеры (7 февраля 1902 г.) «Дело» на сцене львовского Teatru Miejskiego ставит директор Тадеуш Павликовский, последовательно обогащавший российский репертуар театров, которые возглавлял (именно он ввел «Взяточников» Островского)<sup>8</sup>. Во Львове также играют Островского<sup>9</sup>. Львовский рецензент, сравнивая Островского и Сухово-Кобылина, писал: «Кто знает “Взяточников” Островского, того нынешняя премьера («Дела». — И. Л.) воодушевить не могла. Обе пьесы посвящены специфической московской чиновничьей болезни — взяточничеству. Там и здесь мы видим истинно московскую беспощадность при описании собственных социальных и общественных пороков, что у Кобылина выходит даже ярче и жестче, вот только Островский в каждой пяди большой художник <...>» [S. W., 1902, s. 6]. О направленности театральной сатиры на пороки конкретных людей и даже целого общества, но не на закон Российской империи свидетельствуют деликатные, однако красноречивые цензурные купюры. На второй странице театрального экземпляра «Дела» (польское название «Sprawa»), хранящегося в архиве краковского Театра имени Юлиуша Словацкого (до 1909 г. — Teatr Miejski), есть цензурное разрешение<sup>10</sup> от 7 сентября 1900 г., согласно которому пьеса в переводе Юзефа Поплавского допущена к постановке «при условии пропуска фрагмента на стр. 227 от слов “который расплосовал...” до конца реплики и на стр. 234 слова “гниль”»<sup>11</sup>. Первая цензурная купюра касается реплики Муромского: «Неужели внутри нас нет столько честности, чтобы с гордостью

<sup>8</sup> В львовском Teatrze Miejskim в 1900–1906 гг., когда он возглавлял театр, кроме традиционных Островского и Сухово-Кобылина, в репертуаре появились А. П. Чехов, Максим Горький и Леонид Андреев.

<sup>9</sup> Павликовский пытается расширить присутствие Островского в польском театре и, кроме «Доходного места», традиционно игравшегося, как уже отмечалось, под названием «Взяточники» и возобновлявшегося в каждом сезоне, вводит «Грозу», которая, впрочем, успеха «Взяточников» не повторит.

<sup>10</sup> О специфике работы цензора и цензурной политике в Галиции того времени см.: [Szydłowska, 1995].

<sup>11</sup> Заметка цензора на театральном экземпляре. Перевод мой. — И. Л. См.: *Suchowo-Kobylin A. Wesele Kreczyńskiego / Przekład Józefa Popławskiego. Kraków, 1900. Rękopis przechowywany w Archiwum Artystycznym Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (Сухово-Кобылин А. Свадьба Кречинского / пер. Юзефа Поплавского. Краков, 1900. Театральный экземпляр пьесы. На правах рукописи. Архив краковского Театра имени Юлиуша Словацкого).*

одеться в лохмотья внешней чести, которую располосовал в куски этот старый шут Закон, расшитый по швам, разряженный в ленты и повесивший себе на шею Иудин кошель!..» (Переведено на русский и подчеркнуто здесь и ниже мною. — И. Л.) [Suchowo-Kobylin, 1990, s. 227], а вторая — реплики Нелькина: «Ха-ха-ха, — закона... О чем стал говорить — о какой гнили...» [Ibid., s. 234]. Подчеркнутый текст перечеркнут сначала помощником режиссера (черными чернилами), а поверх — более заметно синим карандашом суфлера.

Спектакль особым успехом не пользовался, сыграли его только два раза. По мнению львовского рецензента, пьеса эта «ничем, кроме интенсивности сценических моментов, не замечательна» [S. W., 1902, s. 6]. И хотя пьесу «неизвестного автора» критика не одобрила, все обратило внимание на Казимежа Каминьского, игравшего Максима Кузьмича Варравина, и хвалили его за создание «первоклассного типа русского взяточника» [Ibid.]. Казимежу Каминьскому роль Варравина запала в душу, и стараниями этого актера в 1918 г. «Дело» под названием «Действительный статский советник» впервые увидел варшавский зритель (Teatr Mały). В варшавском спектакле актер из «убогой фигуры обычного чиновника создает образ трагической канальи» [Dobrowolski, 1918, s. 4]. Критики, впрочем, кривились: мол, «роль слабая, потому что немножко карикатурная, но ведь трудно было ее решить иначе, так как сама роль написана как карикатура. Капитальной была сцена, в которой Кузьмич коромыслом гнется перед князем, а потом оборачивается к чиновникам и выпрямляется гордый, как павлин» [Ibid.]. Как верно заметил А. Гжимала-Седлецкий, публика шла восхищаться не автором, а актером, поэтому при постановке опора делалась на актерский состав, на набор ампула, и ценилась пьеса «прежде всего за возможности, которые открывала перед актером» [Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 363].

Тридцать лет (с 1918 г., когда последний раз играли «Дело» под названием «Действительный статский советник» в варшавском Teatr Mały, до 1948 г., когда «Смерть Тарелкина» в варшавском театре Rozmaitości ставит в собственном переводе Богдан Коженевский) полного отсутствия Сухово-Кобылина в театральной жизни Польши компенсируются особым интересом к его творчеству в конце 1950-х годов. Резонанс вызвали как постановки самого Коженевского, так и режиссерская работа легенды польского театра Эдмунда Вертиньского и более поздние работы Изабеллы Цивиньской. На этих спектаклях мы остановимся подробнее.

Ренессанс драматургии Сухово-Кобылина в 1950-х годах связан с переводческой и театральной деятельностью Богдана Коженевского.

Благодаря его усилиям трилогия в 1955 г. была впервые опубликована полностью (до сих пор это единственное доступное издание), состоялось более 30 театральных премьер по всей Польше (Лодзь, Варшава, Вроцлав). Вспоминая свою работу над текстами Сухово-Кобылина много лет спустя, Богдан Коженевский признавался: «Я переводил его пьесы с истинным удовольствием. Я всегда очень много читаю, но эта трилогия, написанная без драматургической техники, но зато с невероятным талантом, размахом, жесткая, разухабистая, комическая, была для меня настоящим сюрпризом» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 99]).

Переводу всегда сопутствуют анализ и интерпретация текста, однако работа Богдана Коженевского над трилогией была окрашена и дополнительными эмоциями. По ходу работы он все больше влюблялся в своего автора и очередные части трилогии: «Когда я переводил трилогию, я с восторгом наблюдал, как развивается автор в процессе создания своего детища. Первую часть трилогии, “Свадьбу Кречинского”, можно сравнить с произведениями французского критического реализма. Вторая часть — “Дело” — была гораздо богаче, это уже был реализм раблезианский, этот образ канцелярии, которая не имеет начала и конца, толпы жадных чиновников, вечно голодных, жаждущих взяток, обогащения. А “Смерть Тарелкина” вышла на метафизический уровень. Так Сухово-Кобылин совершил гениальное открытие, болезненно актуальное в сталинские времена. Он делает из Тарелкина вампира» (цит. по: [Ibid., s. 100]).

Пятикратно обращаясь к творчеству Сухово-Кобылина в течение жизни, Коженевский так и не поставил «Свадьбу Кречинского», которая казалась ему слишком реалистичной. Он начинает со «Смерти Тарелкина» в театре Rozmaitości в Варшаве (1948), дважды ставит «Дело» (1961, 1963), потом опять возвращается к «Смерти Тарелкина» (в 1961 г. в Лодзи и в 1975 г. в Варшаве), иллюстрируя и подтверждая тезис Е. К. Соколинского о том, что «польскому характеру, несомненно, импонирует иронически-гротескная манера Сухово-Кобылина, в последних двух частях трилогии содержащая немало элементов абсурдизма» [Соколинский, 2012b, с. 9].

Следует отметить, что с момента установления социалистического строя в Польше и создания ПНР в рецепции произведений Сухово-Кобылина начинается принципиально новый период. После Второй мировой войны сложилась неоднозначная ситуация, когда официально в ПНР всячески подчеркивалась любовь к Советскому Союзу, как к «старшему брату», а неофициально в обществе существовала определенная неприязнь, что, естественно, нашло отражение в театре. Драматургия

Сухово-Кобылина возвращается на польские сцены в некотором смысле по принуждению, как «меньшее из зол», что было обусловлено, с одной стороны, «кнутом» — директивами сверху, согласно которым в любом театре определенная часть репертуара отдавалась русской драматургии, а с другой стороны, «пряником» — фестивалями русской и советской драматургии, возможностями гастролей и наград. В 1975 г., после 30 лет социалистической пропаганды, на страницах журнала «Przyjaźń» один из ведущих польских критиков, радуясь успехам русской драматургии на польской сцене, оговаривается, что театры играют русский репертуар без дополнительного стимулирования сверху: «Не было в этом сезоне ни одного фестиваля русской и советской драматургии, ни одного фестиваля драматургии стран народной демократии. Абсолютно спонтанно, без дополнительных мер, в польских театрах все же идет множество русских пьес» [Szydłowski, 1976, s. 18].

«Верхи», то есть отвечающие за культуру партийные круги, поддерживали и одобряли введение драматургии Сухово-Кобылина в репертуар польских театров, поскольку автор — русский (советский был бы лучше, но русский тоже хорошо), пьесы реалистичны и содержат критику «капиталистических пороков». «Низы», то есть люди театра и зрители, готовы были мириться с русским автором (хоть не советский, и то хорошо) за его критический взгляд на Россию и сатирический, близкий к гротеску запал<sup>12</sup>. Польская театральная элита ценила Сухово-Кобылина прежде всего за критику российской бюрократической системы, воспринимаемую как критику России вообще (царской ли, советской ли). Как рассказывал позже Богдан Коженевский, «это была идеальная репертуарная позиция. Нужно ведь было вводить на сцены советские пьесы или, по крайней мере, русские. Это происходило с огромным сопротивлением театров, а еще большим — зрителей <...> На самом деле, достаточно было русской фамилии, чтобы неорганизованная публика обходила театр стороной. Неприязнь к советским пьесам переносилась на русскую драматургию, поскольку не всегда зритель различал эпохи. Впрочем, свое влияние оказывали и исторические травмы. Интересно, что упрощенное отношение к драматургии соседа отражалось на взглядах власти, легко соглашавшейся принять русскую пьесу за советскую <...> Очень быстро ввели ведь какие-то репертуарные нормы. Определенный процент в репертуаре был отведен под польские современные пьесы, какую-то часть репертуара вы-

<sup>12</sup> О хитросплетениях репертуарной политики в ПНР пишет Иоанна Краковская: [Krakowska, 2016]; см. также: [Fik, 1981].

деляли для польской классики, какую-то — для советских пьес, еще какую-то — для пьес из стран народной демократии. Дальше шли прогрессивные пьесы других народов. Поэтому власти были даже готовы принять тот факт, что театр вместо советской драмы вводит русскую, при условии, что она принята в СССР. А тут Сухово-Кобылин — аристократ, гуляка, к тому же с любовницей француженкой» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 99]).

Первая послевоенная премьера «Свадьбы Кречинского» состоялась в 1952 г. во вроцлавских *Teatrach Dramatycznych* в постановке Эдмунда Вертиньского. Спектакль оценили за «яркое сценическое воплощение всей отвратительности капиталистической жажды наживы и сильные антикосмополитические акценты» [Lutogniewski, 1952]. Сам тон рецензий свидетельствовал, что репертуарная позиция получила одобрение верхов. Рецензент пишет: «В своей остроумной и очень яркой, со сценической точки зрения, пьесе Сухово-Кобылин показывает столько правды о своей эпохе, что это позволяет включить “Кречинского” в список наиболее ценных произведений критического реализма мировой драматургии» [Ibid.]. Тот же рецензент хвалит режиссера за сам выбор пьесы, «обогащающей польскую сцену новым, совершенно неизвестным нашему обществу произведением русской классической драматургии», что демонстрирует отсутствие памяти о предвоенных постановках. Таким образом, Польша открывала Сухово-Кобылина для себя заново<sup>13</sup>, исходя из совершенно другой, чем раньше, иерархии ценностей: ловко скроенная на французский манер «комедия о взяточниках» превратилась в «драму в духе классического реализма». Впрочем, классовое происхождение Сухово-Кобылина не совсем отвечало требованиям времени, но его прощали за реализм и прогрессивность: «Сухово-Кобылин весьма убедительно показывает в “Кречинском” деградацию дворянства в период раннего капитализма. Этот критический взгляд Кобылина, конечно, ограничен, поскольку речь ведется с классовых позиций дворянства, представителем которого являлся сам автор. Для нас, однако, важнее реализм созданной картины и благодаря этому реализму — объективно прогрессивное содержание произведений этого автора» [Ibid.].

<sup>13</sup> Показательно, что маститый русист Рене Сливовский в истории русской драматургии второй половины XIX в. в разделе, посвященном творчеству Сухово-Кобылина и сценической судьбе его пьес в Польше, отмечает в сноске, что первая польская премьера «Свадьбы Кречинского» состоялась в 1952 г. во Вроцлаве (реж. Эдмунд Вертиньский), то есть даже серьезный исследователь не располагал данными по XIX в. [Śliwowski, 1970, s. 324].

«Смерть Тарелкина», поставленная раньше, чем «Свадьба Кречинского», в 1948 г., вызывала у властей подозрения, надо сказать, вполне заслуженные. Послевоенная премьера «Смерти Тарелкина» была принята партийным аппаратом «с большим недоверием». Что не понравилось властям в спектакле? Режиссер-постановщик Богдан Коженевский считал: они чувствовали, хотя и не умели выразить (а значит, и запретить) «то, что реализм “Смерти Тарелкина” был чересчур разухабистый. То, что происходило на сцене, далеко выходило за пределы реализма XIX века» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 99]). Ведущий партийный критик Альфред Щепаньский на страницах журнала «Przyjaźń» пенял Коженевскому, что «зря он привнес странности и демонизм в хищный реализм пьесы русского писателя» [Szczepański, 1950, s. 18]. Разгорелась целая дискуссия в прессе на тему о том, отошел ли Коженевский от реализма и как далеко<sup>14</sup>.

Польский театр, как и советский, находился под давлением навязываемых ему социалистических образцов, необходимости пропаганды прогрессивных идей и борьбы с формализмом. То, что «Смерть Тарелкина» только один раз игралась до революции 1917 г., и то, что Октябрьская революция открыла ей дорогу на сцену, могло быть аргументом для введения ее на польские сцены после Второй мировой войны. Однако репутацию пьесы «испортил» Мейерхольд, само имя которого было в то время под запретом (даже официальная реабилитация в 1955 г. не означала ни «воскрешения» его идей, ни изменения оценки его творчества еще в течение многих лет). Когда почти 40 лет спустя Коженевского спрашивали о его первых постановках Сухово-Кобылина, его собеседница предположила, что именно знаменитый спектакль Мейерхольда проложил пьесе дорогу на польские сцены и это была хорошая подсказка для польского постановщика. Режиссер прямо ответил, что это была бы «очень плохая идея», «нельзя было за рекомендацией обращаться к Мейерхольду» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 101]). Таким образом, традиции авангарда, который в Польше напрямую запрещен не был, в театре не приветствовались, но даже реализм — единственный надежный пропуск на послевоенную польскую сцену — не гарантировал безопасности. С реализмом тоже надо было обращаться осторожно. Богдан Коженевский рассказывал, как они со сценографом Зенобием Стшелецким размышляли, какой же костюм дать полиции, потому что совершенно невозможно было одеть актеров в исторический мундир эпохи Николая I. «Ведь если

<sup>14</sup> Константы Пузына, издатель первого двухтомного собрания пьес С. Виткевича, назвал эту дискуссии жалким недоразумением.

бы мы сделали мундиры царского времени, пьеса была бы воспринята как антирусская. Не антицарская, а именно антирусская <...> Вероятно, так считал Сталин, поэтому не разрешал. Новая власть была в этом вопросе невероятно осторожна. Никаких дословных реквизитов, никаких знаков. Никаких двуглавых орлов. Мог быть орел, но мутант. Царские лапы, императорский клюв. Российской бюрократию напрямую атаковать было нельзя» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 100]). В результате Стшелецкий спроектировал некий «универсальный» мундир, скорее прусского, чем русского образца.

«Смерть Тарелкина» Коженевский любил особенно и возвращался к ней трижды, но самым ярким был первый спектакль 1948 г. «С каким наслаждением я переводил эту пьесу! И мне удалось включить в эту игру Яцека Вощеровича! Как Вощерович это сыграл! Понятно, что я отказался от формы мещанского реализма. Я обратился к острой форме преувеличений, близкой к гротеску, но не хотел легкого гротеска, привычного гротеска. Я хотел создать страшную чудовищную картину, больше похожую на жизнь, чем плоский реализм» (цит. по: [Ibid.]).

Свой спектакль Коженевский начинал практически цирковым номером. Еще до поднятия занавеса раздавался громкий марш «Выход гладиаторов» Юлиуса Фучика, который с 1901 г. активно использовался в цирке, предвещая выход артистов на арену и сопровождая номера клоунов. «Ужасно громкий, как в цирке», — вспоминал режиссер свою задумку спустя годы (цит. по: [Ibid., s. 101]). Когда поднимался занавес, зрители видели столик на середине сцены и два стула, на которых сидели два совершенно одинаковых человека. Это были то ли Тарелкины, то ли Копыловы, а скорее — каждый из них был и Тарелкиным, и Копыловым одновременно. «У обоих были одинаковые лица, оба одеты в одинаковые мундиры. Один был совсем мертвый, а второй делал какие-то незначительные движения, то у него дрогнула рука, то чуть передвинулась нога. И когда уже все зрители были уверены, что второй — это живой актер, первый, мертвый, которым был Яцек Вощерович, срывался с места и хватал живого подмышку. Таких идей у нас было множество. Для Яцека с его склонностью к странностям и с его стремлением к совершенству в этой пьесе был настоящий рай. Тарелкин превращается в Копылова, вынимая челюсть. У Яцека были свои зубы, поэтому дантисту пришлось попотеть, чтобы сделать ему искусственные, которые можно было вставить на собственные, а после того как он их вынимал, чтобы не было видно его собственных настоящих зубов. И без искусственной челюсти Яцек должен был шамкать невнятно, как беззубый, но при этом настолько четко, чтобы его понимали зрители в последних

рядах. Он обожал такие сложные задания. Еще больше удовольствия доставила нам роль Расплюева. Одна фамилия чего стоит... Расплюев — тот, кто плюет, расплевался на весь мир... В пьесе есть чудесная сцена, когда полицейский приходит к Тарелкину — уже Копылову — и тот его приглашает отобедать. Приносят колбасы, и Расплюев съедает кольцо колбасы за кольцом; приносят огромные огурцы, он закусывает, опустошая всю корзину. Приносят селедку. Он поглощает одну рыбу за другой, отбрасывая обглоданные скелеты. Приносят тазик творога, и он опустошает его. У нас получилось не сразу. Сначала мы обратились к фокуснику Немо или какому-то другому — во всяком случае, к кому-то довольно известному. Он сказал, что сделает, но декорации должны быть другие, нужен черный фон, чтобы фигура иллюзиониста с ним сливалась и были видны только руки. И что это требует тщательной работы с актером. Месяцы приготовлений. Я пошел домой и по пути придумал. Мы сделали надувные колбасы. Актер, Тадеуш Суrowsa, откусывал зубами пробку, колбаса постепенно сдувалась, он ее потихоньку сворачивал, пряча в ладони, а то, что оставалось, с отвращением отбрасывал прочь. Огурцы тоже были надувные. Расплюев прятал пустые шарики в широкие рукава. У селедки была более сложная конструкция. Это был большой скелет, покрытый “мясом”. Это филе, прикрепленное к костям с помощью специальной часовой пружины, резко сворачивалось, и Расплюев отбрасывал обглоданные скелеты с рыбьими головами и хвостом. Творог был сделан из папье-маше, которое мы насыпали на дополнительное подвижное дно тазика. Это подвижное дно крепилось на пружинах, и его можно было опускать, нажимая на него ложкой, погруженной в творог. Таким образом, творог постепенно исчезал из миски. У огромной ложки был свой собственный механизм. Актер набирал целую горку искусственной творожной массы, когда же он отнимал черпак ото рта, творог прятался в ложке. Публика сходила с ума от восторга <...> Это было восхищение чистым театром» (цит. по: [Ibid., s. 99]).

В финале «Смерти Тарелкина», чтобы создать атмосферу нарастающего страха, напряжения, беспокойства, Богдан Коженевский использовал ветер. «Сцена заполнялась двойниками Тарелкина в масках и чиновничьих фраках, а порыв ветра поднимал в воздух бумаги, которые начинали кружиться, словно подхваченные каким-то смерчем. Тарелкин превращался в Копылова, но не исчезал из этого мира. Тарелкиных — бесконечное множество, а хоровод бумаг, благодаря которому они существуют, продолжается» (цит. по: [Ibid., s. 319]). Технически создать такой ветер, как и почти цирковые фокусы с двойником или гаги в сцене

чевоугодия, было довольно непросто: «Когда Тарелкин размножается, когда на сцене уже 16 Тарелкиных с бумагами в руках, это невероятная картина олицетворенной бюрократии. Во время репетиций я случайно обнаружил, что под сценой проложены воздушные каналы. Я спросил наших техников, можно ли при помощи этих каналов направить на актеров сильный ветер. Техники охотно что-то там переделали и, когда 16 Тарелкиных входили на сцене в эту зону, ветер подхватывал бумаги, они взвивались и заслоняли весь мир. Чиновники, в восторге от своего могущества, кружились в ритме оглушающего “Марша гладиаторов”» (цит. по: [Szejnert, 1992, s. 99]). Цирковая буффонада усиливала бюрократический абсурд.

Финал этого спектакля театральная Польша вспоминала многие годы. Во всяком случае, когда полвека спустя Коженевский вернулся к «Смерти Тарелкина» и изменил финал, практически в каждой рецензии упоминалось эффектное завершение его постановки 1948 г. Некоторые критики (см., например: [Drawicz, 1976]) с сожалением отмечали, что слышали об этой сцене, но не видели ее.

В 1975 г. Коженевский вернулся к пьесе «Смерть Тарелкина», несколько иначе расставив акценты в новой инсценировке, хотя ключевая стихия «смеха и гротеска» осталась прежней. Большинство рецензентов видели предыдущий спектакль 1948 г. и сравнивали оба представления и исполнителей главных ролей<sup>15</sup>. Главная разница состояла в акценте на условность, театральность действия. Если в спектакле 1948 г. Коженевский запускает механизм циркизации театра, то теперь «театрализирует» свою цирковую инсценировку. «В данный момент все происходит в театре», — предупреждает театральная программка. На глазах зрителей актер менял парики, превращаясь в Тарелкина или в Силу Копылова. «Он виртуозно жонглирует разными видами юмора — от гротеска до народных балаганных шуток» [Wysińska, 1976]. В первой части представления некоторые сцены вызывали взрывы хохота в зрительном зале: погребальная речь Тарелкина над собственным гробом или сцена, в которой появлению Варравина в комнате якобы умершего главного героя предшествует череда входящих туда задом чиновников, согнутых в унижительных поклонах. И практически цирковой номер, заимствован-

<sup>15</sup> «Коженевский имел смелость сознательно сыграть старыми козырями и сделал ставку на смех» [Wysińska, 1976]. «Богдан Коженевский несколько лет назад поставил “Смерть Тарелкина” с Яцеком Вощеровичем в главной роли как сюрреалистический, немного мистический и почти метафизический спектакль» [Szydłowski, 1975].

ный из постановки 1948 г., когда в сцене поминок Расплюев поглощает невероятное количество еды и питья.

Надо заметить, что рецепция Сухово-Кобылина в Польше тесно связана с вопросом о жанровой принадлежности этих пьес. При этом нужно учитывать, что театр, как было у Коженевского в 1948 г., декларировал чистейший реализм (а критика, склонная видеть то, что обещает программка, повторяла все в ней написанное), но уходил в чистейшую эксцентрику. Где реализм был на самом деле, а где использовался плащик реализма, нужно разбираться.

Когда через 12 лет Коженевский перенес свою постановку 1948 г. на сцену лодзинского Teatr 7.15 (премьера — 2 апреля 1961 г.), спектакль уже никаких дискуссий и разночтений не вызывал. Хвалили прием с «размножающимися» Тарелкиными, подчеркивающий, что «Тарелкин — это не личность, а социальное явление» [Orłowski, 1961, с. 4]. Почти одновременно Коженевский ставит «Дело» в Варшаве (премьера — 25 января 1963 г.), и в результате, благодаря этим двум спектаклям, в Польше появляется мнение, что Сухово-Кобылин — это авангардный писатель, который значительно опередил свое время.

В XIX в. «Свадьба...» шла на сцене одновременно с пьесами Гоголя и Островского, а Сухово-Кобылин игрался и воспринимался, будучи вписанным в эту компанию реалистов, и прочитывался ангажированной критикой именно так<sup>16</sup>. Коженевский своими постановками радикально меняет контекст восприятия. Теперь у драматурга совсем другая компания — Беккет, Кафка. Рецензенты не случайно перечисляли имена создателей современного авангардного театра — спектакль Коженевского заставлял вспомнить Ионеско и Беккета, театр Дюрренматта и прозу Кафки. Все единогласно пришли к выводу, что Сухово-Кобылин — предтеча современного театра абсурда, восхищались его гениальной театральной интуицией. На связь «Дела» с «Процессом» и «Замком» Кафки указывали Ежи Кёниг и Роман Шидловский [Koenig, 1962; Szydłowski, 1975].

Но основной контекст для восприятия фантазмагорических картинок Сухово-Кобылина создает современная польская драматургия со Славомиром Мрожеком во главе. В 1960–1970-е годы Сухово-Кобылина театр ставит, а публика читает «через очки Славомира Мрожека», если воспользоваться названием рубрики, которую он вел в течение 15 лет в знаменитом сатирическом журнале «Przekrój». На первый план в по-

<sup>16</sup> «Не исчезает со сцены польской сатирическая драматургия Гоголя и направленное против отсталости и темноты творчество Островского» [Szydłowski, 1976].

становках выходят ирония и гротеск, выявление абсурдных черт системы, театральная эксцентрика и фарс. Вообще, следует заметить, что сатира и гротеск — сильные стороны польского театра, у которого с реализмом крепкие отношения так и не сложились.

Польский зритель сразу же сопоставил «Смерть Тарелкина» с недавней громкой премьерой «Полиции» Мрожека<sup>17</sup>. Когда Тарелкин заявляет над собственным гробом, что усопший был человеком настолько прогрессивным, что опережал прогресс, это звучит, как чисто мрожековская фраза. «Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили Прогресс, то он стал и пошел перед Прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а Прогресс сзади!» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 151]<sup>18</sup>.

Впрочем, переключка между российским реалистом и польским абсурдистом не совсем вписывалась в представления «прогрессивной» критики, которая возмущалась, что «Сухово-Кобылин притворяется Мрожеком» [Filler, 1975], и пыталась защитить реализм Сухово-Кобылина от Коженевского, называя «кардинальной ошибкой постановки» попытку гротескного прочтения и утверждая, что «основная концепция постановки не выдерживает экзамена, поскольку мир, показанный Сухово-Кобылиным в “Смерти Тарелкина”, только тогда на самом деле смешон и грозен, когда выглядит совершенно нормально. Именно в реалистическом окружении, прочитанный со всей серьезностью абсурдистский юмор Сухово-Кобылина представляется во всей красе, только тогда обнажается весь комизм ситуации, гротескность персонажей, глупость их слов и дел. Гротеск, представленный при помощи гротеска, перестает смешить. Старательно исполняемые гаги не первой свежести, утрированные персонажи — все это приводит к тому,

<sup>17</sup> «В поставленной недавно “Смерти Тарелкина” звучат интонации Мрожека. Абсурдные события, имеющие место в некоем ведомстве, сродни тем, что разыгрываются в “Полиции”» [Wysińska, 1976].

<sup>18</sup> Ср. диалог из «Танго» Мрожека [Мрожек, 1990, с. 264]:

Арт ур. Но какой прогресс?

Эдик. Прогрессивный. Вперед <...> Передом вперед.

Арт ур. А задом?

Эдик. Задом тоже вперед.

Арт ур. Но тогда перед будет сзади?

Эдик. Это как посмотреть. Если от зада вперед, то тогда перед будет спереди, хотя и назад.

Арт ур. Это как-то неясно.

Эдик. Зато прогрессивно.

что в клоунаде теряется горькая мудрость и человеческая правда, которые выразил в своей пьесе русский писатель», — пенял рецензент маститому уже режиссеру в газете «Sztandar Młodych» [Karpiński, 1975]. За реализм ратовал также Витольд Филлер, критик влиятельный и неглупый: «Можно было бы поспорить с Коженевским о некоторых нюансах метаморфоз. Его стремление придать театральным метафорам Сухово-Кобылина универсальность излишне. Комизм “Смерти Тарелкина” основан ведь на сатирической реальности происшествия и фона, на котором оно разыгрывается. Рассказ о чиновнике, фальсифицирующем собственную смерть, чтобы, приняв имя и облик действительно умершего человека, преследовать своих настоящих гонителей, остается вполне комическим, пока сохраняется правдоподобие действия; сатира становится зловещей, когда из этой реальной среды начинают появляться реальные, неподвижные Тарелкиным обстоятельства. Этот же рассказ, как только режиссер заявляет: “Действие происходит в театре” (цитата из программки) — что звучит как пресловутое “везде и нигде”, начинает склоняться к фарсу. И от этого теряет, а не выигрывает, как, несомненно, предполагал Коженевский. Теряет, потому что у смеха уже нет стен, которые усиливали бы его, как эхо. Запланированные стены универсальных отсылок, надстроенных на авторском тексте, оказываются всего лишь стеллажом, Сухово-Кобылин из пророка превращается в эпигона» [Filler, 1975].

«Дело» Коженевский ставит сначала в Teatr Nowy в Лодзи (1961), а через два года переносит эту постановку на сцену Teatr Narodowy в Варшаве (1963). Он читает, интерпретирует, переводит, а позже ставит эту пьесу, исходя из эстетического противопоставления двух сюжетных линий — гостиной и канцелярии. Коженевский утверждает, что сцены, разыгрывающиеся в гостиной, и то, что происходит в канцелярии, написаны в двух разных театральные конвенциях. «Наполовину, и даже больше чем наполовину, “Дело” — это типичная комедия нравов. Когда действие происходит в гостиной Муромских, удивляет отсутствие самостоятельности писателя, то, как охотно он следует за модными образцами. Здесь много сентиментальности, бытовых зарисовок, суеты, перенесенной из повседневной жизни. Если бы все события разыгрались только в гостиной Муромских, где “три двери бюро, диван, у окна большое кресло”, пьеса не отличалась бы особенно от произведений Ожера или Островского. К счастью, действие переносится из гостиной в канцелярию. К тому же трижды <...> Значение и значимость этих частей пьесы совершенно разные. Настолько разные, что к ним нельзя подходить с одной и той же мерой. Они разрывают шаблоны малого реализма и тре-

буют иных выразительных средств — сокращений, преувеличений, деформаций» [Korzeniewski, 1962].

Сценическое пространство создатели спектакля (идеи Коженевского воплотил на сцене Анджей Стопка, один из самых интересных сценографов эпохи) поделили на гостинную часть (небольшой пятачок на рампе) и уходящую в глубь сцены монструозную канцелярию. Оба пласта пьесы существовали на сцене одновременно. Сцены в гостиной Муромских игрались в стиле психологическо-бытового исследования нравов, совершенно серьезно и не без мелодраматических акцентов. Канцелярия заняла всю сцену — это был мир, в котором все преувеличенно, мир гротескный, ужасающий в своем единообразии, олицетворяющий огромную бюрократическую машину, способную перемолоть любого, кто туда попадет. По обеим сторонам сцены стояли ряды канцелярских столов. Каждый очередной ряд — на возвышении, до самых колосников. Все это создавало тянущуюся в бесконечность лестницу чиновничьей иерархии. На каждом столе — чернильница, гусиное перо, счеты. За столами сидели чиновники в одинаковых масках. Они уже потеряли человеческий облик. В глубине сцены — огромные золотые двери. В центре на подиуме — канцелярский стол побольше и посolidнее. Усиливающийся и затихающий шелест бумаг и скрип перьев создавал своеобразную музыкальную партитуру спектакля<sup>19</sup>. Традиционные акты режиссер поделил на сцены, которые игрались одновременно, и включил в спектакль фрагменты предисловия и описание персонажей. К этому времени в Польше уже хорошо знали брехтовский стиль. Богдан Коженевский — интеллектуал, театровед, переводчик — несомненно, отдавал себе отчет в скрытом послые эпической драматургии, заставляющей зрителей прежде всего задумываться, анализировать, критически переосмыслять устоявшиеся механизмы власти и подавления. Сатира Сухово-Кобылина, усиленная средствами эпического театра, невероятно точно комментировала польскую действительность начала 1960-х годов.

Изабелла Цивиньская (последний из любителей и популяризаторов творчества Сухово-Кобылина в Польше) трижды ставит «Смерть Тарелкина» — в Калише (1972), Познани (1973) и, спустя 20 лет, в Театре телевидения (1993). Цивиньская утверждала: «Смерть Тарелкина» — это единственная пьеса в моей жизни, к которой я как режиссер возвращаюсь третий раз — так высоко ценю я ее автора. Я считаю, что Сухово-

<sup>19</sup> Описание спектакля основано на фрагментах рецензий; см.: [Koenig, 1962; Wirth, 1963].

Кобылин был предвестником целого течения, в основе которого лежит абсурд и которое у нас представляет Мрожек, а на Западе, например, Ионеско» (цит. по: [Maślińska, 1993]).

Тем не менее калишский спектакль Изабеллы Цивиньской, признанный польской критикой одним из лучших спектаклей года, не отсылал к театру абсурда, а актуализировал формулу реалистической комедии [Karpiński, 1975]. Программку в Калише украшал имперский двуглавый орел, спектакль игрался в реалистических декорациях с многочисленными «русскими» акцентами и в исторических костюмах<sup>20</sup>. Хотя, как утверждает русский исследователь, «о русскости самого Сухово-Кобылина можно долго спорить» [Соколинский, 2012b], в польском театре постановка в стиле «а ля рюс» была наиболее популярной стратегией. Критика хвалила постановку за то, что режиссеру удалось показать «глубоко натуралистическую сущность пьесы» [Wysińska, 1976].

Год спустя Цивиньская переносит спектакль в Познань, меняя актерский состав, но не концепцию инсценировки. Даже на программке красуется тот же двуглавый российский орел, только на этот раз стилизованный под чернильное пятно. Программка носит ярко выраженный просветительский характер и содержит несколько фрагментов из переведенных статей русских исследователей («Заметки о драматургии Сухово-Кобылина» М. Злобиной и «Дело о николаевской России» Владимира Соловьева), биографию Сухово-Кобылина и его обращение «К читателю» о том, как ставить «Смерть Тарелкина», если пьеса все же будет допущена на сцену. Критики хвалили спектакль Цивиньской за «остроту и хищность» [Ibid.], однако основное внимание уделяли не режиссерскому прочтению, а актерскому мастерству (как это вообще было принято в польских рецензиях XIX в., обращавших внимание прежде всего на содержание пьесы и актерское исполнение). Можно утверждать, что актер Януш Михаловский, выступивший в двойной роли Тарелкина-Копылова, украл у Цивиньской шоу: «Данный спектакль — это прежде всего показ профессионального мастерства одного актера» [Włazewicz, 1973].

Постановка «Смерти Тарелкина» в Театре телевидения в 1993 г., несмотря на режиссерские декларации о принадлежности Сухово-Кобылина к предтечам театра абсурда, опять «грешила» реализмом, была «слишком дословной, слишком натуралистической», как писала критика (см.: [Baltyn, 1993; Maślińska, 1993]). Эффект этот был несколько нежи-

<sup>20</sup> Уточним: условно исторических, то есть без реконструкции моды конкретного периода, но в «платье XIX века».

данным также для самой Цивиньской, которая попыталась прочитать пьесу в более универсальном ключе и отказаться не только от реализма, но и от политической сатиры: «Когда я ставила эту пьесу в 70-х годах, я делала представление, направленное против тоталитаризма. Теперь же я хотела сделать совершенно аполитический спектакль <...> Я стремилась, прежде всего, показать то, что касается природы человека, показать человека, который пытается убежать сам от себя, от своих недостатков и бед» (цит. по: [Maślńska, 1993]).

Постановка «Смерти Тарелкина» в Театре телевидения в 1993 г. — последний спектакль, поставленный по Сухово-Кобылину в Польше. Вот уже четверть века эта драматургия не видела света рампы. Этот «острый, хищный, гротескно-реалистический» спектакль «был сатирой на бюрократическо-политическую систему. На Россию» [Об, 1993]. Возможно, в самом синтаксисе этого высказывания, в этом разделении России и бюрократическо-политической системы на два предложения, на две темы и таится одно из объяснений отсутствия Сухово-Кобылина на польской сцене после смены государственного строя в Польше. Бюрократические хлопоты и проблемы связаны теперь с членством в Евросоюзе и брюссельскими регулированиями, а в современном сатирическом портрете России предполагается актуализация совсем иных черт.

Ярко выраженная сатирическая направленность пьес Сухово-Кобылина всегда привлекала польский театр. Однако обратим внимание на адресата этой сатиры. Ярослав Марек Рымкевич утверждал: «Ненависть Сухово-Кобылина обращена, как мне кажется, не только против Тарелкина, сколько, прежде всего, против представителей системы, а конкретнее — против хитрых и подлых, глупых и жестоких представителей системы, одетых в мундиры» [Rymkiewicz, 1961]. Трилогия Сухово-Кобылина не интерпретировалась в Польше как сатира, направленная против собственной судебной системы, бюрократии и т. д., функционируя скорее как возможность «посмеяться над врагом». Именно так на протяжении веков читался и Гоголь, которого лишь Ян Клята в 2003 г. — и это положило блестящее начало его театральной карьере — полностью, последовательно и весьма остроумно «полонизировал», перенеся действие «Ревизора» в партийно-бюрократическую среду времен Польской Народной Республики (Teatr im. Jerzy Szaniawskiego, Валбжих)<sup>21</sup>,

<sup>21</sup> «Ревизор» Кляты клеймил коррупцию и цинизм, свойственные польской партийной элите, показывал социализм источником таких польских пороков, как ловкачество и отсутствие социальной ответственности, а время правления Э. Герека — как период, когда закладывался фундамент под прогрессирующую деградацию польской общественной жизни.

открывая тем самым абсолютную универсальность коррупционных механизмов, о которой, конечно, польский зритель в теории догадывался, но на практике видел то, что ему показывали, то есть «беспощадную сатиру на русскую бюрократию». А ведь возможность полонизации трилогии, обращения жала сатиры на внутреннего, а не на внешнего «врага» в некотором смысле была задана с самого начала сценической жизни произведений Сухово-Кобылина в Польше. С этой точки зрения весьма показательна премьера «Свадьбы Кречинского» в Александринском театре (1856), когда актер В. В. Самойлов полонизировал Кречинского, что вызвало оживленную полемику в прессе. И. И. Панаев писал, что после этой роли Самойлова «трудно себе даже представить Кречинского без этого польского акцента» [Панаев, 1856, с. 188]. А. Н. Баженов воспринял это как акт актерского самоволия и искажение авторской концепции персонажа. «Почему же господин Самойлов считает, что поляк лучше, чем русский, подходит на роль шулера? Что это за толстокожий патриотизм?» [Баженов, 1869, с. 170]. А. М. С. Щепкин возмущался: «Какого черта вы сделали из него поляка? Это ведь русский, представитель наших так называемых “высших сфер”, которые должны увидеть в Кречинском самого себя, а не какого-то иностранца» [Данилов, 1940, с. 259].

Полонизация Кречинского очень не понравилась автору<sup>22</sup>, который несколько раз высказывался по этому поводу (см. подробнее: [Там же]), но если вначале он решительно противился такому решению, то потом с ним смирился и даже нашел нужным поблагодарить актера за «творческую интерпретацию» роли, за превращение персонажа в «конкретную индивидуальность» (письмо Сухово-Кобылина от 27 августа 1856 г.; см.: [Сорок лет..., 1875, с. 207]). Однако в своем дневнике драматург возвращается к этой проблеме: «Самойлов, делая из Кречинского поляка, полностью погружен в дикцию и тем самым теряет свободу и драматический размах. Он хорош в первом акте, в диалогах, но везде там, где появляется пафос — играет слабо, средне. Второй акт отвратительный.

<sup>22</sup> Хотя не исключено, что «Свадьба Кречинского» выросла из громкого дела некоего Аполло Крысиньского — поляка, который представлялся графом, пользовался огромным успехом у прекрасного пола и был вхож в лучшие дома. Как оказалось, за обаянием и прекрасными манерами прятался обыкновенный шулер и мошенник. Попался он на афере со шпилькой, когда выяснилось, что он заменил драгоценное украшение подделкой. Пикантности происшествию добавил тот факт, что красавец-мошенник оказался лакеем князя Радзивилла, о чем впервые сообщила ярославская газета «Северный край» в 1900 г.; см. подробнее: [Данилов, 1940, с. 259; Bołtuć-Staszewska, 1951].

Он сделал из пьесы бессмысленный фарс» (письмо Сухова-Кобылина от 18 декабря 1862 г.; см.: [Сорок лет..., 1875, с. 207]). Предложенная актером интерпретация (полонизация Кречинского) позволила снять сатирический накал, перевести стрелки на другого — в Александринском театре пьеса игралась и воспринималась как забавная, легкая комедия интриги, фарс, героем которого является иностранец. Словно это была пьеса, выросшая на чужой почве и ничего общего не имеющая с русской действительностью. Призыв Щепкина — «увидеть в Кречинском самого себя, а не какого-то иностранца» — можно переадресовать и польскому театру. Полонизация героя Сухова-Кобылина на русской сцене дает тот же эффект, что и подчеркнутая русификация персонажей трилогии на польской сцене.

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о перспективах возвращения Сухова-Кобылина на польскую сцену. Как верно утверждает Е. К. Соколинский, «Сухово-Кобылин, несмотря на достаточно длительную сценическую историю его произведений, продолжает оставаться для Европы, как, впрочем, и для массовой российской аудитории, автором малоизвестным и даже почти неизвестным, поэтому появление его на сцене сохраняет прелесть новизны и в то же время трудность понимания» [Соколинский, 2012b]. Периоды отсутствия на польской сцене (1918–1948 гг. и с 1993 г. до настоящего времени) — это те паузы, та тишина, которые являются внутренней составляющей звука. Если попытаться вслушаться в эту тишину, отнестись к ней как к своеобразным 4'33" Кейджа<sup>23</sup>, можно приблизиться к пониманию механизма взаимовлияния соседних культур. Несмотря на сильную роль политической ситуации и идеологических предпосылок, важнее оказывается место драматурга в мировой культуре. Как говорят поляки, «трава растет зеленым вверх», что означает, что добро и правда победят, а стоящая литература останется на сцене на века, потому что классика — это всегда больше, чем один конкретный спектакль. После смены строя и освобождения Польши от опеки «старшего брата» Сухово-Кобылин исчезает из репертуара польских театров вместе со всеми остальными русскими и советскими драматургами. Однако если Чехов вскоре триумфально возвращается, то автору, который не принадлежит к первой обойме рус-

<sup>23</sup> «Четыре минуты тридцать три секунды» (тишины) — музыкальная композиция Джона Кейджа, длительность которой соответствует ее названию. Во время исполнения этого сочинения из инструментов не извлекается ни звука, а слышны лишь звуки окружающей среды, что позволяет задуматься над феноменом тишины.

ской классики, но к ней примыкает, нужен популяризатор. До сих пор Сухово-Кобылину везло в Польше. По крайней мере, три активно рекламирующих его творчество почитателя у него были: звезда польского театра конца XIX — начала XX в. Казимеж Каминьский, блистательно сыгравший Варравина в «Деле» (Львов, 1902 г.) и так полюбивший эту роль, что благодаря его хлопотам спектакль был возобновлен в Варшаве в 1918 г.; Богдан Коженевский — переводчик трилогии, пятькратно обращавшийся к творчеству Сухово-Кобылина как режиссер; Изабелла Цивиньская, из трех спектаклей которой особенно ценен последний, замыкающий «социалистический» цикл «Смертью Тарелкина» в Театре телевидения в 1993 г. И вот уже почти 30 лет Сухово-Кобылин ждет нового польского прочтения.

## Приложение

### Список премьер по пьесам

#### А. В. Сухово-Кобылина в Польше

##### «Свадьба Кречинского»

1. Театр в Вильно. 1859<sup>24</sup>;
2. Антреприза Анастазия Трапшо, Варшава. 1873. 1 сентября. Собственный перевод А. Трапшо;
3. Антреприза Анастазия Трапшо, Люблин. 1875. 30 ноября. Собственный перевод А. Трапшо;
4. Teatr Letni, Краков. 1878. 22 июня. Перевод Людвика Козловского. Спектакль шел два раза;
5. Труппа Францишка Добровольского, Познань. 1884. 23 октября. Под названием «Ухаживания Кречинского» («Konkury Kreczyńskiego»);
6. Teatr Skarbkowski, Львов. Сезон 1885–1886. Под названием «Обручение Кречинского» («Zaręczyny Kreczyńskiego»);
7. Антреприза Яна Шимборского, Плоцк. 1888. 3 апреля. Перевод Анастазия Трапшо;
8. Teatr Polski, Вроцлав. 1951. 22 декабря. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Эдмунд Вертиньский;
9. Teatry Ziemi Pomorskiej, Торунь. 1954. 2 ноября. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Мария д'Альфонсе;

<sup>24</sup> Премьера упоминается в кн: [Dramat..., 2004, с. 306]; название театра и данные относительно точной даты премьеры отсутствуют.

10. Teatr Ludowy, Варшава. 1960. 23 марта. Перевод Чеслава Ястшембца-Козловского. Режиссер Артур Квятковский;
11. Teatr Nowy, Забже. 1961. 24 ноября. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Данута Блейхер;
12. Teatr Ziemi Łódzkiej, Лодзь. 1963. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Анеля Борыславская;
13. Teatr im. Aleksandra Fredry, Гнезно. 1965. 30 апреля. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Ежи Хоффманн;
14. Teatr Ziemi Opolskiej, Ополе. 1970. 4 января. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Эдмунд Петрык;
15. Teatr Telewizji, Варшава. 1976. 8 ноября. Перевод Богдана Коженевского. Режиссеры Юлиуш Бурский, Веслав Водецкий;
16. Teatr Polski, Бельско-Цешин. 1980. 6 ноября. Перевод Чеслава Ястшембца-Козловского. Режиссер Марек Тадеуш Новаковский.

#### «Дело»

1. Teatr Miejski, Краков. 1900. 3 ноября. Перевод Юзефа Поплавского;
2. Teatr Miejski, Львов. 1902. 7 февраля. Перевод Юзефа Поплавского, игравшего Муромского. Спектакль шел два раза;
3. Teatr Polski, Познань. 1906. 6 октября. Перевод Юзефа Поплавского. Под названием «Дело в России»;
4. Teatr Mały, Варшава. 1918. Перевод Юзефа Поплавского. Режиссер Казимеж Каминьский. Под названием «Действительный статский советник» («Rzeczywisty radca stanu»);
5. Teatr Nowy, Лодзь. 1961. 22 октября. Перевод, адаптация и постановка Богдана Коженевского;
6. Teatr Narodowy, Варшава. 1963. 25 января. Перевод, адаптация и постановка Богдана Коженевского;
7. Teatr Ziemi Opolskiej, Ополе. 1971. 21 ноября. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Анджей Добровольский;
8. Teatr Telewizji, Варшава. 1977. 14 ноября. Перевод Богдана Коженевского. Режиссер Веслав Водецкий.

#### «Смерть Тарелкина»

1. Teatr Rozmaitości, Варшава. 1948. 26 ноября. Перевод, адаптация и постановка Богдана Коженевского;
2. Teatr 7.15, Лодзь. 1961. 2 апреля. Перевод, адаптация и постановка Богдана Коженевского;



- Соколинский Е. К. «Трилогия» А. В. Сухова-Кобылина в зарубежном театре. 2012b. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://sites.google.com/site/sokolinskiievg/standard-3> (последнее обращение: 15 мая 2018 г.).
- Сорок лет артистической деятельности В. В. Самойлова. 1835–1875 // Русская старина. 1875. Т. XII. № 1. С. 198–216.
- Сухова-Кобылин А. В. Трилогия: Свадьба Кречинского; Дело; Смерть Тарелкина / вступ. ст. и коммент. К. Рудницкого. М.: Искусство, 1966.
- Сухова-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Błażewicz O. Nowy z nazwy i z treści // Głos Wielkopolski. 1973. 29 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/155449/nowy-z-nazwy-i-z-tresci> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Bołtuć-Staszewska I. “Małżeństwo Kreczyńskiego” na scenie wrocławskiej // Sprawy i Ludzie. 1951. Nr 47. 22 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/251656/malzenstwo-kreczynskiego> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Dobrowolski A. Sprawa // Kurier Warszawski. 1918. Nr 74. 15 marca. S. 4.
- Dramat obscy w Polsce, 1765–1965: Premiery. Druki. Egzemplarze: Informator. Krakow: Księgarnia Akademicka, 2004.
- Drawicz A. Tarełkin nie umiera // Teatr. 1976. Nr 2. 25 stycznia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/224572/Teatr%20nr%202> (последнее обращение: 15 ноября 2020 г.).
- Fik M. Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- Filler W. Śmiech wokół Tarełkina // Express Wieczorny. 1975. Nr 264. 2 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/224583/smiech-wokol-tarelkina> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Grzymała-Siedlecki A. Świat aktorski moich czasów. Warszawa: PIW, 1957.
- Grzymała-Siedlecki A. Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Karpiński M. “Śmierć Tarełkina” // Sztandar Młodych. 1975. Nr 297. 14 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/224636/smierc-tarelkina> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Koenig J. Propozycje Korzeniewskiego // Nowa Kultura. 1962. Nr 48. 26 listopada. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru>.

- pl/artykuly/257813/propozycje-korzeniewskiego (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Korzeniewski B.* O "Sprawie" // Program Teatru Narodowego w Warszawie, sezon 1962/63. S. 16–17.
- Kotarbiński J.* Aktorzy i aktorki. Warszawa; Płock: Mazowiecka Spółka Wydawnicza, 1924.
- Krakowska J.* PRL. Przedstawienia. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Liburska L.* Mroczny świat Suchowo-Kobyлина. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Lutogniński T.* Na "Małżeństwo Kreczyńskiego" spojrzenie dyskusyjne // Sprawy i Ludzie. 1952. Nr 50. 12 lutego. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/251655/na-malzenstwo-kreczynskiego-spojrzenie-dyskusyjne> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Majewska A.* Jednostka w trybach maszyny biurokratycznej pod panowaniem Mikołaja I na podstawie Trylogii Aleksandra Suchowo-Kobyлина... // Studenckie zeszyty naukowe (w)koło Rosji. 2014. Nr 1. S. 7–17.
- Maślińska I.* "Śmierć Tarełkina" po raz trzeci" Rozmowa z Izabellą Cywińską // Express Wieczorny. 1993. Nr 235. 3 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/120942/smierc-tarelkina-po-raz-trzeci> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Ob.* Śmierć Tarełkina // Głos Wielkopolski. 1993. Nr 284. 7 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/120949/smierc-tarelkina> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Orłowski W.* Sprawa // Głos Robotniczy. 1961. 27 października. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/257779/sprawa> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Rymkiewicz M.* Śmierć Tarełkina. Program spektaklu, Łódź. 1961. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/134880/smierc-tarelkina> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- S. W. Teatr.* "Sprawa" sztuka w 5 aktach z rosyjskiego Suchowo-Kobyлина // Kurier Lwowski. 1902. Nr 40. 2 lutego. S. 6.
- Sivert T.* (red.) Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX w. Warszawa: PWN, 1982.
- Śliwowski R.* Od Turgieniewa do Czechowa: z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX w. Warszawa: PWN, 1970.
- Suchowo-Kobylin A.* Wesele Kreczyńskiego / Przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski // Antologia dramatu rosyjskiego. T. 2. Warszawa: Czytelnik, 1954.
- Suchowo-Kobylin A.* Trylogia: Małżeństwo Kreczyńskiego, Sprawa, Śmierć Tarełkina / Przeł. Bohdan Korzeniewski. Warszawa: PIW, 1955.

- Szczepański A. J.* O festywalach // *Przyjaźń*. 1950. 29 maja. S. 18.
- Szejnert M.* Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Szydłowska M.* Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918. Kraków: Universitas, 1995.
- Szydłowski R.* Festiwal bez festiwalu // *Przyjaźń*. 1976. Nr 28. 11 lipca. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/146340/festiwal-bez-festiwalu> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Szydłowski R.* Między Gogolem i Dostojewskim // *Trybuna Ludu*. 1975. Nr 292. 17 grudnia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/224594/miedzy-gogolem-i-dostojewskim> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Wirth A.* “Sprawa” w “Zamku” // *Nowa Kultura*. 1963. Nr 7. 17 lutego. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/257805/sprawa-w-zamku> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).
- Woycicki A.* Repertuar teatru miejskiego w Krakowie w okresie od 21 X 1893 do 16 VII 1899 // *Grzymała-Siedlecki A.* Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971. S. 398–423.
- Wysińska E.* Głośny śmiech “Tarełkina” // *Kultura*. 1976. Nr 1. 4 stycznia. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/224634/glosny-smiech-tarelkina> (последнее обращение: 15 декабря 2020 г.).

Я. Войводиц

## А. В. Сухово-Кобылин на югославской сцене

Темой данной статьи является обращение к драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина на сценах бывшей Югославии<sup>1</sup>, и в первую очередь в театрах Сербии и Хорватии.

Как справедливо отмечает Е. К. Соколинский в своей книге «Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин», «постановке в театре иноязычной пьесы должен предшествовать перевод» [Соколинский, 2012, с. 129]. Первым переводчиком «Свадьбы Кречинского» стал сам автор, который переложил комедию на французский язык, причем, по совету А. Дюма-сына, для французской публики изменил финал на благополучный. Вслед за французским переводом «Свадьбы Кречинского» уже в последние два десятилетия XIX в. появились переводы на некоторые славянские языки — польский, чешский, болгарский [Там же, с. 130].

А в самом начале XX в. две части трилогии — «Свадьба Кречинского» («Svadba Krečinskog»; «Ženidba Krečinskog») и «Смерть Тарелкина» («Veseli dani ili Tarelkinova smrt»; «Tarelkinova smrt. Veseli dani Raspljujeva») — привлекли интерес переводчиков и режиссеров в южнославянских странах. Но примечательно, что югославская сцена и тогда, и впоследствии ограничилась только первой и третьей частями трилогии, проигнорировав вторую ее часть, драму «Дело».

Пьесы из трилогии Сухово-Кобылина на территории бывшей Югославии ставили более 10 раз.

Первая постановка — «Свадьбы Кречинского» («Свадьба Кречинского») в Народном театре (Народно позориште) в Белграде, премьера которой состоялась 8 сентября 1907 г. Режиссером этой постановки на южнославянской сцене стал Сава Тодорович (*Сава Тодоровић*), а пе-

Науч. ред. О. Н. Купцова.

<sup>1</sup> Имеется в виду южнославянское государство, которое было с 1918 г. Королевством сербов, хорватов и словенцев; потом, с 1929 г., Королевством Югославия; с 1945 г. — Федеративной Народной Республикой Югославия (ФНРЮ); в 1963–1991 гг. — Социалистической Федеративной Республикой Югославия (СФРЮ). Условно можно говорить о Союзной Республике Югославии, в состав которой в 1992–2003 гг. входили Сербия и Черногория.

реводчиком — Михаило Глушчевич (*Михаило Глушчевић*). Это была сербская премьера, еще не югославская, но она состоялась на Балканах.

К постановкам, выходящим за рамки югославского периода, следует также отнести премьеру в Театре имени Боры Станковича (Позориште «Бора Станковић») города Вране 17 октября 2000 г. «Свадьба Кречинского» вновь появилась на сербской сцене в первом переводе на сербский язык Михаило Глушчевича, но в постановке молодого режиссера Ненада Тодоровича (*Ненад Тодоровић*), который родился в 1973 г. Югославские же постановки Сухово-Кобылина не все состоялись в значительных театрах и не все стали заметным явлением. Отметим «Свадьбу Кречинского», поставленную в маленьком Интимном театре (*Intimni teatar Varaždin*) в Вараждине в 1924 г. [Hećimović, 1990]. Этим особым в своем роде, небольшим, но очень живым театральным коллективом руководил Бранко Тепавац (*Branko Tepavac*), который был и первым переводчиком Сухово-Кобылина на хорватский язык, и режиссером комедии, и художественным руководителем театра в то время.

В 1920-е годы «Свадьба Кречинского» шла в Сербском народном театре (Српско народно позориште) в городе Нови Сад (премьера — 18 марта 1927 г.). Режиссером спектакля стал Йован Гец (*Јован Гец*) — известный актер, режиссер, писатель и переводчик, который играл на югославских сценах в Новом Саде, Сплите, Сараево, Загребе, Цетине, Скопье.

В том же году «Свадьбу Кречинского» находим в репертуаре Народного театра Далматии и Сплита (*Narodno pozorište za Dalmaciju i Split*). Режиссером здесь снова указан Йован Гец. Однако, к сожалению, в Сплите прошло всего три представления. Народный театр Далматии и Сплита имел не очень удачную судьбу. Он был основан в 1921 г. и просуществовал лишь до 1928 г., а затем по техническим причинам его объединили с театром в Сараево. Переселение театра из Сплита в Сараево практически означало прекращение его существования.

В Загребе премьера «Свадьбы Кречинского» («*Svadba Krečinskog*») в переводе Гойко Стояновича (*Gojko Stojanović*) состоялась 4 марта 1936 г. в Хорватском национальном театре (*Hrvatsko narodno kazalište*).

А в Народном театре (Народно позориште) в Белграде «Свадьба Кречинского» прошла в 1938 г. (премьера — 12 мая). Режиссерами этого спектакля явились русские актеры — Поликарп Арсеньевич Павлов (1885–1974) и его жена Вера Мильтиадовна Греч (1893–1974), временно принятые тогда на работу в белградский театр. Оба они ранее состояли в труппе Московского Художественного театра (Павлов — с 1908 г., Греч — с 1916 г.), но во время Гражданской войны в составе так назы-

ваемой качаловской группы (группа актеров МХТ, уехавшая с гастрольными спектаклями) оказались сначала на юге России, а затем — в Европе. В 1922 г. приняли решение не возвращаться в Москву. Во время раскола «качаловской группы» Греч и Павлов вошли в состав пражской ветви МХТ под руководством М. Н. Германовой, а после гастролей в Париже 1928 г. сами возглавили труппу бывших «пражан». В начале 1930-х годов гастролировали в Испании, в Америке и в 1935 г. получили приглашение в Белград. На белградской сцене поставили лишь два спектакля — «Трех сестер» А. П. Чехова и «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина.

Критики того времени в общем положительно оценили белградскую премьеру 1938 г., хотя увидели в ней своеобразную вторичность, особенно в подражании гоголевской традиции<sup>2</sup>. Старомодность и вторичность драматургии, «мемуарность» режиссуры не вызвали восторга у белградской публики. Косвенным подтверждением этому может служить и увольнение Греч и Павлова из театра вскоре после премьеры пьесы Сухова-Кобылина [Из двух углов..., 2004, с. 277].

«Свадьбу Кречинского» («Svadba Krečinskog») в переводе Г. Стояновича играли в 1953 г. в Хорватском национальном театре (ХНТ) в Осиеке. Режиссером был Младен Феман (*Mladen Feman*). Два года спустя эта же комедия Сухова-Кобылина появилась в репертуаре Народного театра имени Августа Цесарца (Narodno kazalište «August Cesarec») в Вараждине в постановке того же М. Фемана по сценарию Павла Войковича (*Pavle Vojković*).

Так обстояло дело с первой частью трилогии Сухова-Кобылина — пьесой «Свадьба Кречинского», прошедшей несколько раз не только на крупных югославских сценах, но и в театрах небольших городов вторым рядом, как бы в тени Гоголя.

Не слишком богатой была сценическая история в Югославии и третьей части трилогии — пьесы «Смерть Тарелкина».

<sup>2</sup> Интересно сравнить с этой оценкой отзыв Ю. Л. Ракина (русского штатного актера в белградском Народном театре с 1920-х годов) о спектакле и в целом о режиссерской работе Павлова и Греч в этом театре. В письме к Н. Н. Евреину от 25 июня 1938 г. он писал: «Сейчас на русских “не мода”. Вот и Павлова и Греч уволили, хотя, по-моему, поделом. Их, как пишут здесь, мемуарные постановки Чехова и “Свадьбы Кречинского” (это с тупым-то сербским актерством, не имеющим понятия о сочности русского барства)... Г-жа Греч, кроме того, с голоса насвистыва[ет то], что видела, а он выкидывает кренделя и колнца. Прошло это все без успеха, а как от них ожидали многого» [Из двух углов..., 2004, с. 277].

Известный белградский театр, основанный в 1948 г. и существующий до сих пор, — Югославский драматический театр (Југословенско драмско позориште) — в 1973 г. поставил «Смерть Тарелкина» («Весели дани или Тарелкинова смрт») в переводе Мирославы Пецович (*Мирослава Пецовић*). Режиссером и драматургом был Бранко Плеша (*Бранко Плеша*).

Критик Жарко Команин (*Жарко Команин*) оценил комедию как настоящую, острую сатиру, но и определил ее как «гоголевский гротескный ужас» [Команин, 1973, с. 27]. Милосав Миркович (*Милосав Мирковић*) обратил особое внимание на пластическое решение спектакля, утверждая, что «сюрреалистичный мим разрушает фольклорное смеховое пространство» [Мирковић, 1973b, с. 10]. Тот же критик высоко оценил игру актера Никола Симица (*Никола Симић*), который сыграл и Варравина, и капитана Полутатарина, и Брандахлыстову. По мнению Мирковича, актер не только максимально выражал себя на сцене, но и очень хорошо пользовался гротеском [Мирковић, 1973a, с. 10]. Рецензент Феликс Пашич (*Феликс Пашић*) сближал «Смерть Тарелкина» Бранко Плеша и мейерхольдовскую циркизацию спектакля 1922 г.<sup>3</sup>, подчеркивая, что «гротеск обычно соседствует с трагедией». Белградская публика в целом приняла комедию сердечно и тепло, однако Петар Волк (*Петар Волк*) в своей рецензии не слишком высоко оценил премьеру в Югославском драматическом театре: ««Веселые дни, или Смерть Тарелкина» не получились совершенной постановкой, хотя во многом комедия кажется интересной» [Волк, 1973, с. 8]. Спектакль все-таки пользовался популярностью у зрителей и шел год, о чем писал критик Миркович в связи с его 25-м представлением в Югославском драматическом театре. Его статья называлась «Тарелкин на пике сезона» [Мирковић, 1974, с. 12]. Нельзя не упомянуть, что «Смерть Тарелкина» была показана в рамках очень популярного Белградского международного театрального фестиваля (Београдски интернационални театарски фестивал — БИТЕФ) в 1974 г.

В сербском Народном театре (Народно позориште) в городе Лесковац «Смерть Тарелкина» с подзаголовком «Веселые расплюевские дни» («Весели дани Распљујева») ставили в переводе Мирославы Пецович.

<sup>3</sup> Спектакль в Белграде был поставлен с акцентом на пластическую выразительность. Напомним, что некоторые из русских режиссеров, следуя мейерхольдовской традиции, обращали внимание именно на пластическую сторону актерской игры в своих постановках и даже в экранизациях Сухово-Кобылина (см., например, фильм «Полонез Кречинского» 2007 г. по трилогии Сухово-Кобылина режиссера В. Ф. Дубровицкого).

Премьера состоялась 29 апреля 1976 г. Режиссером была Цисана Мурусидзе (*Цисана Мурусидзе*). Роль Тарелкина исполнял Радиша Груич (*Радиша Грујић*), а Расплюева — Радоман Кончич (*Радоман Кончић*), о которых пресса того времени писала положительные отзывы<sup>4</sup>.

Остановимся на двух постановках «Свадьбы Кречинского» Хорватского национального театра в Загребе, чтобы сравнить восприятие этой комедии разными постановщиками, а также публикой в разное время. Как уже отмечалось, премьера постановки режиссера Бранко Гавеллы<sup>5</sup> состоялась 4 марта 1936 г. (перевод Гойко Стояновича). Вторая же постановка на этой сцене режиссера Давора Шошича (*Davor Šošić*)<sup>6</sup> вышла 20 января 1965 г. под названием «Свадьба М. В. Кречинского» («*Svadba M. V. Krečinskog*») в переводе Павла Циндрича (*Pavao Cindrić*).

Дело не только почти в трех десятилетиях, разделяющих эти постановки, не только в составе актеров, разных переводчиках и режиссерах, но, что существеннее, в разных прочтениях пьесы и восприятии ее текста.

Постановка 1936 г. появилась после блестящего периода Хорватского национального театра (1921–1922 и 1926 гг.), когда директором был Юлие Бенешич (*Julije Benešić*), а сотрудниками — Бранко Гавелла (драматический театр) и Петр Конькович (*Peter Konjković*) (опера). Историк ХНТ Никола Батушич (*Nikola Batušić*) выделяет эти годы как особенно плодотворные и самобытные, как театральные сезоны высокого художественного уровня [Batušić, 1985, s. 27]. Бенешич на посту директора европеизировал национальный театр. В ноябре 1922 г. МХАТ с К. С. Станиславским приехал на гастроли в Загреб (мхатовцы дали здесь 12 спектаклей и концерт) и, несомненно, оставил заметный след, оказал сильное влияние на загребскую сцену. Середина же 1930-х годов характеризуется, с одной стороны, политизацией театра (после так называемой диктатуры 6 января в 1929 г.), а с другой — переоценкой европейской

<sup>4</sup> Данные о спектакле можно найти на сайте белградского Музея театрального искусства (Музеј позоришне уметности) по ссылке: [teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=8663](http://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=8663).

<sup>5</sup> Гавелла Бранко (1885–1962) — хорватский режиссер, театровед, театральный педагог. Поставил более 250 драматических и оперных произведений. В 1953 г. стал инициатором учреждения Загребского драматического театра (ныне Городской драматический театр имени Бранко Гавеллы). Сборник статей этого крупного режиссера и театроведа «Драма и театр» издан на русском языке [Гавелла, 1976].

<sup>6</sup> Шошич Давор (1932–1992) — хорватский журналист и режиссер; окончил Академию драматического искусства в Загребе.

классики, расширением репертуара за счет новых для хорватской публики имен (Л. Пиранделло, К. Чапек, русские и советские писатели).

В это время и появляется «Свадьба Кречинского» в ХНТ. Спектакль 1936 г. стал особым событием: этой постановкой отметили 25-летие деятельности выдающегося актера Страхины Петровича (*Strahinja Petrović*)<sup>7</sup>, который сыграл в комедии Ивана Антоновича Расплюева. Премьера задумывалась как масштабное мероприятие, среди публики находились самые значительные политические и культурные деятели того времени, о чем писали в печати — в статьях, которые авторы не подписывали либо подписывали псевдонимами [Enes, 1936; GAM, 1936].

Режиссура Бранко Гавеллы, сценография Любо Бабича (*Babić Ljubo*)<sup>8</sup> и замечательная игра актеров были приняты по-разному. Бранко Ливадич (*Branko Livadić*) писал, что комедия Сухово-Кобылина долгие годы ждала хорватской премьеры, и подчеркивал влияние на автора гоголевской драматургии и французского сценического искусства [Livadić, 1936, s. 210]. Один из критиков писал, что «Кречинский и Расплюев, конечно, интересны, но в меньшей степени, чем Хлестаков из “Ревизора” и Чичиков из “Мертвых душ”» [Enes, 1936, s. 2–3]. Ливадич, в свою очередь, сравнивал Кречинского с гоголевскими героями, особенно с плутом Хлестаковым, а опустившегося интеллектуала Расплюева — с авантюристами В. Гюго и О. де Бальзака. Он подчеркивал, что Кречинский является виртуозом обмана, скрывающим свою жадность «за пеленой какой-то идиотской рабской покорности» [Livadić, 1936, s. 210]. Взаимосвязь между мошенниками (преступный союз) Ливадич прочитывал в традициях французского романа. Но одновременно критик замечал, что режиссер поставил комедию на русский лад. Это не удивительно, так как Гавелла, следуя мхатовской традиции, определял себя как «представителя литературы в театре» [Batušić, 1985, s. 94], то есть считал литературное произведение основой спектакля, уделяя особое внимание работе актера над текстом. Выбор Гавеллой комедии

<sup>7</sup> Для пространства бывшей Югославии Страхи́ня Петрови́ч (1892–1964) является интересным (можно даже сказать, типичным) актером театра и кино, а также режиссером. Он родился в Белграде и работал в белградском Народном театре. Позже стал членом Народного театра в Осиеке, затем — в Загребе, а в 1940 г. снова возвратился в Народный театр Белграда. После Второй мировой войны Петрови́ч играл в Югославском драматическом театре в Белграде.

<sup>8</sup> Баби́ч Любо́ (1890–1974) — один из выдающихся югославских сценографов; в 1919 г. начал сотрудничать с ХНТ.

Сухово-Кобылина — это ее признание классическим текстом русской литературы.

Иной взгляд на комедию Сухово-Кобылина театр и критика обнаружили в 1965 г. Шестидесятые годы в целом представляли собой новый этап в развитии ХНТ и время иного отношения к актерскому искусству. В конце 1950-х годов появились актеры «нового реализма»: Бэла Крлежа (*Bela Krleža*), Эрвина Драгман (*Ervina Dragman*), Йозо Петричич (*Jozo Petričić*), Мато Гркович (*Mato Grković*) и др. Труппа к тому же помолодела за счет актеров, только что окончивших Академию театрального искусства — центр новой театральной педагогики.

Полемика вокруг будущего спектакля началась еще до премьеры: 18 января (за два дня до премьеры) в загребской газете «Vjesnik» («Вестник») появился анонс «Свадьбы Кречинского». Предупреждая упрёки и недоумения, критик писал, что хочет заранее познакомить читателей с «не очень известным автором и текстом» [D. E., 1965, s. 5]. В ту же статью было включено интервью с актрисой Бэлой Крлежей, занятой в спектакле в роли тети Анны Антоновны Атуевой и выступившей с заявлением от лица своего поколения: «Мы являемся тем счастливым поколением, которое воспитывала русская классика. Мы не танцевали твист, а читали Толстого, Достоевского, Арцыбашева...» (можно сомневаться в уместности фамилии М. П. Арцыбашева — скандально модного беллетриста начала XX в. — в этом ряду, но сама интенция высказывания понятна) [Ibid.].

В этих высказываниях ощущается столкновение и разных поколений, и разных театральных эстетик. В 1960-е годы, когда из Европы и США хлынула массовая культура, под влиянием которой оказалась и молодежь Югославии, русская классика воспринималась иначе, чем в 1930-е годы. Критика «Свадьбы Кречинского», довольно острая, нацеленная на выбор текста режиссерами и политику театра, связывалась прежде всего с изменениями интересов публики, со свободой выбора — вниманием к массовой (или популярной) культуре, с одной стороны, и авангардным, экспериментальным театральным течением — с другой.

После премьеры «Свадьбы Кречинского» критик Славко Ковач (*Slavko Kovač*) задавал вопрос в журнале «15 dana» («15 дней»): «Почему именно это произведение нужно было спасти от забвения?» [Kovač, 1965, s. 27]. Этот вопрос касался не только комедии XIX в., которую Ковач считал безнадежно устаревшей, но и ХНТ, выбравшего для постановки малоизвестный русский текст, а не какое-либо более значительное и более современное драматическое произведение. Критик упрекал театр: по его мнению, даже в Белграде, где вдвое больше премьер, чем в Загребе,

не решились бы выбрать для постановки практически забытую комедию. Ковач спрашивал: «Почему именно Сухово-Кобылин?» Зачем его ставить в Загребе? Разве нет других, более актуальных драматургов? Критик писал, что не поместил бы Сухово-Кобылина в один ряд с Эсхилом, Шекспиром, Кальдероном, Мольером, Т. Элиотом, С. Беккетом, даже Л. Леоновым и другими [Kovač, 1965, s. 27]. «Раз уж мы в Загребе настолько, скажем, скупы и бедны (чтобы не сказать резче) на постановки новых произведений, то имя Сухово-Кобылина совсем не так уж необходимо среди тех авторов, произведения которых нам бы хотелось видеть на подмостках загребских театров» [Ibid.]. Ковач обрушивается не только на комедию Сухово-Кобылина, которую, с его точки зрения, неудачно выбрали для повторной постановки в ХНТ, но и на самого постановщика Шошича, пытавшегося осовременить комедию и объяснявшего, в частности, в программе-буклете, что точно такие же истории, как когда-то с Кречинским, в наши дни происходят с брачными аферистами, мошенниками, о чем можно прочесть в сегодняшней прессе. Ковач все-таки более тонко понимает Сухово-Кобылина и отвечает режиссеру: «Свести “Свадьбу Кречинского” к рассказу о женихе-обманщике — примитивно, а связать все это с какими-то нынешними женихами-обманщиками, о которых пишут в массовых изданиях, и в этом искать актуальность — наивно» [Ibid.]. Понимая комедию довольно глубоко и особенно ценя характер Расплюева, трагикомичного «маленького человека», «жадно собирающего остатки трапезы барина Кречинского» [Ibid.], Ковач связывал текст Сухово-Кобылина с поэтикой Достоевского. Йозо Пулизевич (*Jozo Puljizević*), критик газеты «Vjesnik», также удивлялся, что из стольких драматургов для постановки выбрали именно Сухово-Кобылина: «Ставить данное произведение — значит продемонстрировать недостаток понимания современных течений и требований нынешнего театра» [Puljizević, 1965, s. 5].

В газете «*Orba*» («Борьба») была опубликована статья о премьере под названием «Спектакль лучше, чем текст». И здесь рецензент задавал вопрос, похожий на вопрос Ковача: «Нужно ли было ставить данную комедию?» В отличие от Ковача, который все-таки ценил талант Сухово-Кобылина, автор статьи называл драматурга «писателем легкого пера, но скромного уровня» [Frndić, 1965, s. 7]. На основе такого текста «скромного уровня» режиссеру и актерам все же удалось, по мнению журналиста, представить публике достаточно хороший спектакль. Газета «*Večernji list*» («Вечерний листок») писала: «Данной комедии не удалось убедить нас в том, что ценность ее выходит за культурно-исторические рамки времени, в котором она была написана» [Grčević, 1965, s. 7]. Дра-

матургия наивна и излишне дидактична, а в поставленном Шошичем спектакле критик видел и проблему устаревшего режиссерского языка, построенного на традиции русского реалистического театра.

Причину интереса (хоть и не постоянного, и не бурного) к творчеству Сухово-Кобылина в бывшей Югославии можно искать в том, что в мире всегда были и есть ложь, обман, хвастовство, предательство, клевета, что персонажи узнаваемы и универсальны для всех времен и народов. И нет ничего странного в том, что зрители с легкостью воспринимали комедии Сухово-Кобылина, тем более что их напрямую связывали с традицией Гоголя, драматургия которого до сих пор является наиболее востребованной из всего русского классического репертуара на южнославянских театральных сценах. К этому нужно добавить и особо привлекающую зрителей гротескную масочность персонажей (в данном случае не только в статике, а в еще более театрально захватывающем варианте — в смене масок) (см.: [Соколинский, 2012, с. 155]). Однако, вероятно, признание за Сухово-Кобылиным самобытности и настоящее открытие его трилогии (в целостном виде) на южнославянских сценах еще впереди.

## Литература

*Гавелла Б.* Драма и театр. М.: Прогресс, 1976.

Из двух углов. Переписка Николая Евреинова с Юрием и Юлией Ракиными. 1928–1938 / публ., вступ. текст и примеч. В. В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 243–278.

*Соколинский Е. К.* Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин. СПб.: Изд. авт., 2012.

*Волк П.* Класична драма и живи театар // Књижевне новине. Београд. 1973. 16. новембар. С. 8.

*Команин Ж.* Смешна лудница // Вечерње новости. Београд. 1973. 29. октобар. С. 27.

*Мирковић М.* Најзад Бранко разигранко // Политика експрес. Београд. 1973а. 1. новембар. С. 10.

*Мирковић М.* Волшебни играч Никола Симић // Политика експрес. Београд. 1973б. 5. новембар. С. 10.

*Мирковић М.* Тарелкин у врху сезоне // Политика експрес. Београд. 1974. 5. март. С. 12.

*Пашић Ф.* Тарелкин, изненада // Борба. Београд. 1973. 30. октобар. С. 8.

- Badalić J.* Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb: Liber, 1972.
- Batušić N.* (ur.). Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: 1860–1985. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Cindrić P.* (ur.). Hrvatsko narodno kazalište 1894–1969. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969.
- D. E.* Nakon mnogih godina opet «Svadba» // *Vjesnik*. Zagreb. 1965. 18. siječnja. S. 5.
- Enes.* Proslava 25-godišnjica rada dramskog umjetnika Strahinje Petrovića // *Novosti*. Zagreb. 1936. 5. ožujka. S. 5.
- Flaker A.* Književne poredbe. Zagreb: Naprijed, 1968.
- Frndić N.* Bolja izvedba nego tekst // *Borba*. Zagreb. 1965. 22. siječnja. S. 7.
- GAMA.* Jubilej Strahinje Petrovića // *Večer*. Zagreb. 1936. 5. ožujka. S. 3.
- Grčević M.* Zastarjeli lijek? «Svadba Krečinskog» A. V. Suhovo-Kobilina na sceni HNK // *Večernji list*. Zagreb. 1965. 22. siječnja. S. 7.
- Hećimović B.* (prir. i ur.). Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980. Knjiga prva: Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta. Zagreb: Globus; JAZU, 1990.
- Historijski zbornik. 1992. God. XLV. Br. 1. S. 237–245.
- Kovač S.* «Svadba Krečinskog» Suhovo-Kobilina u HNK // 15 dana. Časopis za kulturu i umjetnost. God. VIII. Br. 3–4. Zagreb: Radničko sveučilište «Moša Pijade», 1965. S. 27.
- Livadić B.* Kazalište A. V. Suhovo-Kobylina «Svadba Krečinskog» — Jubilej Strahinje Petrovića // *Hrvatska revija* / ur. Blaž Jurišić. Br. 4. Zagreb: Matica hrvatska, 1936. S. 210–211.
- Očak I.* Hrvatski izvori za hrvatsko-ruske veze krajem XIX I početkom XX stoljeća // Proslava 25-godišnjice Strahinje Petrovića // *Narodne novine*. Zagreb. 1936. 5. ožujka. S. 2–3.
- Puljizević J.* Komika i tragika svadbe // *Vjesnik*. Zagreb. 1965. 22. siječnja. S. 5.
- Šentija J.* (ur.). Opća enciklopedija. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1982.

### III. Судьба наследия

*Сухово-Кобылин оставался для меня, да и вообще для писателей и того времени, и позднейших десятилетий, — как бы невидимкой, некоторым иксом.*

П. Д. Боборыкин

Цит. по: Боборыкин П. Д. За полвека. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1965. С. 287.



*А. Е. Родионова*

## А. В. Сухово-Кобылин и его окружение в архивных документах отдела рукописей РГБ

Документальное наследие известного драматурга А. В. Сухово-Кобылина (1817–1903) хранится в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) в семейном архивном фонде Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных (фонд № 223). Хронологические рамки документов архива: 1810–1941 гг. Общий объем фонда: 1301 единица хранения, 19 567 листов. Научное описание архива сделано главным архивистом отдела рукописей РГБ Т. А. Медовичевой. Иконографические материалы архива, которые в скором времени дополнят его документальную часть, насчитывают более 600 единиц хранения. Среди них — фотоальбомы, отдельные фотографии, акварели, живописные портреты. Письма драматурга входят в эпистолярный архив его сестры Евдокии Васильевны Петрово-Соловово (1819–1893). Они были переданы в Ленинскую библиотеку в 1926 г. племянницей А. В. Сухово-Кобылина — дочерью Евдокии Васильевны Марией Михайловной Петрово-Соловово (1858–1941), которая проживала в доме своего брата Николая Михайловича (1854–1915), третьего по старшинству сына Евдокии Васильевны, крестника драматурга, в Малом Знаменском переулке. В этом же доме квартировал Юрий Владимирович Готье, историк и сотрудник отделения рукописей. Он упоминает Марию Михайловну в своих воспоминаниях как хозяйку дома, которая подвергалась обыскам наравне с другими жильцами [Готье, 1997, с. 110, 124, 134, 198, 212]. М. М. Петрово-Соловово была хранительницей семейного архива. До 1918 г. вместе с ней жила приемная дочь А. В. Сухово-Кобылина Луиза Александровна де Фальтан. После отъезда Луизы во Францию они продолжали переписываться. В архиве сохранилось духовное завещание Луизы де Фальтан от 22 декабря 1906 г., в котором она завещает все свое движимое и недвижимое имущество в Российской империи М. М. Петрово-Соловово<sup>1</sup>. В свою очередь Мария Михайловна оформила доверенность на имя Л. де Фальтан на совершение различных операций с принадлежащими Марии Михайловне денеж-

<sup>1</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 28. Ед. хр. 2. Л. 1–2.

ными вкладами Государственного банка. Две доверенности, сохранившиеся в архиве, датированы 5 июня и 30 сентября 1917 г.<sup>2</sup>

Большую часть семейного архива передал в библиотеку Лев Владимирович Горнунг. Он был женат на Анастасии Васильевне Петрово-Соловова, дочери Василия Михайловича — брата Марии Михайловны Петрово-Соловова. От Л. В. Горнунга было несколько поступлений: в 1938–1939 гг., 1946 г., 1949 г., 1971–1974 гг. В 1938 г. от Л. В. Горнунга поступил альбом Евдокии Васильевны Сухово-Кобылиной, который был начат ею в Италии в 1839 г.<sup>3</sup> Альбом содержит списки стихотворений Н. М. Языкова, А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Ф. И. Тютчева, М. Ю. Лермонтова, А. С. Хомякова, Н. А. Некрасова на русском и французском языках. Дополняют альбом карандашные зарисовки, сделанные С. В. Сухово-Кобылиной, ее женихом Борисом Белостоцким, с пояснениями на французском языке: [Танцующая пара]<sup>4</sup> (л. 5); «Mr. Panoff fait ses [...] a l' Italie du haut des Alpes» [Господин Панов в итальянских Альпах]<sup>5</sup> (л. 6); «Grosse boule ramassant une petite» [Большой шар, поднимающий маленький] (л. 15); «Indifference d' un mari aux fatigues de sa femme une femme svelte et legere courant avec une orange» [Равнодушие мужа к усталости жены. Жена стройная и легкая бежит с апельсином] (л. 36); архитектурные зарисовки, 1846 г. (л. 91; карандаш, белила); фотография Неаполя (л. 97); итальянский пейзаж С. В. Сухово-Кобылиной (л. 98; карандаш, белила; на обороте письмо Софьи Васильевны: «Вот вид той части города, где живем мы. Здание против башни, где поставлен крестик и где крытый балкон, это мои апартаменты, я поставила себя на балконе. Все эти здания — наш монастырь, 67 ступеней, нужно взойти, чтоб взобраться к нам. — По берегу моря, что на первом плане, я хожу очень часто, и купаться, и рисовать. Я думаю этот рисунок весь сотрется. Комнаты мои угловые, так что видно только одно окошко спальни»<sup>6</sup>; под рисунком пояснительная надпись рукой Л. В. Горнунга); [Всадник на лошади]<sup>7</sup> работы Б. Белостоцкого (л. 103). В альбом вклеены фотографии 1850–1890-х годов: Василий, Федор, Николай Петрово-Соловова, 1857 г. (л. 24), Евдокия Васильевна Петрово-Соловова, Николай Михайлович, Мария Михайловна Петрово-Соловова, Совала, 1891 г. (л. 62),

<sup>2</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 23. Ед. хр. 18. Л. 1.

<sup>3</sup> Там же. К. 1. Ед. хр. 18. Заключение на поступление 85-1938. Л. 1.

<sup>4</sup> Название дано автором статьи.

<sup>5</sup> Перевод здесь и далее главного архивиста ОР РГБ В. И. Бурцевой.

<sup>6</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 1. Ед. хр. 18. Л. 98 об.

<sup>7</sup> Название дано автором статьи.

усадебный сад (л. 88), усадебный дом (л. 106), вложены засушенные листы гербария с пояснительными надписями Е. В. Петрово-Соловова (прямо на листьях указан 1845 г.; л. 77, 78, 82), тканая вышивка с изображением паркового обелиска «L'amitié» («Дружба») (л. 74).

Вместе с альбомом пришли переводы произведений А. С. Пушкина «Братья разбойники», «Пир во время чумы» с русского на французский язык, сделанные переводчицей Софьей Владимировной Энгельгардт, урожденной Новосильцовой<sup>8</sup>, в 1939 г. — портрет Елизаветы Петровны Шепелевой, урожденной Кречетниковой, бабушки А. В. Сухова-Кобылина и его сестер, выполненный маслом художником М. И. Теребевым (поступление 131-1939)<sup>9</sup>.

Пять писем Александра Васильевича Сухова-Кобылина были переданы в отдел рукописей в 1940 г. Аграфеной Михайловной Михайловой-Лебедевой, проживавшей на Арбате, в Плотниковом переулке, д. 6, кв. 7 (в Плотниковом переулке жила в то время и М. М. Петрово-Соловова). А. М. Михайлова-Лебедева, по всей видимости, являлась доверенным лицом М. М. Петрово-Соловова. В книге предложений отдела рукописей в качестве лица, передающего документы, значится сама М. М. Петрово-Соловова. Вместе с письмами драматурга в отдел поступили письмо Е. В. Салиас де Турнемир, машинописная копия письма А. В. Сухова-Кобылина по поводу убийства Александра II, краткая биография А. В. Сухова-Кобылина, написанная М. М. Петрово-Соловова, карандашные рисунки Софьи Васильевны Сухова-Кобылиной, среди которых «Кобылинка — родовое имение Сухова Кобылиных» и автопортрет художницы<sup>10</sup>. В записке М. М. Петрово-Соловова так пишет о своем дяде: «Александр Васильевич Сухово-Кобылин родился в 1817 г. Первоначальное образование получил дома. 17 лет поступил в Московский университет на математический факультет. По окончании курса получил золотую медаль. Затем уехал в Германию, где слушал лекции по философии. Многие годы своей жизни посвятил изучению философии Гегеля. Жил почти безвыездно в своем имении в Тульской губернии. Интересовался народным образованием. На свои средства выстроил школу, которую передал земству. Занимался хозяйством и лесонасаждением. Был много лет почетным мировым судьей. Все его 3 пьесы были написаны в 60-х годах, был член Нарв. [Гарвардской] Академии. Последние 10 л[ет]. своей жизни

<sup>8</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К.1. Ед. хр. 18. Заключение на поступление 85-1938. Л. 1.

<sup>9</sup> ОР РГБ. Заключение № 80, протокол № 14, входящий № 131-1939. Л. 1.

<sup>10</sup> ОР РГБ. Заключение № 69, входящий № 135-1940. Л. 1. Документы находятся в обработке.

страдал частыми бронхитами, по болезни принужден был уехать на юг. Жил во Франции, в Боль[ё], где и скончался в 1903 г.»<sup>11</sup>.

В 1946 г. от Л. В. Горнунга поступили 196 писем Е. В. Салиас де Турнемир и Е. В. Петрово-Соловово<sup>12</sup>. В том же году Л. В. Горнунг предложил к приобретению и «красный альбомчик Сухово-Кобылиных» с детскими записями, возможно Александра Сухово-Кобылина<sup>13</sup>. Этот миниатюрный альбом в красном кожаном переплете с золотым тиснением и изящным золотым замочком содержал записи стихов Е. А. Баратынского, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Ф. Шиллера. Альбом подробно расписан Л. В. Горнунгом: «По-видимому, сперва он принадлежал матери, Марии Ивановне. Позднее же перешел к ее старшей дочери — Евгении Тур. Первая страница альбома датирована 1823 годом. Евгении Тур было в это время 7–8 лет, матери ее 34 года. Кое-где приложила свою руку к альбому и вторая дочь — Евдокия. По крайней мере, инициалы ДСК можно отнести только к ней — Душа С. К. (Сухово-Кобылина. — А. Р.). На 3-й странице (л. 2) подпись С. Ж. Инициалы принадлежат сестре Марии Ивановны Софье Шепелевой, в замужестве Жуковой. Стихотворение Жуковского “Дружба” на стр. 15–16 написано двоюродной сестрой Е. Тур Лизанькой (так в рукописи. — А. Р.) Жуковой (л. 8–8 об.). На стр. 21 есть упоминание об Александре С.-К. (Сухово-Кобылине. — А. Р.), которому в 1828 г. было 11 лет. Это шуточные фразы: “Конница окружила его, убит наш Александр величавый” (л. 14) (детским почерком. — А. Р.) <...>»<sup>14</sup>. К письму Л. В. Горнунга сделана приписка, предположительно рукою Е. Н. Коншиной: «Записи на стр. 5–8 (л. 3–4) отца Василия Александровича Сухово-Кобылина»<sup>15</sup>.

В 1949 г. Л. В. Горнунг делает новое предложение отделу рукописей — на этот раз речь шла о письмах художницы С. В. Сухово-Кобылиной, сестры драматурга, В. А. Сухово-Кобылина, отца драматурга, Е. В. Петрово-Соловово к отцу, письмах 1878–1891 гг., адресованных Софье Александровне Щербатовой, матери А. В. Горнунг: 82 письма от отца А. А. Щербатова, участника Крымской кампании, позднее — московского городского головы; 101 письмо от матери княгини М. П. Щербатовой, урожденной Мухановой, и 14 писем от бабушки княгини

<sup>11</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 2. Ед. хр. 4. Л. 1–1 об.

<sup>12</sup> ОР РГБ. Книга поступлений 1939–1947 гг. Поступление 44-1946. Л. 130 об. — 131. Ф. 223. К. 14. Ед. хр. 36–66. К. 15. Л. 1–19.

<sup>13</sup> ОР РГБ. Дело фонда № 223. Л. 9–10. Письмо Л. В. Горнунга. Ф. 223. К. 1. Ед. хр. 4.

<sup>14</sup> Там же. Л. 9–9 об.

<sup>15</sup> Там же. Л. 10.

С. С. Щербатовой, урожденной Апраксиной; письма, полученные княгиней М. П. Щербатовой от отца П. А. Муханова, брата декабриста, общественного деятеля. Также Л. В. Горнунг передал воспоминания князя Александра Алексеевича Щербатова, написанные дочерью Ольгой Александровной Веневитиновой под диктовку, исправленные и дополненные им самим и охватывающие период с конца XVIII в. до начала осады Севастополя в 1854 г.<sup>16</sup>

Предложенные Л. В. Горнунгом портреты членов семьи Сухово-Кобылиных и Шепелевых, среди которых указаны миниатюрный портрет Александра Сухово-Кобылина в младенческом возрасте, хранившийся у Е. В. Петрово-Соловова, дагеротипный портрет драматурга конца 1840-х годов, его же гравированный портрет и портрет дочери Луизы, в отдел рукописей не поступали<sup>17</sup>.

В 1971 г. от Л. В. Горнунга пришли неопубликованные воспоминания генерала от инфантерии, члена Государственного совета, генерал-губернатора Москвы Алексея Григорьевича Щербатова 1776–1843 гг., альбом выписок из произведений духовного содержания семьи Щербатовых — Новосильцовых, датированный второй половиной XIX в., и иконографические материалы семьи Щербатовых и Новосильцовых, акварельные портреты Ольги Александровны и Софьи Александровны Щербатовых, карандашные портреты Марии Александровны и Веры Александровны Щербатовых, видовые рисунки Вязовки, Нары, Ялты, семейный альбом М. Ф. и Е. В. Петрово-Соловова с 30 фотографиями, портрет-дагеротип М. Ф. Петрово-Соловова, фотографии Василия и Бориса Михайловичей Петрово-Соловова<sup>18</sup>.

В 1973 г. Л. В. Горнунг пополнил фонд отдела рукописей семейными фотографиями интерьеров архитектурных памятников Москвы — дома Софьи Степановны Щербатовой, купленного ею в 1852 г. у Ростопчиных (ныне — здание детской больницы им. Н. Ф. Филатова), дома Александра Алексеевича Щербатова на Большой Никитской, дома князя Голицына

<sup>16</sup> ОР РГБ. Заключение № 22. Поступление № 63-1949. Л. 1. Ф. 223. К. 3. Ед. хр. 2. Воспоминания А. А. Щербатова. См. опись ф. 223: Электронный ресурс [режим доступа]: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004837131?#?page=1> (дата обращения: 18 апреля 2021 г.).

<sup>17</sup> ОР РГБ. Дело фонда. Записка Л. В. Горнунга. 1949. 7 октября. Л. 12–13. В 1946 г. от Л. В. Горнунга в Государственный литературный музей поступил дагеротипный портрет А. В. Сухово-Кобылина, датированный концом 1850-х годов; см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 197, кат. 89].

<sup>18</sup> ОР РГБ. Заключение № 93-1971. Л. 1–2. Ф. 223. К. 3. Ед. хр. 1. К. 2. Ед. хр. 27. Иконографические материалы находятся в обработке.

на Колымажном дворе в Москве, особняка в Трубниковском переулке, имений Вязовка и Совала в Тамбовской губернии<sup>19</sup>. Среди поступивших документов в заключении, составленном заведующей отделом рукописей Саррой Владимировной Житомирской, названы фотографии А. В. Сухово-Кобылина, Бориса Николаевича Чичерина, членов семьи Петрово-Соловово, Самариных, Щербатовых, акварели домашнего учителя детей Василия Михайловича Петрово-Соловово С. Н. Ставровского<sup>20</sup> (1912 г.) и Марии Павловны Щербатовой, урожденной Мухановой (1869 г.). «Это собрание фотографий представляет собой замечательную историко-культурную ценность. Перед нами, во-первых, воспроизведение давно исчезнувших интерьеров, являющих собой поистине музейные образцы городского и усадебного быта высшего дворянства последних десятилетий XIX века, которые послужат источником и для искусствоведения, и для воссоздания быта тех лет средствами театра и кино. Во-вторых, подробнейшие записи мемуарного характера, сопровождающие каждую фотографию, позволяют не только восстановить историю замечательных архитектурных памятников, но и историю многих произведений живописи — портретов работы И. Н. Крамского, П. Ф. Соколова, Ф. С. Рокотова и др., — представлявших когда-то фамильную собственность Щербатовых, Петрово-Соловово, Сухово-Кобылиных», — писала в заключении по поводу приобретения этих предметов С. В. Житомирская<sup>21</sup>.

Последнее поступление в архивный фонд Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных было в 1974 г. Основную часть предложенных материалов составляют фотографии и переписка членов родственных семейств Петрово-Соловово, Сухово-Кобылиных, Новосильцовых, Трубецких, Щербатовых и Авиновых. Особый интерес представляет комплекс фотографий, запечатлевших интерьеры столичных и тамбовских домов, виды имений Нары Щербатовых под Малоярославцем, Кочемирова Новосильцовых, Совалы и Вязовки Петрово-Соловово, Караула Чичериных в Тамбовской губернии, имений Самариных и Кочубеев в Крыму<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> ОР РГБ. Заключение № 65-1973. Л. 1–2.

<sup>20</sup> Ставровский Сергей Николаевич (1872–1942) — педагог; автор семейной хроники «Летопись моей жизни»; см. подробнее: Электронный ресурс [режим доступа]: [http://az.lib.ru/s/stawrowskij\\_s\\_n/text\\_1930\\_chernye\\_gody.shtml](http://az.lib.ru/s/stawrowskij_s_n/text_1930_chernye_gody.shtml) (дата обращения: 15 апреля 2021 г.).

<sup>21</sup> ОР РГБ. Заключение № 65-1973. Л. 1.

<sup>22</sup> ОР РГБ. Заключение № 67-1974. Л. 1–3. Ф. 223. К. 19–21. Иконографические материалы находятся в обработке.

Среди иконографических материалов фонда<sup>23</sup> — шесть семейных альбомов Сухово-Кобылиных и Петрово-Соловово, фотографии Щербатовых, Новосильцовых, Трубецких, Гурко, Авиновых, Чичериных, Веневитиновых, коллекция фотографий актеров с дарственными надписями М. М. Петрово-Соловово, несколько рисунков карандашом, сделанных С. В. Сухово-Кобылиной: уголок родового имения Кобылинка, два деревенских пейзажа, один из них — с парусником; рисунок здания, датированный 1838 г. В альбомах есть фотографии и А. В. Сухово-Кобылина (погрудный портрет — Vien, Walegy; поясной портрет — Санкт-Петербург, Русская фотография), литографический портрет (с фотоакватинты Goupil)<sup>24</sup>.

Архивные документы фонда Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных связаны прежде всего с семьей Евдокии Васильевны Петрово-Соловово — ее мужем Михаилом Федоровичем (1813–1887), дочерью Марией, сыновьями Николаем, Василием (1850–1908), Борисом (1863–1923), Федором (1852–1918). Евдокия Васильевна была душой и центром семьи. В семье ее так и звали — «Душа». Ее брат и сестры делились с нею своими печалью, каждому из них она и ее муж помогали материально. Младшая сестра Софья Васильевна (1825–1867), талантливая художница, три года жила в семье Петрово-Соловово, когда училась в Академии художеств в Санкт-Петербурге, а затем, когда она жила в Италии, Евдокия Васильевна и Михаил Федорович поддерживали Софью материально. Старшая сестра Елизавета Васильевна, по мужу графиня Салиас де Турнемир (1815–1892), писательница, известная в литературе под псевдонимом Евгения Тур, получала от Души помощь. «Иная мать так о детях не думает, как ты о нас», — обращается Елизавета Васильевна к сестре в письме от 20 сентября 1857 г.<sup>25</sup> Александр Васильевич пишет Евдокии Васильевне из Томска 30 октября 1847 г.: «Ты была всегда и во всякое время сама нежность и любовь»<sup>26</sup>.

В основной части семейного архива Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных находятся письма. Больше всего писем — 297 — от С. В. Сухово-Кобылиной, которая долго жила вдали от дома. Они адресованы Евдокии Васильевне Петрово-Соловово и ее мужу Ми-

<sup>23</sup> Шифры не указаны, так как иконографические материалы находятся в обработке.

<sup>24</sup> Иконографические материалы фонда находятся в обработке. Они должны войти в том 3 описи ф. 223.

<sup>25</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 14. Ед. хр. 55. Л. 7.

<sup>26</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 42. Л. 1–2.

хаилу Федоровичу, сестре Елизавете Васильевне Салиас де Турнемир, матери Марии Ивановне Сухово-Кобылиной, урожденной Шепелевой, и отцу Василию Александровичу Сухово-Кобылину. Первые письма Софьи Васильевны относятся к 1840-м годам, когда состоялась поездка с матерью и братом за границу, а завершаются годом ее смерти (1867 г.). Еще 200 писем — от Елизаветы Васильевны, с 1840-х годов до начала 1890-х. Они обращены к сестре Евдокии Васильевне Петрово-Соловово, племянникам Марии Михайловне, Николаю Михайловичу, Федору Михайловичу Петрово-Соловово, матери Марии Ивановне, сестре Софье Васильевне, брату Александру Васильевичу, отцу Василию Александровичу, приятельницам Александре Ивановне Захаровой и Варваре Владимировне Новосильцовой. Писем матери Марии Ивановны Сухово-Кобылиной (1789–1862) — 75. Они адресованы дочери Евдокии Васильевне, ее мужу Михаилу Федоровичу, три письма — Софье Васильевне, одно — дочерям Евдокии и Елизавете. Писем от отца, Василия Александровича Сухово-Кобылина (1784–1873), участника войны 1812 г., тульского помещика, правительственного опекуна заводов в Выксе, принадлежавших Шепелевым, — 153. Они краткие, делового характера, но очень точно датированы, что оказывает помощь в датировке других документов. Письма адресованы дочерям Евдокии, Елизавете, Софье, внукам Василию, Николаю, Федору и Марии Петрово-Соловово, жене Марии Ивановне, родственникам Новосильцовым<sup>27</sup>.

В архивном фонде Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных в РГБ 78 писем Александра Васильевича. Письма написаны на двух языках — русском и французском, которому Александр Васильевич оказывает явное предпочтение.

Письма можно классифицировать по адресатам: 49 писем любимой сестре — Евдокии Васильевне Петрово-Соловово<sup>28</sup>, из них 11 адресованы также и Михаилу Федоровичу<sup>29</sup>, одно — лично Михаилу Федоровичу<sup>30</sup>, одно — Михаилу Федоровичу и всем сестрам<sup>31</sup>, одно письмо из Петербурга адресовано матери, отцу и сестрам<sup>32</sup>, Евдокии Васильевне

<sup>27</sup> См. подробнее опись ф. 223: Электронный ресурс [режим доступа]: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004837131#?page=1> (дата обращения: 18 апреля 2021 г.).

<sup>28</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 15. Ед. хр. 41–43, 48–50, 52–53, 59–76.

<sup>29</sup> Там же. Ед. хр. 44, 45, 51, 55, 56, 57, 58.

<sup>30</sup> Там же. Ед. хр. 54.

<sup>31</sup> Там же. Ед. хр. 47.

<sup>32</sup> Там же. К. 16. Ед. хр. 7.

и Софье Васильевне адресованы шесть писем 1846–1847 гг.<sup>33</sup> Письма помогают проследить географию поездок драматурга: село Выкса Ардатовского уезда Нижегородской губернии, город Томск, село Росва Перемышльского уезда Тульской губернии, родовое имение Кобылинка Чернского уезда Тульской губернии, село Скуратово той же Тульской губернии, столицы — Москва, Петербург, Париж, имение Гайрос близ Мон-де-Марсана и Мон-Сен-Мишель во Франции. Мужа Евдокии Васильевны — Михаила Федоровича Петрово-Соловово — ценила вся семья Сухово-Кобылиных за доброту, надежность и отзывчивость. Ему адресованы два письма Александра Васильевича, датированные 1851 и 1854 гг. (в первом письме есть обращение и к сестрам Сухово-Кобылиным, которые часто находили приют в семье Петрово-Соловово)<sup>34</sup>. Матери, М. И. Сухово-Кобылиной, адресованы тоже два письма, датированные 1855 и 1860 гг. (во втором из них приписка Марии Ивановны Сухово-Кобылиной, урожденной де Булон, первой жены Александра Васильевича)<sup>35</sup>. В. А. Сухово-Кобылин, отец драматурга, подолгу жил вдали от семьи: 10 лет, с 1846 г., — в Выксе или в родовом имении Кобылинка. Но писем к нему Александра Васильевича, за исключением конверта письма, ему адресованного, из Гейдельберга от 1840 г., не сохранилось в архиве<sup>36</sup>. Одно письмо из Петербурга адресовано матери, отцу и сестрам<sup>37</sup>. Александр Васильевич переписывался с племянниками, детьми Евдокии Васильевны и Михаила Федоровича Петрово-Соловово. Сохранились два письма 1875 г. Василию Михайловичу<sup>38</sup>, одно письмо к Марии Михайловне из Больё-Сюр-Мер (Франция) 1901 г.<sup>39</sup> К крестнику драматурга Николаю Михайловичу Петрово-Соловово обращены 16 писем 1872–1896 гг.<sup>40</sup> В архиве хранятся три письма, адресованные Федору Михайловичу Петрово-Соловово, 1873–1875 гг.<sup>41</sup> Одно письмо драматурга адресовано в редакцию газеты «Русский инвалид»: Александр Васильевич просит поместить в газете краткое описание праздника, устроенного его отцом в Кобылинке

<sup>33</sup> Там же. Ед. хр. 8–12.

<sup>34</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 47, 54.

<sup>35</sup> Там же. К. 16. Ед. хр. 4, 5.

<sup>36</sup> Там же. Ед. хр. 6.

<sup>37</sup> Там же. Ед. хр. 7.

<sup>38</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 40.

<sup>39</sup> Там же. Ед. хр. 77.

<sup>40</sup> Там же. Ед. хр. 78–90.

<sup>41</sup> Там же. К. 16. Ед. хр. 1–3.

по случаю 50-летия победного своего вступления в Париж 19 марта 1814 г. в авангарде русской армии<sup>42</sup>. В фонде хранится писарская заверенная копия этого письма 1901 г. с подписью-автографом Александра Васильевича.

К письмам также отнесен известный историко-философский трактат А. В. Сухова-Кобылина, написанный по случаю кончины императора Александра III в форме дружеского послания NN (В. С. Кривенко). Это литографическая копия с пояснительной надписью карандашом М. М. Петрово-Соловова: «Копия с рукописи А. В. Сухова-Кобылина, снятая по его поручению»<sup>43</sup>. В письме отразились политические взгляды драматурга: «Вам известно, что я относительно России пессимист. Я ее люблю, жалею, но хую. Мне она всегда была мачехой. Но я был ей хорошим трудящимся сыном. Немногие дни царствования покойного государя были для нее великими днями могущества и счастья.... Невозможные дела совершились его собственными руками. Финансы поднялись в минуту.... В самые голодные годы без войны совершились бескровны победы над Европой. Все это сделал он, один человек, в какие-то 13 лет без шума и без боя. Это беспримерно! Это объясняется только другим беспримерным чудом — русским самодержавием. Не будет этого русского самодержавия — не будет и России, — ибо сама она Россия, по себе взятая, бестолкова, ленива, бедна, пьяна, тунеядна»<sup>44</sup>. По своим убеждениям Александр Васильевич — западник. Он любил французов за веселость и приветливость, немцев — за доброту, честность и чистоплотность, англичан — за «здоровые нравы, отлитые в форму элегантной жизни»<sup>45</sup>. Он считал, что в человеке главное — характер, моральная сторона, а «интеллектуальное развитие может стоять на втором плане» (письмо от 18 февраля 1857 г.)<sup>46</sup>.

Все письма А. В. Сухова-Кобылина относятся к 1840–1896 гг. Больше всего писем за 1851 г. — восемь; за 1847 и 1875 гг. — по семь; 1873 и 1876 гг. датировано пять писем; за 1886 и 1892 гг. — по четыре; за 1872, 1878, 1884 гг. — три; за 1848, 1849, 1854, 1887, 1888, 1889, 1896 гг. — по два письма; за 1850, 1855, 1857–1860, 1872, 1874, 1877, 1880, 1890, 1901 гг. — по одному письму; единичные письма датированы ранее 1847 г. (всего таких писем три).

<sup>42</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 16. Ед. хр. 13.

<sup>43</sup> Там же. Ед. хр. 14.

<sup>44</sup> Там же. Л. 1–2.

<sup>45</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 40. Л. 2.

<sup>46</sup> Цит. по: [Коншина, 1934, с. 212].

Большинство писем представляют собой деловые записки с поручениями хозяйственного характера, и лишь немногие письма дают представление о личной и творческой жизни, окружении драматурга. Деловые записки-поручения связаны с многочисленными промышленными и торговыми начинаниями Александра Васильевича: в 1840-х годах он занялся винной торговлей, которую впоследствии унаследовала его дочь Луиза, сахарным и винокуренным заводами. В 1890-х годах он серьезно занялся лесоводством, за что даже получил премию за успешную организацию дела<sup>47</sup>.

Основные моменты личной и творческой жизни А. В. Сухово-Кобылина больше, чем в его собственных, отразились в письмах его родных. В 1841 г. Александр Васильевич был в Париже и познакомился там с Луизой Деманш. Об этом периоде его жизни сохранилось лишь краткое упоминание в письме Софьи Васильевны к сестре Евдокии Васильевне<sup>48</sup>. Софья была в Париже вместе с матерью и братом, хотела остаться там учиться. Брат поддерживал ее в этом желании.

В 1847 г. (этим годом датированы семь писем драматурга) Александр Васильевич уезжает в Томск с целью приобретения рудников для упрочения благосостояния семьи. Он просит сестер сократить расходы, обещая им обеспеченное существование в будущем. В Томске Александр Васильевич занимается коннозаводством, одним из самых удачных своих деловых предприятий<sup>49</sup>.

В письмах Елизаветы Васильевны Салиас де Турнемир к Евдокии Васильевне Петрово-Соловово 1848, 1849 гг. встречаются упоминания о совместной жизни Александра Васильевича с Луизой Деманш, окончившейся трагедией. Елизавета Васильевна в начале 1848 г. часто обедала у Луизы<sup>50</sup>. Она же отмечает излишнюю раздражительность брата по любому поводу. Но письма не дают разгадки тайны гибели Луизы. В письме к Евдокии Васильевне Петрово-Соловово от 6 августа 1851 г. Александр Васильевич сообщает, что собирается сделать себе комнату из возвращенных ему ее вещей<sup>51</sup>. В письме конца 1850 г. к семье Петрово-Соловово он пишет о священной памяти благородного существа, чья преданность ему была безгранична и потеря которого для него огромна<sup>52</sup>. С письмом

<sup>47</sup> См. подробнее: [Там же, с. 215].

<sup>48</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 17. Ед. хр. 29. Л. 2.

<sup>49</sup> См. подробнее: [Коншина, 1934, с. 215].

<sup>50</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 14. Ед. хр. 41. Л. 1–2.

<sup>51</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 49. Л. 4.

<sup>52</sup> Там же. Ед. хр. 46. Л. 2.

от 18 марта 1851 г. Александр Васильевич передает Евдокии Васильевне брошь Луизы, которую просит носить в память о ней<sup>53</sup>.

Подробности судебного процесса А. В. Сухово-Кобылина можно найти в письмах М. И. Сухово-Кобылиной, которая приложила немало усилий, чтобы добиться оправдательного приговора сыну. Она обращалась за помощью к великой княгине Марии Николаевне, министру юстиции графу Виктору Никитичу Панину, самой императрице. Для того чтобы раздобыть деньги на адвокатов, было продано в 1857 г. имение Воскресенское, где протекала юность Сухово-Кобылиных, где Елизавета Васильевна переживала свой неудачно закончившийся роман с профессором Московского университета Н. И. Надеждиным. В письме из Санкт-Петербурга от октября 1854 г. Мария Ивановна с горечью пишет о судебном процессе: «Жаль, что писать не умею, а то бы книжку написала»<sup>54</sup>. В письме от июня 1856 г. она благодарит младшую дочь Сою за участие в судьбе брата, «за возвращение твоей семье утраченного спокойствия, мне — жизни и всем — радости и надежды на счастье»<sup>55</sup>: Софья Васильевна передала великой княгине Марии Николаевне письмо от матери по делу Александра Васильевича. Из документов известно, что всю жизнь Александр Васильевич хранил портрет Луизы Деманш, а приемную дочь драматурга звали Луизой.

В письме от 12 июля 1859 г. к семье Петрово-Соловова Александр Васильевич сообщает о своем обручении с Мари де Буглон и скорой женитьбе<sup>56</sup>. В невесте он оценил скромность, нелюбовь к свету и выездам. А. В. Сухово-Кобылин всегда одобрял образ жизни сестры Евдокии Васильевны, тихий и замкнутый, сосредоточенный на муже и детях. А сестру Софью он предостерегал от чрезмерного увлечения светскими увеселениями<sup>57</sup>.

Мари безоговорочно поверила будущему мужу, не повлиял на нее и рассказ недоброжелателей о судебном деле жениха. Молодые приехали из Франции в Кобылинку. В. А. Сухово-Кобылин оценил невестку как женщину удивительно религиозную, добрую и умную (своего сына он осуждал за атеизм, а позднее — за симпатии к католицизму). Но брак продлился недолго: 26 октября 1860 г. Машенька, так звали Мари в семье мужа, умерла от туберкулеза по дороге на родину, на руках мужа

<sup>53</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 15. Ед. хр. 48. Л. 1.

<sup>54</sup> Там же. К. 17. Ед. хр. 16. Л. 3.

<sup>55</sup> Там же. Ед. хр. 25. Л. 1.

<sup>56</sup> Там же. К. 15. Ед. хр. 57. Л. 1–4.

<sup>57</sup> Там же. Ед. хр. 42. Л. 2.

и матери. «Много я пролил слез о ней», — писал Василий Александрович 16 ноября 1860 г.<sup>58</sup>

В архиве Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных сохранились также несколько писем Мари де Буглон. Один из документов, с ней связанных, это стихотворная «Молитва» («Priere») на французском языке, датированная 30 октября 1857 г.<sup>59</sup> Молитва обращена к Богоматери, составлена самой Мари к 19-летию.

Из двух писем отца драматурга к дочери Евдокии Васильевне и ее мужу Михаилу Федоровичу Петрово-Соловово — от 9 января и 6 февраля 1868 г. — можно узнать о второй женитьбе Александра Васильевича, на англичанке Эмилии Смит<sup>60</sup>. Брак продлился меньше года: Эмилия умерла 27 января 1868 г. от воспаления мозга.

В 1934 г. в сборнике «Труды библиотеки СССР имени Ленина» (выпуск 3) были впервые опубликованы 23 письма А. В. Сухово-Кобылина к родным с очень содержательными «Вступительными замечаниями» Е. Н. Коншиной; переводы писем на французском языке были сделаны Н. И. Игнатовой [Коншина, 1934]. К печати были отобраны письма, связанные с литературной деятельностью драматурга и судебным процессом по поводу трагической смерти Л. Симон-Деманш, а также письма, отражающие педагогические взгляды Сухово-Кобылина и его пребывание в Томске. Другие письма личного и хозяйственного характера рассмотрены не были. Тексты писем были приведены на французском и русском языках, снабжены комментариями. Ценность публикации обозначена в предисловии к сборнику: письма «имеют большое значение как документы, дающие богатейший материал из жизни русского дворянского образованного общества середины XIX столетия» [Труды..., 1934, с. 8].

Целый комплекс документов фонда связан с дочерью Александра Васильевича — Луизой Александровной де Фальтан. В деле фонда хранится перечень документов архива Луизы Александровны де Фальтан, сделанный Л. В. Горнунгом<sup>61</sup>.

С начала 1880-х годов Луиза жила с отцом в России. Она вышла замуж за француза Исидора де Фальтана, супруги подолгу живут в Кобылинке или во Франции, в Гайросе. В середине 1890-х годов Исидор Фальтан умирает. Дочь Фальтанов Жанна умерла в младенчестве. Александр

<sup>58</sup> Цит. по: [Коншина, 1934, с. 208].

<sup>59</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 1–2.

<sup>60</sup> Там же. К. 16. Ед. хр. 41. Л. 1–3 об.

<sup>61</sup> ОР РГБ. Дело ф. 223. Л. 16–17.

Васильевич обожал Луизу, всегда поддерживал ее и не расставался с нею до самой смерти. Луиза прожила долгую жизнь, хранила архив отца, поддерживала отношения с М. М. Петрово-Соловово. Личные письма Луизы адресованы Евдокии Васильевне (девять писем)<sup>62</sup> и Марии Михайловне (192 письма)<sup>63</sup> Петрово-Соловово. Часть писем Евдокии Васильевне написаны Луизой вместе с отцом Александром Васильевичем. Письма к Евдокии Васильевне датированы 1888–1892 гг., письма к Марии Михайловне — 1903–1934 гг. Два письма Луизы обращены к неустановленным лицам; 14 писем получила сама Луиза от племянниц и знакомых. Письма Луизы отправлены из Кобылинки, Москвы, Петербурга, Варшавы, Парижа, Монте-Карло, Больё-сюр-Мер, Лозанны.

Стоит упомянуть и автограф письма Луизы де Фальтан Виктору Гроссману от 25 июля 1934 г., где она упоминает о передаче семейных документов и портретов семье Петрово-Соловово перед отъездом из России и той части архива, которая находится у нее во Франции<sup>64</sup>.

В архиве есть также биографические документы, связанные с удочерением А. В. Сухово-Кобылиным Луизы Вебер и присвоением ей фамилии отца (удостоверение выдано французским консульством в Санкт-Петербурге 28 октября 1885 г.)<sup>65</sup>. Среди имущественных документов сохранились выпись из Актовой книги Тульского окружного суда от 8 декабря 1904 г. о наследовании Луизой де Фальтан недвижимого имущества умершего отца и копия нотариального договора о сдаче Луизой в аренду Г. А. Новосильцову<sup>66</sup> земель при сельце Кобылинка в 1911 г.

В документальной части фонда сохранился проект архитектора Д. Бабочкина (1914 г.) нового дома в Кобылинке. Его заказала Луиза де Фальтан, унаследовавшая Кобылинку<sup>67</sup>.

Судьбу имения драматурга Кобылинка и его винокуренного завода раскрывает лаконичный документ — удостоверение, выданное Луизе де Фальтан Спасским волостным советом крестьянских депутатов Чернского уезда Тульской губернии, датированное 9 августа 1918 г., которое свидетельствует о разграблении винокуренного завода и спиртовых

<sup>62</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 19. Ед. хр. 24–26.

<sup>63</sup> Там же. Ед. хр. 27–50.

<sup>64</sup> Там же. Ед. хр. 23. 3 л. (1 конв.). Копии данного письма хранятся в РГАЛИ (Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 305).

<sup>65</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 28. Ед. хр. 1. Л. 1.

<sup>66</sup> Там же. Ед. хр. 5.

<sup>67</sup> Там же. Ед. хр. 6. Л. 1.

подвалов в деревне Кобылинка и на хуторах, а также хлеба, часть из которого сгорела в амбаре в декабре 1917 г.<sup>68</sup>

Луиза уехала во Францию. М. М. Петрово-Соловово осталась в России, и в 1926 г. в Государственную библиотеку СССР им. В. И. Ленина от нее поступила самая ценная часть семейного архива — письма А. В. Сухова-Кобылина.

Документы Сухова-Кобылиных и Петрово-Соловово, находящиеся в фонде 223, ждут своих исследователей, а издание в полном объеме семейной переписки Сухова-Кобылиных, несомненно, расширит наши представления о жизни и творчестве А. В. Сухова-Кобылина, одной из самых ярких личностей XIX в.

## Литература

Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).

Готье Ю. В. Мои заметки. М.: ТЕРРА, 1997 (серия «Тайны истории в романах, повестях и документах»).

Коншина Е. Н. Письма Сухова-Кобылина родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 3. М.: Academia, 1934. С. 187–274.

Родионова А. Е. Семейные документы Сухова-Кобылиных в фондах отдела рукописей РГБ // Румянцевские чтения — 2020: материалы международного прак. конф. (21–24 апреля 2020 г.). М.: Пашков дом, 2020. С. 236–244.

Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 3. М.: Academia, 1934.

<sup>68</sup> Там же. Ед. хр. 15. Л. 1; см. также: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 81].

*Т. В. Соколова*

## К истории формирования персонального фонда А. В. Сухово-Кобылина в Государственном литературном музее: по материалам ГА РФ, ГЛМ, ОР РГБ, РГАЛИ

### Предпосылки

История фонда А. В. Сухово-Кобылина в Государственном литературном музее (ГЛМ, Москва)<sup>1</sup> неотъемлемо связана с историей самого музея и его собрания. Тема эта многоаспектна и сопряжена и с историей становления музейной отрасли в стране после революции 1917 г., и с культурной политикой государства. В то же время это частная история, то есть судьбы тех, кто этим строительством занимался или оказался вовлечен в него по воле обстоятельств.

Самое непосредственное отношение к теме имеет ряд послереволюционных декретов, исполнение которых привело, как известно, к возникновению конфискационных механизмов в политике государства по отношению к культурным ценностям и их обладателям. Среди этих декретов нельзя не назвать следующие:

- «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины» от 19 сентября 1918 г. [Собрание узаконений..., 1942, с. 960–961];
- «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» от 5 октября 1918 г., который накладывал вето на распоряжение владельцев своими семейными ценностями [Там же, с. 1008–1009];
- «О порядке реквизиции библиотек, книжных складов и книг вообще» от 26 ноября 1918 г. [Там же, с. 1207];
- «О национализации запасов книг и иных печатных произведений» от 20 апреля 1920 г. [Законы о печати..., 1924, с. 97].

<sup>1</sup> Переименован в Государственный музей истории российской литературы (ГМИРЛИ) им. В. И. Даля; см.: Приказ № 493 Министра культуры РФ от 4 апреля 2017 г. Приказ подписан В. В. Аристарховым, первым заместителем министра культуры РФ. В статье используется историческое название музея.

Результатом вступления в силу этих декретов стало то, что Луиза Александровна де Фальтан (1851–1940), дочь Сухово-Кобылина и Надежды Ивановны Нарышкиной, покидая в 1918 г. Россию, оставляет здесь часть своего имущества и семейного архива. Среди предметов этой части семейного архива был, например, самый известный живописный портрет драматурга (работа В. А. Тропинина 1847 г.)<sup>2</sup>: 13 декабря 1917 г. Луиза Александровна де Фальтан сдала его на комиссию в Третьяковскую галерею, о чем получила расписку И. Э. Грабаря, в то время попечителя галереи<sup>3</sup>.

Л. А. де Фальтан, французская подданная, нуждалась в средствах, чтобы уехать после революции из России. Кобылинка, которую она унаследовала от отца и восстанавливала, была разграблена и окончательно сожжена в том же декабре 1917 г. (среди имущественных документов Л. де Фальтан сохранилось удостоверение о расхищении Кобылинки, выданное Волостным советом крестьянских депутатов<sup>4</sup>, датированное 9 августа 1918 г., но речь в нем идет о событиях 1917 г.). Таким образом, родовое имение никаких доходов принести ей уже не могло. Не удалось ей продать и портрет; он остался в национализированной Третьяковке и значится в «Списке произведений, предложенных к приобретению и не взятых владельцами обратно»<sup>5</sup>. Россию Л. де Фальтан покидает на средства, полученные в кредит от французского банка. (Сохранились ее просьба к послу Франции в России о предоставлении денежного кредита от 15 июля 1917 г.<sup>6</sup> и материалы, подтверждающие получение кредита.) Часть семейного архива она оставляет своей кузине — М. М. Петрово-Соловово, о чем впоследствии, уже в 1930-х годах, и сообщит В. А. Гроссману, который проявлял интерес к архиву ее отца<sup>7</sup>.

С упомянутыми декретами связана также конфискация имущества у М. М. Петрово-Соловово (1851–1940), племянницы драматурга и дочери его сестры — Евдокии Васильевны, которую в семье называли Душа или Душенька.

<sup>2</sup> См.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 196].

<sup>3</sup> ОР РГБ. Ф 223. Оп. 1. Т. 2. К. 28. Ед. хр. 12. 1 л.

<sup>4</sup> Там же. Ед. хр. 15. 1 л. Удостоверение, выданное Волостным советом крестьянских депутатов.

<sup>5</sup> ОР ГТГ. Ф. 8.IV. Ед. хр. 1 (№ 20). Л. 33 об. Сведения предоставлены Е. Б. Клементьевой.

<sup>6</sup> ОР РГБ. Ф 223. Оп. 1. Т. 2. К. 28. Ед. хр. 11.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 305. Л. 1. Сообщение Л. де Фальтан о том, что она принуждена была покинуть Россию во время революции, в октябре 1917 г., не вполне точно, судя по упомянутым документам о расхищении Кобылинки и просьбе о кредите, сохранившимся среди ее имущественных бумаг в фонде 223 ОР РГБ.

Сохранились расписки и описи (РГАЛИ, фонд Л. В. Горнунга) на мебель, бронзу, фарфор, картины и другие ценности, которые были свезены в Румянцевский музей, а точнее — в один из подразделов Государственного музейного фонда (ГМФ; 1917–1929), работавших на базе Румянцевского музея. Имущество вывозилось из домов, которые тоже принадлежали семье Петрово-Соловова, в том числе М. М. Петрово-Соловова. Она владела несколькими домами в Москве, в том числе домом 3 в Малом Знаменском переулке, известном как усадьба Лопухиных, архитектора М. Ф. Казакова (до недавнего времени в нем находился Музей Н. К. Рериха; сейчас передан Государственному музею Востока). Это владение проходит в имущественных документах как «дом в Тверской части» Москвы. Был еще дом в Съезжинском переулке Рогожской части Москвы, упоминаются в документах и другие адреса<sup>8</sup>.

Начинается перемещение семейного архива и движимого имущества в хранилища Государственного музейного фонда<sup>9</sup>, работавшие на базе Румянцевского музея, Музея изящных искусств, Третьяковской галереи. Расписки и справки, подтверждающие это, датируются 25 сентября 1918 — 22 мая 1922 г. В некоторых из этих документов прямо упоминается декрет от 5 октября 1918 г. От М. М. Петрово-Соловова в филиал Румянцевского музея поступили мебель, картины, фарфор и другие предметы из семейного имущества М. М. Петрово-Соловова (всюду далее выделено мной. — Т. С.)<sup>10</sup>:

- расписка от 25 сентября 1918 г. о передаче *шести перевязанных ящиков* (л. 1);
- удостоверение № 129, выданное 23 декабря 1918 г. отделом по делам музеев и охране памятников искусства и старины Нар-

<sup>8</sup> ОР РГБ. Ф. 223. Оп. 1. Т. 2. К. 24. Ед. хр. 1, 7, 11.

<sup>9</sup> Государственный музейный фонд (ГМФ) был создан в июле 1917 г. как Художественно-историческая комиссия для составления описей художественных ценностей Эрмитажа и Зимнего дворца и подготовки их к эвакуации в Москву ввиду угрозы немецкого наступления. Впоследствии фонд расширил свои полномочия: его основная задача заключалась в составлении описей художественных ценностей, находившихся во дворцах, особняках и частных квартирах. Фонд проводил экспертизу и регистрировал предметы музейного значения, выявлял их при помощи своих эмиссаров, принимал на государственный учет, распределял по музеям и антикварным магазинам. Иными словами, ГМФ своей деятельностью заложил основные принципы комплектования музейных коллекций в СССР. В 1929 г. фонд был ликвидирован. Полная статистика его деятельности отсутствует.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 2813 (Горнунг Л. В.). Оп. 1. Ед. хр. 24. 11 л.

- компроса, о том, что «коллекция зарегистрирована Отделом на основании Декрета Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 г. и находится под надзором отдела» (л. 2); на этом документе вверху справа сделана пометка карандашом: «*Мебель*»;
- разрешение от 28 декабря 1918 г. «перевезти *собрание картин* в Филиальное отделение Румянцевского музея (Красные ворота, дом бывший Зубалова<sup>11</sup>)» (л. 3);
  - расписка о том, что в 1918 г. приняты от М. М. Петрово-Соловово в Отдел изящных искусств Румянцевского музея *21 ящик с фарфором, 1 сверток, 1 саквояж, 8 картин* и означенные предметы зарегистрированы под № 50; подпись — хранитель Румянцевского музея Н. Романов (л. 4);
  - опись *мебели, содержащая 38 порядковых номеров*, но предметов в ней больше, поскольку под одним порядковым номером записывались иногда несколько предметов (например, № 35 — три люстры из хрусталя и бронзы); опись написана от руки, переплетена и опечатана красной сургучной печатью отдела Румянцевского музея (л. 5–8);
  - расписка (дубликат от 27 мая 1922 г.) о поступлении 20 сентября 1918 г. шести ящиков (л. 9);
  - расписка (дубликат от 27 мая 1922 г.) о поступлении 11 сентября 1918 г. 26 картин в рамках и багетах; 14 картин без рам; 21 ящика; 18 мест бронзовых и мраморных предметов, покрытых чехлами и завязанных, за подписью хранителя Н. Романова (л. 10).

<sup>11</sup> Дом № 6 на Садовой-Черногрязской, близ Красных Ворот (архитекторы К. М. Вишневецкий и В. Г. Залесский) принадлежал Льву Константиновичу Зубалову (1853–1914), предпринимателю и коллекционеру, одному из четырех сыновей нефтепромышленника Константина Яковлевича Зубалова (1828–1901). Л. К. Зубалов владел одной из лучших в Москве коллекций западноевропейской и русской живописи, старинных предметов искусства из серебра, фарфора, фаянса, стекла, а также мебелью, шпалерами, часами, иконами, восточными коврами. С 1904 г. его коллекция размещалась в особняке на Садовой-Черногрязской улице. В сентябре 1917 г. наследники Зубалова — его жена Ольга Ивановна и сын Лев, являвшиеся почетными членами Румянцевского музея, — передали коллекцию в этот музей. В 1918–1921 гг. уже в бывшем особняке Зубаловых работали филиал Румянцевского музея и Центральное хранилище Государственного музейного фонда. Картины западноевропейских мастеров из собрания Зубалова были переданы в Музей изящных искусств в связи с ликвидацией Румянцевского музея.

Набор этих документов и их даты показывают, что конфискации начались еще в сентябре, то есть до публикации декрета «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» (опубликован 10 октября 1918 г. в «Известиях Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов»). Это же обстоятельство косвенно подтверждают записки Ю. В. Готье, жившего в доме М. М. Соловovo в Большом Знаменском переулке, который пишет, что с марта в Москве происходит вакханалия реквизиций не только помещений, но и личного имущества [Готье, 1997 (см., например, записи в дневнике от 8–13 марта 1918 г.)]<sup>12</sup>. Имущество описывалось и вывозилось, о его дальнейшей судьбе владельцы в известность не ставились, что также видно из сохранившихся в архиве М. М. Петрово-Соловovo документов. Так, после расформирования в 1924 г. Румянцевского музея, коллекции которого постигла разная участь, М. М. Петрово-Соловovo пыталась узнать о судьбе своего имущества. В Музее изящных искусств, куда она обращается, потому что именно туда была передана часть собрания из дома Зубалова, ей была выдана справка<sup>13</sup> — № 1860, Волхонка, 12, — охватывающая всех частей архива и имущества, упомянутого в вышеприведенных расписках и в описи, однако вполне логично завершающая сюжет о механизме действия декрета<sup>14</sup>:

Музей изящных искусств сообщает, что в инвентаре Музея картин и каких-либо других предметов из собрания М. М. Петрово-Соловovo не числится. Картины же, *числившиеся по особому списку частных собраний*, переданы в Музейный фонд.

Директор Музея изящных искусств Н. Романов  
Ученый секретарь М. Страхов

<sup>12</sup> Прожито. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://prozhito.org/note/38033>—<https://prozhito.org/note/38037> (дата обращения: 23 ноября 2020 г.).

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2813 (Горнунг Л. В.). Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 11.

<sup>14</sup> При чтении этих расписок и справок невольно вспоминаются «12 стульев» и одна из экранизаций этого романа: в постановке Л. Гайдая (1971) роль тещи Кисы Воробьянинова сыграла Евдокия Юрьевна (Эда) Урусова, народная артистка РСФСР и актриса Московского драматического театра им. М. Н. Ермоловой, правнучка Евгении Тур и внучка Евгения Салиаса, которая в 1938 г. была осуждена на 10 лет и провела их в Дальлаге, а ее родители и муж погибли в лагерях. Ее судьба в контексте всей истории семьи Сухово-Кобылиных меняет оптику — корректирует взгляд на произведение И. Ильфа и Е. Петрова. См. о ней подробнее книгу ее сына: [Унковский, 2006].

К механизму действия революционных декретов имеет непосредственное отношение также сюжет о национализации и реквизиции библиотек из тамбовских имений Петрово-Соловово: 5 тыс. книг из библиотеки М. М. Петрово-Соловово и еще 12 тыс. — из библиотеки Софьи Александровны Петрово-Соловово [Ураева, 2103, с. 162, табл. 1], урожденной Щербатовой (1856–1928), дочери московского городского головы князя А. А. Щербатова, на которой был женат брат Марии Михайловны, Василий Михайлович (1850–1908).

В мае 1931 г. была учреждена Комиссия по подготовке и организации Центрального Литературного музея (ЦЛМ) в Москве при Народном комиссариате просвещения (Наркомпрос). Возглавлял эту комиссию А. С. Бубнов, руководитель Наркомпроса, его заместителем был В. Д. Бонч-Бруевич, впоследствии — первый директор Государственного Литературного музея, который и инициировал создание комиссии.

В своих воспоминаниях Бонч-Бруевич не раз отмечает преемственность — идейную и персональную — между Литературным музеем и библиотекой и архивом, организация которых планировалась еще в эмиграции, в Женеве, в 1903 г.<sup>15</sup> Основной задачей женевских, задуманных при участии Г. В. Плеханова, протографов Литмузея было собирание всевозможных документов, рукописей и редких изданий предыдущих эпох, «дабы современным читателям, исследователям и будущим поколениям дать все возможности для изучения революционных и общественных течений, партий и групп, которые возникали на протяжении последних столетий нашей истории» [Бонч-Бруевич, 1932, с. 341], то есть речь шла об истории оппозиционной общественной мысли России в XIX в.

Возглавив фактически работу по созданию Литмузея в Москве, Бонч-Бруевич расширяет задачу: «Нас интересуют письма, дневники, мемуары, отрывки различных произведений, черновики произведений, корректуры с правками авторов, автографы на книгах и фотография, портреты, альбомы с записками и фотографиями и пр. и т. п. материалы всех литераторов, ученых и общественных деятелей СССР и старой России» [Там же, с. 342], — и отмечает, что основной задачей, первой программой собирательской деятельности ГЛМ было усиленное разыскание литературного наследия и архивов, в которых можно было найти материалы о плееде высокоталантливых людей 1840-х годов, группировавшихся вокруг Герцена [Бонч-Бруевич, 1940, с. V].

<sup>15</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Некоторые сведения об организации Государственного Литературного музея в Москве. Из воспоминаний. [1939–1948]. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 2. Д. 22. Л. 7; см. также: [Бонч-Бруевич, 1932, с. 341].

Так, частью истории создания фонда А. В. Сухова-Кобылина в ГЛМ становится герценовский проект Л. Б. Каменева. Герценом Каменев занимался еще с дореволюционных времен и опубликовал свое первое исследование о нем в 1914 г. [Каменев, 1914; 1916]. Затем подготовил трехтомник «Былое и думы», вышедший в 1932 г. в издательстве «Academia» [Герцен, 1932]. Самым амбициозным проектом Каменева было факсимильное переиздание «Колокола», снабженное комментариями, историческими и биографическими справками, указателями, иллюстрациями и переводом на русский язык всех иноязычных текстов, опубликованных в издании Герцена [Amacher, 2012]. Над предисловием к этому изданию Каменев работает в ссылке (январь 1933 г.) [Крылов, 1993, с. 353]. К моменту ареста Каменева (1934) был готов первый выпуск издания, так никогда и не увидевший света<sup>16</sup>.

В связи с проектом Каменева в поле зрения эмиссаров Бонч-Бруевича, среди которых был В. А. Антонов-Овсеенко, полпред СССР в Варшаве, попал Рапперсвильский архив. Собрание это возникло как архив польских революционеров-эмигрантов; находилось поначалу в Швейцарии, в местечке Рапперсвиль (отсюда и название). После восстановления польской государственности в 1918 г. Рапперсвильский архив был перевезен в Польшу и размещен в Национальной библиотеке, в здании дворца Красиньских в центре Варшавы. В этом собрании и оказался семейный архив Елизаветы Васильевны Салиас де Турнемир, в котором хранились письма Герцена и Огарева и не только они [Бонч-Бруевич, 1940, с. V].

Как известно, старшая сестра Сухова-Кобылина, писательница Евгения Тур, в периоды жизни за границей поддерживала отношения с представителями польской и русской эмиграции, а среди ее друзей детства были А. И. Герцен и Н. П. Огарев. Знала она и М. А. Бакунина и многих других деятелей революционного движения, которые очень интересовали Бонч-Бруевича и Каменева.

О материалах Рапперсвильского архива сообщил Антонов-Овсеенко, чем привел Бонч-Бруевича в восторг: «<...> Вряд ли можете представить, до какой степени я счастлив был прочесть Ваше это письмо, которое для нас является целым откровением, ибо эти письма (письма Герцена. — Т. С.), уверяю Вас, мы ищем не менее 30 лет, зная о том, что они были, но где — нам не было этого известно <...>» (письмо от 31 марта

<sup>16</sup> Впоследствии было осуществлено комментированное факсимильное переиздание «Колокола» А. И. Герцена и Н. П. Огарева (1857–1867), подготовленное группой по изучению революционной ситуации в России конца 1850-х — начала 1860-х годов; см.: [Колокол..., 1962–1964].

1933 г.)<sup>17</sup>. На следующий день, 1 апреля 1933 г., Бонч-Бруевич уточняет причину своего счастья в письме к Ф. Ф. Раскольникову: «<...> Это такая ошеломляющая находка, что прямо и сказать нельзя! Достаточно сказать, что Лев Борисович Каменев, изучавший Герцена, всю жизнь ищет письма Герцена к [Салиас], которые особенно нужны и важны для некоторых выяснений парижских конструкций Герцена, и мы все, даже приблизительно, не могли определить, где эти письма могут найтись <...>»<sup>18</sup>.

Материалы Рапперсвильского архива (более 200 единиц хранения) были скопированы фотоспособом. Поиски и копирование оплачены в валюте. Фотокопии пришли в музей диппочтой в мае 1933 г.<sup>19</sup> Описание этих материалов включено в издание «Герцен, Огарёв и их окружение. Рукописи, переписка, документы», которое вышло в 1940 г. под редакцией Б. П. Козьмина в серии «Бюллетени Государственного Литературного музея». Сейчас часть этих фотокопий обнаруживается в РГАЛИ (Ф. 447. Евгения Тур).

Переписка по поводу фотокопирования материалов Рапперсвильского архива содержит аргументацию, показательную для соподчинения элементов в возводимом храме науки, литературы и искусства, как Бонч-Бруевич называл будущий ГЛМ<sup>20</sup>, где предполагалась строгая иерархия ярусов, основанная на выяснении «социальной и политической базы писателя, связи со своей эпохой, со своим классом», на определении «места в общественной жизни страны, в борьбе классов» [Бонч-Бруевич, 1932, с. 342].

Приоритеты внятно обозначены в письме к Антонову-Овсенко, когда в мае 1933 г. Бонч-Бруевич сообщает ему о решениях Фондовой комиссии ЦЛМ и определяет порядок съемки находившихся в Рапперсвильском архиве материалов<sup>21</sup>: «Теперь напишу Вам подробно по поводу

<sup>17</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Антонову-Овсенко, полпреду СССР в Варшаве. 1933. 31 марта. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 22.

<sup>18</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к Ф. Ф. Раскольникову, полпредство СССР в Ревеле. 1933. 1 апреля. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 289.

<sup>19</sup> См.: Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Антонову-Овсенко, полпреду СССР в Варшаве. 1933. 9 мая. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 36.

<sup>20</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к Н. А. Пыпину. 1933. 15 июня. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 281–282. Пыпин Николай Александрович (1876–1942) — сын А. Н. Пыпина (1833–1903), двоюродного брата Н. Г. Чернышевского, литературоведа, этнографа, академика Петербургской академии наук, вице-президента АН.

<sup>21</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Антонову-Овсенко, полпреду СССР в Варшаве. 1933. 7 мая. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 34–34 об.

списка тех писем, которые Вы в таком большом количестве нашли в Музее. Помимо “бесспорных” (Огарёв, Герцен, Бакунин и др.), должен Вам сказать, что мы рассматривали все эти сведения о письмах графини Салиас в нашей Фондовой комиссии и единогласно признали, что все они также бесспорны и представляют очень большой интерес, но, ввиду их большого количества, необходимо установить известный порядок съемки. Прежде всего, конечно, снимаются письма Огарёва, Герцена, Бакунина, Лаврова, Кропоткина и всех других известных нам революционных лиц и общественных деятелей. А из списка 16 авторов, который Вы мне прислали, надо прежде всего снимать:

1) 30 писем Апполинаруи Суловой<sup>22</sup>. Это жена Достоевского, одна из первых русских женщин, которая была за границей<sup>23</sup>;

2) 15 писем Вас. Кобылина (это письма драматурга Сухово-Кобылина)<sup>24</sup>;

2а) 42 письма Софии Феоктистовой<sup>25</sup>;

3) 13 писем Константина Жукова<sup>26</sup>;

4) 40 писем Ольги Жуковой<sup>27</sup>;

5) 13 писем Е. И. У[т]ина<sup>28</sup>;

6) письма Салиас к У[т]ину (несколько штук)<sup>29</sup>;

<sup>22</sup> Фотокопии писем Ап. П. Суловой к Е. В. Салиас де Турнемир за 1864–1868 гг., а также недатированных хранятся ныне в РГАЛИ (Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 21. 103 л.).

<sup>23</sup> Следует отметить, что аннотации В. Д. Бонч-Бруевича не всегда точны, однако выразительны и значимы для характеристики состояния умов и владения материалом.

<sup>24</sup> Письма Василия Александровича Сухово-Кобылина, отца, к Е. В. Салиас де Турнемир; см.: РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 22. 28 л.; кроме того, его же письма [Новосильцовой] Варваре Владимировне: РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 33. 2 л.

<sup>25</sup> Письма Евгения Михайловича и Софьи Алексеевны Феоктистовых; см.: РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 23 (4 л.), 24 (130 л.) соответственно.

<sup>26</sup> Письма Жукова Константина Николаевича (зятя) к Тур Евгении ([1863], 17 марта 1867 — 27 октября 1868). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 7. 47 л.

<sup>27</sup> В том числе письма Салиас (Жуковой) Ольги Андреевны (сестры) Салиасу Евгению. РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 32. 3 л. В этом же фонде находятся письма О. А. Жуковой, урожденной Салиас де Турнемир, к матери; см. их публикацию: [Боголепова, 2019].

<sup>28</sup> Здесь и далее в оригинале ошибочно «Урина». См.: Письма Утина Евгения Исааковича к Е. В. Салиас де Турнемир (17 марта 1867 — 5 января 1871). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 2. Ед. хр. 6. 39 л.

<sup>29</sup> Письма Е. В. Салиас де Турнемир к Утину Евгению Исааковичу (13 марта — 11 апреля 1867). РГАЛИ. Ф. 1181. Оп. 2. Ед. хр. 4. 36 л.

- 7) 98 писем Евдокии Соловой<sup>30</sup>;
- 8) 9 писем В. Лучинин[а]<sup>31</sup>;
- 9) 7 писем М. Каптевой;
- 10) 22 письма Марии [Новосильцовой]<sup>32</sup>;
- 11) 48 писем Екатерины Орловой<sup>33</sup>;
- 12) 60 писем Н. Орлова<sup>34</sup>;
- 13) 198 писем [Евгения де Салиаса]<sup>35</sup>;
- 14) 102 письма Генриха Выжинского<sup>36</sup>;
- 15) 109 писем Марии Гурко;
- 16) 243 письма Варвары [Новосильцовой]<sup>37</sup>.

Цитируемое письмо Бонч-Бруевича завершается вполне пафосно: «Вы были бы изумлены, если бы присутствовали здесь на моем докладе в нашей Фондовой комиссии о всех Ваших достижениях в области поисков материалов по литературе. Они вызвали взрыв истинного восторга у наших литературоведов, и все они с нетерпением ждут присылки писем Герцена, Бакунина, Огарева и других по этим прекрасным спискам»<sup>38</sup>. И, наконец, два дня спустя, 9 мая 1933 г., Бонч-Бруевич сообщает Антонову-Овсененко: «Только сию минуту мне принесли большую

<sup>30</sup> Евдокия Васильевна Петрово-Соловова, урожденная Сухово-Кобылина, сестра драматурга и Евгении Тур.

<sup>31</sup> В оригинале, вероятно, ошибочно «Лучининой». См. письма Лучинина Владимира Федоровича к Тур Евгении (9 ноября 1863 — 25 апреля 1866 и б. д.). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 10. 47 л.

<sup>32</sup> Письма Новосильцовой Марии Владимировны к Тур Евгении (1864–1868). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 10а. 48 л.

<sup>33</sup> См.: Письма Орловой Екатерины к Тур Евгении (2 июня 1866 — 2 мая 1871). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 13. 71 л.; Письма Орловой Екатерины Николаевны, урожденной Раевской, к Тур Евгении (б. д.). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 14. 34 л.

<sup>34</sup> Письма Орлова Николая Алексеевича к Тур Евгении (15 июля 1861 — 29 сентября 1865). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 11. 69 л.; Письма Орлова Николая Алексеевича к Тур Евгении (27 марта 1866 — 21 февраля 1871). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 12. 63 л.

<sup>35</sup> В оригинале ошибочно: Евгении де Салиас. Вероятно, имеется в виду Евгений Салиас, писатель, исторический романист, сын Е. В. Салиас де Турнемир. Фотокопии его писем матери за август — сентябрь 1864 г. хранятся ныне в РГАЛИ (Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 20. 200 л.).

<sup>36</sup> Вероятно, Вызинский Генрих Викентьевич (1834–1879), историк, ученик Т. Н. Грановского.

<sup>37</sup> См. в том числе: Письма Салиас (Жуковой) Ольги Андреевны к Новосильцовой Варваре Владимировне ([1866]). РГАЛИ. Ф. 447. Оп. 1. Ед. хр. 35. 3 л.

<sup>38</sup> *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к В. А. Антонову-Овсененко, полпреду СССР в Варшаве. 1933. 7 мая. ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 34 об.

пачку фотографий, которые Вы засняли в Варшаве. Еще и еще раз я всеми, самыми глубокими моими чувствами, благодарю Вас за Вашу прекрасную, огромную работу»<sup>39</sup>.

Данный сюжет нуждается в двух пояснениях:

- фотокопии из Рапперсвильского архива положили начало коллекции Салиасов — Сухово-Кобылиных — Петрово-Соловово в собрании ГЛМ;
- в 1944 г., во время Варшавского восстания, дворец Красиньских, где хранился Рапперсвильский архив, сторел. Таким образом, фотокопии, сделанные в 1933 г. Антоновым-Овсеенко для Бонч-Бруевича, это все (или почти все), что от архива осталось.

Вот таковы в общих чертах предыстория и диспозиция, определяющие основные действующие силы и основных действующих лиц всей последующей истории, развернувшейся в 1930-х годах и длящейся по сей день.

### Передача основной части семейного архива: 1930-е

Создание собственных фондов А. В. Сухово-Кобылина и Салиасов, матери и сына, относится к середине и второй половине 1930-х годов. Сюжет этот связан, главным образом, с прямыми наследниками имущества Сухово-Кобылиных и Петрово-Соловово — дочерью Сухово-Кобылина, Луизой де Фальтан, и дочерью его сестры Евдокии, М. М. Петрово-Соловово. Его началом или завязкой можно считать заявление о пенсии, с которым М. М. Петрово-Соловово обращается в 1932 г. в Организационный комитет Союза писателей СССР как племянница драматурга, чьи пьесы с 1855 г. не сходят с русской сцены<sup>40</sup>. Заявление это не было удовлетворено сразу как не имеющее прямого отношения к деятельности Союза писателей СССР, и его передали на рассмотрение в исторический отдел Комитета. Тогда Мария Михайловна просит поддержки у Бонч-Бруевича, пишет ему письмо, в котором отмечает факты изъятия у нее государством всего ценного имущества и передачу Бонч-Бруевичу ряда документов, в том числе писем Сухово-Кобылина к сестре, Евдокии Васильевне, подтверждающих родство с драматургом<sup>41</sup>. В этом же письме,

<sup>39</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Антонову-Овсеенко, полпреду СССР в Варшаве. 1933. 9 мая. ГА РФ, Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 36.

<sup>40</sup> ОР РГБ. Ф. 223. К. 23. Ед. хр. 13. 1 л. Машинопись.

<sup>41</sup> ОР РГБ. Ф. 369 (В. Д. Бонч-Бруевич). К. 317. Ед. хр. 1. 3 л. Автограф. Л. 1–1 об.

стремясь, вероятно, заинтересовать Бонч-Бруевича, она сообщает ему о собственном архиве драматурга, хранящемся во Франции: «<...> Дядя всю жизнь интересовался философией, а последние 30 лет и больше посвятил составлению комментарии философии Гегеля. Объемистые неизданные труды его находятся в настоящее время за границей. Я имею возможность, в случае содействия в этом (в получении пенсии. — Т. С.) с Вашей стороны, сделать от себя все возможное для включения этого ценного труда моего дяди русского писателя как новый его вклад в науку»<sup>42</sup>.

Вот с этого момента, пожалуй, и можно вести отсчет регулярному приобретению Литературным музеем — сначала Центральным, потом Государственным — материалов семейного архива Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных.

Основными действующими лицами этого этапа образования фонда Сухово-Кобылина, кроме М. М. Петрово-Соловово, Л. А. де Фальган и Бонч-Бруевича, следует считать исследователей творчества Сухово-Кобылина В. А. Гроссмана, Л. П. Гроссмана, И. М. Клейнера, а также Н. И. Туркус (1907–1993), сотрудницу музея, которая в 1936–1941 гг., вплоть до консервации музея в связи с эвакуацией во время Великой Отечественной войны, работала в отделе комплектования, где разбирала и описывала поступающие материалы<sup>43</sup>. Именно от нее, из ее описей и справок о фондах, ее рукописей и фрагментов воспоминаний, мы знаем о ряде обстоятельств, связанных с историей этого фонда<sup>44</sup>.

Кульминацией всей истории, безусловно, является передача в ГЛМ М. М. Петрово-Соловово и Л. А. де Фальган частей семейного архива Сухово-Кобылиных и Петрово-Соловово (в том числе творческих рукописей). Этот сюжет, развивавшийся в течение 1930-х годов, в общих чертах описан и прокомментирован В. М. и Е. О. Селезневыми [Селезнев, Селезнева, 2004; Селезнев, 2007]. Однако в архивах содержится еще много документов, с одной стороны, проливающих свет на дополнительные обстоятельства этой передачи, а с другой — ставящих всё новые и новые вопросы.

<sup>42</sup> Там же. Л. 1 об.

<sup>43</sup> См.: Туркус Н. И. Анкета, написанная в Воркуте при поступлении в Воркутинский горный техникум на работу. 28 июля 1948 г. Автограф. ОРФ ГЛМ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 3; Трудовое соглашение дирекции ГЛМ с Туркус Н. И. 5 января 1937 г. ОРФ ГЛМ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 74. 1 л.

<sup>44</sup> См., например, ее неопубликованную статью «Первое представление “Свадьбы Кречинского” А. В. Сухово-Кобылина» (1940), предназначавшуюся для очередного выпуска сборника «Звенья» (ОРФ ГЛМ. Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 142. 11 л.); см. также ее «Обзор архива А. А. Александрова [в Гослитмузее]. 1939» (ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 2. Д. 71 (бывшее 41). 10 л.).

Сохранившаяся и обнаруживаемая в архивах переписка по этому поводу проявляет следующую хронологию действий участников этих событий<sup>45</sup>:

#### 1934 г.

25 июля. Фальтан Л. А. де. Письмо к В. А. Гроссману<sup>46</sup>. <...> *Вы первый оказали внимание памяти моего дорогого отца, а между тем прошел 31 год с тех пор, как я имела несчастье его потерять <...> Очень трудно найти средство, чтобы дать Вам возможность познакомиться с этими бумагами. Потому что их невозможно доверить ни кому бы то ни было, ни почте, ни железной дороге <...> Мой отец придавал большое значение своей философской системе, своим философским трудам. Его дневник датирован 60–70 годами — время, когда я начала с ним жить, — и постепенно он его оставил. Переписка его погибла во время пожара в Кобылинке. Семейные бумаги и портреты я оставила семье Петрово-Соловово <...> когда я принуждена была покинуть Россию во время революции. Остальные бумаги у меня во Франции <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 305. Л. 1).*

#### 1935 г.

13 мая. Гроссман В. А. Письмо к С. И. Кавтарадзе<sup>47</sup>. <...> *Работая над биографией и творчеством А. В. Сухово-Кобылина<sup>48</sup>, я написал дочери его, Луизе де [Фальтан], письмо с просьбой прислать мне портреты ее отца, Луизы Симон, двух жен Александра Васильевича и все, сохранившиеся, его творческие, научные и другие бумаги. Резолюция С. И. Кавтарадзе 13 мая 1935 г.: Т. Марголис. Прошу направить это В. Д. Бонч-Бруевичу в Литмузей — я с ним говорил, и его это дело интересует. Т. Гроссман потом может получить в Литмузее возможность работать над материалом. Синим карандашом, справа отметка ГЛМ: Письмо получено 31/ХІІ 1935. Там же подпись В. Гроссмана (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 748. Л. 1).*

<sup>45</sup> Включены данные, касающиеся кульминационного этапа передачи материалов М. М. Петрово-Соловово и Л. А. де Фальтан.

<sup>46</sup> Оригиналы писем Л. А. де Фальтан написаны по-французски; тексты переведены на рус. яз. для адресатов.

<sup>47</sup> Кавтарадзе Сергей Иванович (1885–1971) — государственный деятель, участник революционного движения. В 1931–1936 гг. работал в редакции художественной литературы Гослитиздата (арестован 7 октября 1936 г.).

<sup>48</sup> Книга В. А. Гроссмана «Дело Сухово-Кобылина» вышла в 1936 г.

31 декабря. Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Гроссману. <...> Ваши бумаги, направленные в Гослитиздат по поводу литературного наследства Сухова-Кобылина, переданы все мне, в Государственный Литературный музей. Я хочу серьезно приняться за это дело, чтобы получить все, что имеется у его дочери, из его литературного наследства <...> Мы, конечно, найдем способ переслать все то, что у ней имеется, к нам в Москву. Когда мы получим эти материалы, мы сейчас же Вас об этом уведоим (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 748. Л. 2).

### 1936 г.

15–19 февраля. Гроссман В. А. Письмо к Л. А. де Фальтан. <...> Книга моя, посвященная жизни и творчеству Вашего великого отца, в ближайшие дни выйдет из печати, и я Вам ее тотчас же отошлю <...> Теперь я работаю над обширной биографией, которая должна осветить жизнь всего семейства Сухова-Кобылиных, где было много выдающихся представителей <...> Вы были так добры, что согласились передать мне всё литературное наследство Вашего отца <...> Имея в виду, что у нас предполагается издать полное собрание сочинений и писем Вашего великого отца — (включая и его философские работы) — необычайно важно, чтобы весь материал поступил мне возможно раньше. Письмо это передаст Вам мой друг и доверенный Александр Яковлевич Аросев. Он дипломат. Вы можете ему доверить всё, и он передаст все полученные от Вас материалы. Переслать все бумаги в нашу страну для него не составит никаких затруднений (Источник: РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 1. Ед. хр. 305. Л. 2).

29 февраля. Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Гроссману. <...> В подтверждение наших с Вами переговоров по поводу материалов Сухова-Кобылина, которые должны прибыть из Парижа, сообщая Вам, что между нами состоялось такого рода соглашение: во-первых, все материалы, которые привезет нам тов. Аросев из Парижа, поступают в Государственный Литературный Музей, причем за Вами, как за автором по исследованию судебного дела, биографических и других документов Сухова-Кобылина, остается право на первое использование всех этих материалов, которые Вы обрабатываете для опубликования необходимых сведений о рукописях в наших Бюллетенях, а сами материалы подготавливаете к опубликованию в отдельном томе «Летописи» нашего музея <...> По прибытии материалов из Парижа, в том протоколе, в котором они будут оформлены, должно быть внесе-

*но все то, что изложено в этом письме, и официальная выписка из этого протокола Вам предоставлена <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 748. Л. 3).*

27 октября. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к М. М. Петрово-Соловово. <...> *Мы уже обращались к Вам по поводу материалов, имеющих у Вас, но к большому моему огорчению связь наша как-то с Вами нарушилась <...> Позвольте мне просить Вас передать все имеющиеся у Вас архивные материалы нам в музей <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 1595. Л. 2).*

### 1937 г.

Этим годом датировано большинство поступлений от М. М. Петрово-Соловово, находящихся ныне как в ГЛМ (рукописи, документы и другие предметы из семейного архива), так и в РГАЛИ. Книга поступлений музея фиксирует поступление крупного массива материалов в записи «Архив А. В. Сухово-Кобылина» (Арх 4932) от 1 июля 1937 г. Эта запись содержит перечень материалов (см.: [Соколова, 2021, с. 91]), которые ныне хранятся в фонде драматурга РГАЛИ. Приведем здесь лишь общие цифры: «Всего — рук. 12 495 лл., 13 записных книжек на 1776 лл., 21 — дневников на 1778 лл., 54 пис[ьма] и 17 телеграмм на 133 лл.; 754 вырез[ки] из газет; черновиков статей, хозяйств. документов и пр. на 866 лл. Приобр. у М. М. Петрово-Соловово (оп. 8334). Протокол 344/12. 5000 р. (с. 656–657)».

15 сентября. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к В. А. Павлову<sup>49</sup>. <...> *Согласно наших устных переговоров, я считаю вполне возможным и целесообразным сделать Вам письменное предложение стать во главе научно-исследовательской разработки всех материалов, поступивших к нам с разных сторон, касающихся творчества А. В. Сухово-Кобылина. Опись всех этих материалов у нас имеется <...> Я был бы очень рад, если бы Вы нашли возможным взять на себя возглавляющую роль в этой исследовательской работе для подготовки ее к печати в наших летописях, которой мы отведем два тома, ибо в один том, как мне кажется, все материалы не войдут <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 3).*

<sup>49</sup> Павлов Владимир Александрович (1899–1967) — историк и критик театра, известный крайне «левыми» взглядами и имеющий репутацию вульгаризатора театрального процесса. Занимался также художественным творчеством, в том числе скульптурой. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве; на могильном камне значится: «Скульптор <...>».

## 1938 г.

19 февраля. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к В. А. Павлову. Просит предоставить отчет о работе по двум договорам: (1) подготовка в печать биографических материалов А. В. Сухова-Кобылина; (2) общее редактирование тома «Сухова-Кобылин» в «Летописях ГЛМ» (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 4).

13 мая (получено в ГЛМ 25 мая; входящий № 1467). *Фальтан Л. А. де.* Письмо к В. Д. Бонч-Бруевичу. <...> *Моя кузина, Мария Петрово-Соловова <...> написала мне, что Литературный музей желает приобрести портрет<sup>50</sup> [моего отца], оцененный в 10 тысяч франков. Этот портрет может быть Вам предоставлен за сумму 7000 франков <...> Я нашла также дневник моего отца и его письма <...> Резолюция В. Д. Бонч-Бруевича на полях: Экстренно <...> Сейчас же напишите ей, что дневник и письма мы охотно купим и что я очень прошу ее с обратной почтой прислать хоть маленькое описание дневника <...> Портрет также купим вслед за дневниками и письмами. Спросите, нет ли у них еще чего <...>* (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 1).

23 мая. *Петрово-Соловова М. М.* Письмо к В. Д. Бонч-Бруевичу. <...> *В наших переговорах относительно архива дяди моего А. В. Сухова-Кобылина я предоставила оценку этого архива Вам. Я не просила у Вас большой суммы в надежде, что Вы сможете выплатить мне эти 5 тысяч быстрее и аккуратнее. Я согласилась на рассрочку по 500 р. ежемесячно <...> Я не сомневаюсь, что, предлагая мне эту рассрочку, Вы руководствовались финансовыми возможностями Лит. Музея <...> На сегодняшний день мне выплачены лишь 1500 руб. Я прошу Вашего распоряжения о выплате мне тысячи (на апрель — май) в ближайшие дни <...> Резолюция В. Д. Бонч-Бруевича: <...> Это надо сделать обязательно. 2000 р. 31/V. 38* (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 1595. Л. 3, 3 об. Беловик. ОРФ ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. Ед. хр. 292. 1 л. Черновик рукой Л. В. Горнунга, с собственноручной подписью М. М. Петрово-Соловова).

1 июня. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к Л. А. де Фальтан. <...> *Государственный Литературный Музей в Москве с большим удовольствием готов приобрести дневник и письма Вашего отца, писателя Сухова-Кобылина. Прошу Вас прислать нам краткий перечень документов <...> Что касается портрета Вашего отца, мы сооб-*

<sup>50</sup> Речь идет о живописном портрете работы В. Боброва, местонахождение которого в настоящее время неизвестно.

*щим свое решение несколько позднее <...> Если Вы обнаружите еще какие-либо литературные материалы, я с радостью приобрету их <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 5).*

4 июня. *Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к М. М. Петрово-Соловово. <...> Все Ваши претензии на замедленность расплаты с Вами за архив принимаю, но не полностью <...> Из банка мы получаем наличными очень неравномерно и с большими трудностями <...> Постараюсь выполнить Ваше желание <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 1595. Л. 4).*

21 июня. *Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к В. А. Павлову. Запрашивает отчет о работе В. А. Павлова и И. М. Клейнера над материалами из фонда Сухово-Кобылина (курсив мой. — Т. С.) (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 5).*

9 июля. *Фальтан Л. А. де. Письмо к В. Д. Бонч-Бруевичу. <...> Я благодарю Вас за Ваше письмо от 1. VI, касающееся произведений моего отца. Его дневник состоит из 2 тетрадей, в каждой из них приблизительно 100 страниц. Он относится к 1863, 1864, 1874 и 1875 годам. Все это в очень хорошей сохранности. Кроме того, имеется довольно большая связка писем и документов и 15 писем, адресованных мне лично. У нас также есть несколько фотографий отца и матери [Сухово-Кобылиных], мои собственные карточки и несколько фото моего отца <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 8).*

15 июля. *Бонч-Бруевич В. Д. Письмо к Л. А. де Фальтан. <...> Я был бы очень благодарен, если бы Вы разрешили уплатить за все эти материалы в наших советских деньгах и всю сумму сполна перевести Вашей кузине <...> Для того, чтобы судить, что мы должны Вам заплатить, я бы очень просил Вас отправить в наше Полпредство <...> все имеющиеся у Вас материалы <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 9).*

25 июля. *Бонч-Бруевич В. Д. Письмо в Полпредство СССР в Париже, т. Потемкину<sup>51</sup>. <...> Вы, конечно, помните, как два года тому назад при Вашем огромном участии мы получили архив Сухово-*

<sup>51</sup> Потемкин Владимир Петрович (1874–1946) — дипломат и государственный деятель. С 1934 г. был полпредом СССР во Франции; в 1937 г. вернулся на работу в Москву, заняв должность первого заместителя наркома иностранных дел СССР, а полномочным представителем СССР во Франции в 1937–1940 гг. был Яков Захарович Суриц (1882–1952). Возможно, неотправленный черновик.

*Кобылина огромной важности для науки. Нам на днях написала внучка*<sup>52</sup> *Сухово-Кобылина, у которой, оказывается, имеется значительная часть этого основного архива. То, чем она владеет, очень важно для целого архива <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 10).*

7 августа. *Фальтан Л. А. де.* Письмо к В. Д. Бонч-Бруевичу. Отказывается выслать документы «без гарантии, т. е. без предварительного взноса» (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 11).

7 сентября. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к Н. С. Родионову<sup>53</sup>. <...> *Посылаю Вам при сем копии писем некоей графини [Фальтан] по поводу архива ее отца — А. В. Сухово-Кобылина. Из наших ответов Вы увидите, что мы пытались просить ее эти материалы нам прислать, чтобы расплатиться не валютой, а советскими деньгами, но все попытки оказались неудачными. Если Вы можете нам в этом помочь, я буду очень рад и благодарен Вам. Прошу Вас о предпринятых Вами шагах поставить меня в известность <...> (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 2085. Л. 16).*

29 ноября. *Бонч-Бруевич В. Д.* Письмо к В. А. Павлову. Грозит расторжением договора с взысканием выплаченного аванса. Договор был заключен 7 октября 1937 г. (№ 36-6); его срок истек 1 октября 1939 г.: *За истекший год Вы даже не приступили к работе (Источник: РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 6).*

Материалы, включенные в хронику, показывают, что активно и последовательно заниматься приобретением архива Сухово-Кобылина Бонч-Бруевич начинает «с подачи» В. А. Гроссмана, в 1935–1936 гг. Тогда же он обращается к М. М. Петрово-Соловово, которую поддерживает уже несколько лет, и при ее посредничестве приобретает у Луизы де Фальтан значительный массив материалов. Сумма на это приобретение обозначена в книге поступлений ГЛМ и в письме Марии Михайловны: 5000 руб. Для сравнения: пенсия, назначенная А. А. Ахматовой в 1930 г., равнялась 75 руб. [Залиева, 2016, с. 11]<sup>54</sup>; а за документы, купленные

<sup>52</sup> Явная ошибка; речь идет о переписке с Л. де Фальтан.

<sup>53</sup> Родионов Николай Сергеевич (1889–1960) — литературовед, возглавивший после смерти В. Г. Черткова (1854–1936), которому по завещанию Л. Н. Толстого принадлежало право опубликования его произведений, работу по изданию 90-томного научного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

<sup>54</sup> Средняя месячная зарплата в РСФСР в 1936 г. составляла 208 руб.; в 1940 г. в СССР — 331 руб. [Зинич, 2012].

музеем в 1934 г., М. М. Петрово-Соловово получала то 5 руб., то 150 руб.<sup>55</sup> (среди этих документов — фрагменты воспоминаний Евгении Тур о детстве и юности, хранящиеся ныне в РГАЛИ (Ф. 447, оп. 1, ед. хр. 1)<sup>56</sup>.

О крупном массиве материалов, приобретенном во Франции, и о помощи в том начинании идет речь и в письме к В. П. Потемкину, в котором упоминаются материалы архива Сухово-Кобылина.

Научное описание материала Бонч-Бруевич первоначально предполагает поручить В. А. Гроссману, и эта работа включается в планы музея. Под публикацию научного описания материалов архива Сухово-Кобылина в этот период отводится том «Летописей Государственного Литературного музея», которые начали выходить как раз в 1936 г. (объем томов — 362–937 с.). Позже, что следует из письма В. А. Павлову 1937 г., под публикацию материалов архива отводится уже два тома «Летописей...».

К 1938 г. относится собственная активная переписка В. Д. Бонч-Бруевича с Л. А. де Фальтан, свидетельствующая о новом этапе приобретения архива Сухово-Кобылина, который был связан, как следует из документов, с рядом сложностей организационного и финансового характера и не увенчался успехом. В музейных документах следов поступления второй части архива до начала Второй мировой войны, в которую Франция вступила 3 сентября 1939 г., и до смерти Л. А. де Фальтан, последовавшей 26 ноября 1940 г.<sup>57</sup>, обнаружить не удалось: в книгах поступлений 1938–1941 гг. соответствующих записей нет.

Тем не менее к концу 1930-х годов Литературный музей был обладателем большого собрания материалов, составивших фонд драматурга и его семьи. Помимо приведенной выше записи 1937 г. в книге поступлений, сохранилось свидетельство сотрудницы ГЛМ Н. И. Туркус, которая в неопубликованной статье «Первое представление “Свадьбы Кречин-

<sup>55</sup> См. письмо к А. С. Бубнову от 15 февраля 1933 г., в котором В. Д. Бонч-Бруевич просит его распоряжения о выписке чеков для расчета за приобретенные ЦЛМ в начале 1933 г. по постановлениям Фондовой комиссии материалы, в том числе — на 150 руб. для М. М. Петрово-Соловово за письма Сухово-Кобылина, Огарева и воспоминания Евгении Тур (ГА РФ. Ф. 629А. Оп. 1. Д. 14. Л. 79–79 об.); см. также письмо секретаря ЦЛМ к М. М. Петрово-Соловово от 7 января 1934 г., в котором говорится о том, что по постановлению Фондовой комиссии ЦМЛ (протокол № 17, п. 42) у нее была приобретена рукопись «Моя родословная» за *пять рублей* (РГАЛИ. Ф. 612. Оп. 1. Ед. хр. 1595. Л. 1).

<sup>56</sup> См. публикацию воспоминаний Е. Тур: [Пенская, 2012а; 2012b].

<sup>57</sup> См.: Свидетельство о смерти. 1940. 26 ноября. На франц. яз. Ксерокопия. РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 2. Ед. хр. 8.

ского» А. В. Сухово-Кобылина» (1940), предназначавшейся для очередного выпуска сборника «Звенья», упоминает дневники драматурга, полученные музеем от Луизы де Фальтан, а также целый ряд неопубликованных материалов из богатого собрания Литмузея, которые позволяют проследить историю пьесы от ее зарождения до первой постановки<sup>58</sup>.

Свидетельство Н. И. Туркус и «Перечень фондов Литературного музея в Москве»<sup>59</sup>, составленный Бонч-Бруевичем, вероятно, в 1941 г., когда он уже не был директором ГЛМ, подтверждают, что к концу 1930-х — началу 1940-х годов ГЛМ был обладателем немалой части семейного архива Сухово-Кобылиных, Салиасов и Петрово-Соловово. В эту коллекцию входили прежде всего творческие рукописи, образовавшие ядро фондов Сухово-Кобылина и Салиасов. К этим материалам прирастали изобразительные источники, а также книги. Все вместе и составляло в то время оба поименованных Бонч-Бруевичем персональных фонда — А. В. Сухово-Кобылина (№ 7)<sup>60</sup> и Е. В. Салиас де Турнемир и ее сына, романиста Е. А. Салиаса (№ 30)<sup>61</sup>. Само же слово «фонд» по отношению к приобретенным архивам появляется, судя по всему, в документах 1938 г., как следует из письма В. А. Павлову от 21 июня 1938 г.

До сих пор речь шла преимущественно о крупных массивах материалов семейного архива, однако при комплектовании фонда Сухово-Кобылина использовались и другие источники. Среди участников комплектования этого фонда следует, безусловно, назвать Анатолия Александровича Александрова (1861–1930), поэта, издателя и журналиста, известного как глава редакции журнала «Русское обозрение» и основатель газеты «Русское слово», и Николая Васильевича Минина (1851–1928), который был владельцем «Русской фотографии», работавшей в Петербурге (конец 1886 — 1892 г.).

Именно Александров в 1893 г. готов был опубликовать в «Русском обозрении» введение Сухово-Кобылина в философию, но предложенные им сокращения категорически не устроили автора: «<...> На эту операцию у меня не поднимется рука»<sup>62</sup>. Вероятно, в ту пору у Александрова и оказались материалы, «примкнувшие» впоследствии к фонду Сухово-

<sup>58</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2. Послевоенный выпуск «Звеньев» был набран и сверстан, но не вышел.

<sup>59</sup> *Бонч-Бруевич В. Д.* Перечень фондов Литературного музея в Москве. [1941]. Черновой автограф. ОР РГБ. Ф. 369. К. 109. Ед. хр. 12. 14 л.

<sup>60</sup> Там же. Л. 3.

<sup>61</sup> Там же. Л. 4.

<sup>62</sup> Цит. по: [Дело Сухово-Кобылина, 2002, с. 500]. См. подробнее: РГАЛИ. Ф. 2 (Александров Анатолий Александрович). Оп. 1. Ед. хр. 745. Л. 5.

Кобылина в ГЛМ. Архив Александрова после смерти владельца поступил в Загорский (Сергиево-Посадский) историко-художественный музей-заповедник, созданный в 1920 г., а впоследствии был передан ГЛМ. Запись о поступлении сделана 6 марта 1939 г.; источник поступления обозначен как Загорский райФО (то есть районный финансовый отдел). В записи обозначено, что передано было 20 тыс. рукописей, в том числе автографы А. В. Сухова-Кобылина. Описи рукописного материала составляла уже упоминавшаяся Н. И. Туркус. Ей же, вероятно, принадлежит и обзор части архива Александрова, сделанный в июле 1939 г., вскоре после поступления архива в музей: такие справки обычно прилагались к описям. Согласно обзору<sup>63</sup>, опись архива А. А. Александрова в ГЛМ (вероятно, сделанная к тому времени ее часть) включала 3612 единиц хранения, среди которых автор обзора упоминает два письма А. В. Сухова-Кобылина 1893–1894 гг. о начале сотрудничества с «Русским обозрением» и о разрыве с журналом, а также фельетон «о чиновничестве, написанный в неприемлемом для редактора Александрова желчно-сатирическом духе»<sup>64</sup>. Автор обзора, характеризуя этот фельетон, приводит дату его создания (1889 г.) и цитату из текста, отсылающую к сатирическому фрагменту «Квартет»<sup>65</sup>.

Немалую часть фонда Сухова-Кобылина в ГЛМ составляют материалы архива Н. В. Минина (1851–1928), который был другом и почитателем Сухова-Кобылина, собирал о нем библиографические материалы, оставил статьи и воспоминания, по сей день не опубликованные и известные лишь во фрагментах [Селезнев, 2003]; Минин снимал драматурга в своей фотографии и в Кобылинке. Значительная часть фотографических материалов фонда драматурга в ГЛМ пришла в 1935 г. от Евгении Николаевны Мининой-Соколовой, дочери Н. В. Минина.

Итак, к 1940 г. в ГЛМ были сформированы персональные фонды А. В. Сухова-Кобылина, Е. В. Салиас де Турнемир и ее сына, романиста Е. А. Салиаса, состоящие из частей архивов личного происхождения, сохраненных дочерью драматурга Л. А. де Фальтан, его племянницей М. М. Петрово-Соловова, а также из копийных материалов Рапперсвильского архива, полученных из Варшавы. К этим материалам добавились части из архивов А. А. Александрова и Н. В. Минина. Таким образом, важнейшей характеристикой фонда А. В. Сухова-Кобылина

<sup>63</sup> Обзор архива А. А. Александрова [в Гослитмузее]. Без автора. 1939. ГАРФ. Ф. 629А. Оп. 2. Д. 71 (бывшее 41). 10 л.

<sup>64</sup> Там же. Л. 2, 9.

<sup>65</sup> Там же. Л. 9.

в ГЛМ является мемориальность предметов, в него входящих, то есть материалы эти — носители живой памяти о самом драматурге и его семье, а также о лицах, их окружавших.

Впоследствии материалы ГЛМ, преимущественно рукописи, были переданы в Главное архивное управление (ГАУ) НКВД СССР, а оттуда разошлись по разным архивам. Известно, что в системе ГАУ на базе Литмузея в 1941 г. был создан Центральный государственный литературный архив СССР (ЦГЛА), ныне — Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) (см. подробнее: [Горяева, 2011]). Однако есть основания предполагать, что материалы из ГЛМ передавались не только в РГАЛИ. Кроме того, известна судьба далеко не всех материалов, изъятых государством у М. М. Петрово-Соловова. Необходимо учитывать и части архива, которые оставались во Франции или уехали вслед за членами разветвленной семьи Сухово-Кобылиных в эмиграцию, а также материалы, которые остались в России, в том числе в провинции.

Все это ставит проблему реконструкции состава архива Сухово-Кобылина и его родственников, как приобретенного в 1930-х годах ГЛМ и другими государственными институциями, так и хранящегося поныне у потомков, что является информационной задачей, непосредственным образом связанной с изучением биографии и творчества драматурга.

## Литература

- Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).
- Боголепова О. К. Евгения Тур и неизвестные письма ее дочери Ольги, 1862–1969 // Slovo. Journal of Slavic Languages, Literatures and Cultures. 2019. No. 60. P. 20–47.
- Бонч-Бруевич В. Д. Первые шаги Центрального Литературного музея // Литературное наследство. Т. 3. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. С. 341–346.
- Бонч-Бруевич В. Д. От редакции // Герцен, Огарёв и их окружение. Рукописи, переписка, документы / под ред. Б. П. Козьмина / Бюллетени Государственного Литературного музея. Вып. 5. М.: ГЛМ, 1940. С. V–XVI.
- Герцен А. И. Былое и думы: в 3 т. / с биогр. очерком, вступ. ст. и коммент. Л. Б. Каменева. М.; Л.: Academia, 1932.
- Горяева Т. М. Одна из оригинальнейших и замечательных реализаций, осуществленных в СССР. (К 70-летию РГАЛИ) // Отечественные архивы. 2011. № 2. С. 27–39.

- Готье Ю. В. Мои заметки / изд. подгот. Т. Эммонс, С. Утехин. М.: Терра, 1997. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://prozhito.org/person/126> (дата обращения: 22 ноября 2020 г.).
- Дело Сухово-Кобылина / сост., подгот. текста В. М. Селезнева, Е. О. Селезневой; вступ. ст. и коммент. В. М. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Законы о печати: Сборник декретов, постановлений, уставов, инструкций и распоряжений. М.: Государственное издательство, 1924.
- Залиева О. Л. «Бонч предлагает мне продать мой архив...». Коллекция Анны Ахматовой в собрании Государственного Литературного музея // Анна Ахматова. Материалы из собрания Государственного Литературного музея. М.: Литературный музей, 2016. С. 11–17.
- Зинич М. С. Повседневная жизнь населения СССР в предвоенные годы. 1938–1941 г. // Мир и политика. 2012. № 12. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.intelros.ru/readroom/mir-i-politika/m12-2012/17326-povsednevnyaya-zhizn-naseleniya-sssr-v-predvoennye-gody-19381941-gg.html> (дата обращения: 15 июня 2017 г.).
- Каменев Ю. [Каменев Л. Б.] Самый остроумный противник Герцена // Вестник Европы. 1914. № 4. С. 118–160.
- Каменев Ю. [Каменев Л. Б.] Об А. И. Герцене и Н. Г. Чернышевском. Пг.: Типография «Почетный труд», 1916.
- Колокол. Газета А. И. Герцена и Н. П. Огарёва: Вольная русская типография. 1857–1867. Лондон — Женева: в 11 вып. / предисл. М. В. Нечкиной и Е. Л. Рудницкой [Акад. наук СССР. Ин-т истории]. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962–1964. Факсимильное изд.
- Конишина Е. Н. Письма Сухово-Кобылина родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 3. М.: Academia, 1934. С. 187–274.
- Крылов В. В. Издательство «ACADEMIA» — бесценный вклад в духовную культуру // Вестник Российской академии наук. 1993. Т. 63. № 4. С. 348–357.
- Пенская Е. Н. «Потерянный рай» Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас де Турнемир и ее «Воспоминания») // Toronto Slavic Quarterly. 2012a. № 39. С. 194–227.
- Пенская Е. Н. Учителя и ученики в семействе Сухово-Кобылиных (К проблеме биографических корней историософии автора драматической трилогии «Картины прошедшего») // Toronto Slavic Quarterly. 2012b. № 42. С. 39–59.
- Селезнев В. М. Дело Виктора Гроссмана, или История захвата большевиками архива А. В. Сухово-Кобылина // Голос истории. Краеведческий

- альманах. Вып. 8. Новый Некоуз: Некоузская центральная библиотека им. А. В. Сухова-Кобылина, 2007. С. 64–88.
- Селезнев В. М.* Первый биограф А. В. Сухова-Кобылина (в ст.: *Селезнев В. М.* О Сухово-Кобылине) // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 380–383.
- Селезнев В. М., Селезнева Е. О.* Дело Виктора Гроссмана // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 227–245.
- Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. Управление делами Совнаркома СССР. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://istmat.info/node/27646> (дата обращения: 15 июня 2017 г.).
- Соколова Т. В.* Фонд А. В. Сухова-Кобылина в ГЛМ: опыт архивной реконструкции // Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Сობоль, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С. 69–105.
- Унковский Ю. М.* (ред.-сост.). Эда Урусова — актриса из княжеского рода. Владимир: Фолиант, 2006.
- Ураева И. В.* Значение фондов личных библиотек в формировании информационной культуры общества в первые годы Советской власти (на примере Тамбовской губернии) // Библиотека и формирование информационной культуры общества. Материалы Межрегион. науч.-практ. конф., 6–8 ноября 2013 г. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2013. С. 161–163.
- Amacher K.* Lev Kamenev, historien d'Alexandre Herzen: un intellectuel entre deux rives // Revue des Études slaves. 2012. Vol. 83. No. 1. P. 185–206. Электронный ресурс [режим доступа]: [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_2012\\_num\\_83\\_1\\_8176](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2012_num_83_1_8176) (дата обращения: 11 января 2017 г.).

*Е. М. Варенцова*

«Отец и друг твой...»:  
письма Василия Александровича  
Сухова-Кобылина к дочери Евдокии  
в собрании ГЛМ

Отец драматурга Василий Александрович Сухово-Кобылин (1784–1873) был человеком незаурядным. Полковник, георгиевский кавалер, участник Наполеоновских войн, он закончил свою военную карьеру в побежденном Париже в 1814 г. Леонид Гроссман писал о нем так: «Глава семьи Сухово-Кобылиных представлял собой характерный тип просвещенных военных Александровского времени. Он имел значительный чин, большое состояние <...> Внешне его отличали выраженные восточные черты, смуглая кожа и простреленный под Аустерлицем глаз. Современники передают, что “другим пронзительным глазом он много читал, и беседа его была чрезвычайно занимательна”» [Гроссман, 1928, с. 28–29]. Был он также хорошим агрономом и рачительным хозяином.

В отделе рукописных фондов Государственного литературного музея (ОРФ ГЛМ)<sup>1</sup> хранятся три его автографа, ранее не публиковавшиеся. В этих документах Василий Александрович предстает нежным и заботливым отцом. Приводим текст письма к любимой дочери Евдокии Васильевне, которую с его легкой руки звали в семье Душенькой. Письмо было написано по поводу предстоящей свадьбы Душеньки с Михаилом Федоровичем Петрово-Соловово (1813–1887), которая состоялась 17 сентября 1848 г. [Коншина, 1934, с. 267]<sup>2</sup>:

Выкса. 1-го марта 1848.

Милый друг мой Душинька! Сего дня день твоего Ангела. Сего дня получил твое письмо от 28 февр. и сего же дня благо-

<sup>1</sup> Переименован в Государственный музей истории российской литературы (ГМИРЛИ) им. В. И. Даля; см.: Приказ № 493 Министра культуры РФ от 4 апреля 2017 г. В статье используется историческое название музея.

<sup>2</sup> Тексты при подготовке к публикации приведены к современной орфографической норме, однако некоторые особенности авторского написания, стиля и оформления сохранены.

словляю тебя родительскою моею властью и нежною моею любовью и дружбою на намерение твое.

Да благословит тебя Господь Бог за чистую твою любовь к нему, за благочестие твое и добрые дела твои. Да ниспошлет тебе мир, спокойствие и радость в предстоящей новой жизни твоей. А мы при закате дней наших будем утешаться счастьем твоим и благодарить Господа теплыми и недостойными нашими молитвами.

Я очень знаю, что жених твой благородной души человек, и совершенно уверен, что ты будешь с ним счастлива и благополучна. На сей почте письма от него не получил, а лишь получу, то передам Ему искренние и сердечные мои чувства к нему, причислю Его к нашему дружественному семейству и уже горячо люблю Его потому, что он принадлежит тебе.

Ты пишешь, мой Друг сердечный, Голубушка моя, что тебе прискорбно оставлять родительской наш дом; а мне горестно о том и подумать; слезы мои, пролитые при письме сем, должны запечатлеть ту скорбь, которую я чувствую, вместе с сим и радость, которую я ощущаю в предстоящем счастье твоем. Более описать не могу, иду сию минуту в церковь возблагодарить Милосердного и Всещедрого Бога и помолиться о вас и о намерении вашем. Христос с тобою.

Отец и друг твой В. Сухово-Кобылин<sup>3</sup>.

Современники В. А. Сухово-Кобылина подчеркивали его «непреодолимую склонность к духовному чтению» [Гроссман, 1928, с. 29], даже своего единственного сына он хотел видеть священником. Эта черта Василия Александровича ярко проступает во втором письме к Евдокии Васильевне Петрово-Соловова, хранящемся в ГЛМ:

Душинька моя милая.

В день твоего рождения, т. е. 20 октября, я читал житие мучеников Зиновия и Зиновии и нашел, что он был врач, и в описании всех его лечений оказались страдающие две женщины, которые страдали грудницей и были при смерти от ран и страданий, и он их совершенно излечил, и меня Это чрезвычайно поразило тем, что тебе Господь Бог помог исцелить от такой же болезни женщину, об которой ты мне рассказывала, посредством того пластыря, который ты мне отпустила, и где здесь тот же полный успех над женщиной, которая лежала недвижимо несколько времени еще до моего при-

<sup>3</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 36. См. также: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 140].

езда. Вот тебе надобно отслужить Этому Святому благодарственный молебен и поблагодарить Господа Бога, что ты сделалась такою же участницею такого исцеления, как и тот Святой, в день которого ты явилась на свет. Для меня Это было необычайное явление, и мне Это доставило самое приятное утешение.

Прощай мой милый Друг. Буду писать на сих днях к Детям в Карясну. Здесь их верховые лошади в сохранности; и ваш рысак весьма доброезжая, умная и красивая (лошадь. — *Е. В.*), и все время, что я разъезжал в вашем легком и покойном тарантасике, провожал меня всегда верхом Егор Куприч<sup>4</sup> поочередно на обеих лошадях. Однако ж Гнедая далеко не так красива, как рыжая, но тоже доброезжая и довольно рысисто и гораздо смиреннее рыжей. — Зато эта (рыжая. — *Е. В.*) бежит отменно рысью так, что не отстает от моей Цереры.

Цалую вас всех. Мой поклон всем, кто меня помнит. Христос с вами<sup>5</sup>.

Оба письма Василия Александровича к дочери были переданы в музей последним хранителем архива семьи Сухово-Кобылиных — Л. В. Горнунгом в далеком 1947 г.

Нельзя не сказать еще об одном автографе главы семейства, который поступил в музей совсем недавно, в 2016 г., в канун празднования 200-летия со дня рождения его сына-драматурга. Это памятная надпись, адресованная внучке, трехлетней Машеньке — Марии Михайловне Петрово-Соловово, дочери Душеньки, от которой в 1930-х годах пришла в ГЛМ часть семейного архива Сухово-Кобылиных и Петрово-Соловово. Выполнена надпись на красной бархатистой ткани, обтягивавшей заднюю сторону иконы Богоматери «Знамение» (сама икона была продана «в трудные времена», как говорили в семье): «Сею иконою благословляю внуку и крестную дочь мою Машеньку. Июля 8-го 1861-го в день освящения моей домово́й церкви. Дед твой Василий Сухово-Кобылин»<sup>6</sup>.

Этот автограф был подарен Анастасией Васильевной, урожденной Петрово-Соловово, и Львом Владимировичем Горнунгами их другу — поэту Арсению Александровичу Тарковскому. Дочь поэта Марина Арсеньевна, в свою очередь, передала реликвию В. А. Сухово-Кобылина Государственному литературному музею.

<sup>4</sup> Сведений о данном лице не найдено.

<sup>5</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 37. См. также: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 141].

<sup>6</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 181. Оп. 1. Ед. хр. 38. См. также: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 142].

## Литература

Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).

*Гроссман Л. П.* Преступление Сухово-Кобылина. 2-е изд., доп. Л.: Прибой, 1928.

*Конишина Е. Н.* Письма Сухово-Кобылина родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 3. М.: Academia, 1934. С. 187–274.

*Е. Б. Клементьева*

## Художественное наследие С. В. Сухово-Кобылиной

Софья Васильевна Сухово-Кобылина (1825–1867) — одна из первых русских женщин, профессионально занимавшихся изобразительным искусством. Ее творчество в настоящее время малоизвестно широкому кругу зрителей. Между тем подкрепленный большим трудолюбием талант, энтузиазм и целеустремленность Софьи Васильевны получили высокую оценку современников, а работы удостаивались золотых и серебряных медалей Императорской академии художеств. Большая часть произведений художницы — пейзажи, также она исполняла жанровые картины и портреты.

В настоящее время работы Софьи Васильевны находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Тверской областной картинной галереи, Государственном музее А. С. Пушкина (ГМП), Удмуртском республиканском музее изобразительных искусств, Кабардино-Балкарском музее изобразительных искусств имени А. Л. Ткаченко, Чайковской художественной галерее, Государственном литературном музее (см. подробнее: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 397–429; 441–446]). Один из пейзажей Софьи Васильевны украшает стены посольства Российской Федерации в Чешской Республике.

Софья Васильевна была младшей дочерью полковника Василия Александровича Сухово-Кобылина и Марии Ивановны Шепелевой. Так же как сестры и брат, получила разностороннее домашнее образование. Талант ее к живописи проявился еще в юном возрасте. В 1841 г. Софья вместе с матерью и братом Александром Васильевичем уехала в Париж, где занималась музыкой и живописью. В датированном этим же годом письме к отцу и сестрам она высказала желание остаться в одном из французских пансионов для девушек с целью продолжить свое художественное образование. В конце 1840-х годов Софья Васильевна вновь уехала за границу. Она побывала в Эмсе, расположенном неподалеку от Дюссельдорфа — одного из художественных центров Европы, славящемся своей художественной школой. В Риме произошла ее встреча с пейзажистом Е. Е. Мейером (1822–1867) — выпускником Императорской академии художеств, ставшим наставником Софьи Васильевны.

Предположительно, во время данной заграничной поездки был написан небольшого размера автопортрет (1847 [?]), в настоящее время представленный в экспозиции Третьяковской галереи [Государственная Третьяковская галерея..., 2005, с. 271–272, № 843] (см. вклейку, илл. 8).

Софья Васильевна запечатлела себя в мастерской в простом темно-коричневом платье, украшенном белым воротником. В руках у нее — муштабель и палитра. Произведение удачно сочетает в себе свойства портрета и жанровой сцены. Художницей деликатно выписаны предметы интерьера, на стене можно различить картины и эскизы, на полу — ковер с орнаментальным узором. На мольберте помещен написанный в традициях академического романтизма ландшафт: каменистая буряя земля на первом плане и величественные очертания заснеженных гор, окутанных облаками, — на дальнем.

В собрании Третьяковской галереи имеется также итальянский пейзаж, сделанный предположительно в 1847 г. [Там же, с. 271, № 842] (см. вклейку, илл. 9). На обороте холста — владельческая надпись графитным карандашом: «Город в южн. Италии, работа Софии Сух.-Кобылиной 40-е годы XIX в.» [Там же, с. 271]. В этом произведении удачно решена задача сочетания пейзажного мотива с архитектурным: далекая панорама селения, расположенного на склоне гор, показана в раме арочного проема четко прорисованной лоджии. Этюд написан уверенной кистью и хорошо передает атмосферу южного города в погожий день. В картине много воздуха и света. Найденное художницей рафинированное колористическое решение позволяет в полной мере передать ощущение глубины пространства. Софья Васильевна умело сочетает розовато-золотистые оттенки горных вершин, освещенных солнечным светом, с глубокими сиренево-сизыми тенями на склонах гор, покрытых растительностью. На фоне этих склонов контрастно выделяются светлые дома жителей.

Акварель «Вид Сицилийского города Мессина», хранящаяся в ГЛМ, тоже датируется 1847 г. (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 428]). На ней запечатлен величественный вид на бухту с многочисленными стоящими в гавани судами и портовыми строениями. Пейзаж является, как удалось установить Т. Ю. Соболю, повторением с одной из работ Франческо Дзерилли (F. Zerilli). Этот весьма популярный в первой трети XIX в. итальянский график многократно выполнял виды Мессины и Палермо, нередко варьируя уже найденную композицию.

По возвращении в Петербург в 1848 г. Софья Васильевна начала посещать занятия живописью в Академии художеств. В 1849 г. ее пейзаж «Дорога на берегу реки» (1849, местонахождение неизвестно)

был отмечен малой серебряной медалью. Представленный на выставке в Академии в 1851 г. «Пейзаж в окрестностях Москвы» (местонахождение неизвестно) заслужил серебряную медаль первого достоинства. «Сознаемся, — сообщал скульптор академик Н. М. Рамазанов, — что подобной картины женской кисти мы давно не видали» [Рамазанов, 1852, с. 84].

«Не знаю, отправил ли я поздравительное письмо к Соне, — писал А. В. Сухово-Кобылин, — с поздравлениями очень искренними и вполне заслуженными. Это крупный успех, подлинный, и, без всякого сомнения, огромный шаг, сделанный ею в настоящей карьере, — в ее жизни это эпоха, которая стоит всякой другой, и которая придает ее существованию прекрасную значительность <...> Я счастлив этим событием и прошу Вас передать ей эти строки» [Коншина, 1934, с. 243]<sup>1</sup>.

Со знаменитым братом Софью Васильевну всю жизнь связывали очень теплые отношения. В собрании Литературного музея находится эскиз неоконченной картины «Кабинет в доме Сухово-Кобылиных» (1850-е). Как определила Т. Ю. Соболев, автор раздела каталога фонда А. В. Сухово-Кобылина в Государственном литературном музее, на стене, рядом с изображенной автором картины сидящей Евдокией Васильевной, ее же портрет кисти Е. Е. Мейера, написанный в 1852 г. (см. подробнее: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 192, 435]). Датировка портрета позволяет более точно определить время написания эскиза: 1852 — и до весны 1856 г., когда состоялся отъезд Софьи Васильевны в Италию. На стенах интерьера — большое количество живописных произведений, среди которых, скорее всего, присутствуют работы самой Софьи Васильевны.

Помимо Санкт-Петербурга и Москвы, Софья Васильевна работала в имениях Сухово-Кобылиных. Немалую ценность представляет хранящийся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки рисунок, на котором изображено поместье Кобылинка (село Новоалексеевское Тульской губернии)<sup>2</sup>. Используемый художницей вытянутый формат позволяет отобразить архитектурные строения. Обращает на себя внимание листва деревьев, написанная свободным штрихом.

В 1899 г. в Кобылинке случился пожар. В огне погибли рукописи, обширная библиотека, картины, в числе которых, несомненно, были и

<sup>1</sup> Сухово-Кобылин А. В. Письмо к Е. В. и М. Ф. Петрово-Соловово. 1851, ноябрь. Москва.

<sup>2</sup> Уголок родового имения Сухово-Кобылиных. Кобылинка. Середина XIX в. Бумага, карандаш. 19 × 31,5. ОР РГБ. Ф. 223. К. 33. Ед. хр. 3. Ныне это Кобылинский хутор Плавского района Тульской области. Усадьба не сохранилась.

работы Софьи Васильевны. Таким образом, сохранившийся рисунок имеет не только художественную, но и историко-культурную ценность, давая уникальную возможность увидеть, какой была усадьба в XIX в.

Ездил художница также в Выксе, где ее отец Василий Александрович Сухово-Кобылин стал зрителем чугунолитейного завода. При заводе было имение, принадлежащее Шепелевым, то есть семье матери драматурга. Публицист, историк Е. М. Феокистов вспоминал: «Жилось в Выксе очень приятно. Летом съезжалась туда вся семья старика Кобылина — дочь его, известная писательница графиня Салиас, другая его дочь, Софья Васильевна, очень умная девушка, с большим успехом занимавшаяся живописью; она всегда приглашала для совместных занятий художников, между которыми главным ее руководителем был Егор Мейер» [Феокистов, 2002, с. 349]<sup>3</sup>. Ценные строки о проживании Шепелевых и Сухово-Кобылиных в поместье оставил друг семьи и дальний родственник историк К. Н. Бестужев-Рюмин: «Жили они весело: устраивали домашний театр, большие прогулки <...> Гостила на Выксе тогда и С. В. Сухово-Кобылина, сестра графини, писавшая хорошие ландшафты, девушка очень образованная и умная; я любил сидеть у ее мольберта, когда она рисовала, и слушать ее рассказы и суждения» [Бестужев-Рюмин, 1900, с. 28]. Весной 1852 г. Мейер и Сухово-Кобылина отправились на этюды в Крым. За полгода до отъезда Мейер написал конференц-секретарю Академии художеств В. И. Григоровичу о своей ученице: «Я от души жалею, что она не имеет чести быть лично с Вами знакома; тогда и Вы бы сами убедились, что подобную девицу следует поощрить. Она богата, знатна и бросила все для живописи <...> Любовь ее к искусству неимоверна, и ей я единственно обязан, что как художник имею еще будущность, которая раскрылась передо мною со всеми надеждами на успехи и удачу <...> Нельзя не помочь моему благому намерению и не поощрить девушку, которая трудится не ради славы, а из любви к прекрасному, и деньги которой уходят все на помощь художникам и на собственные успехи. Нынешнюю зиму она (Софья Васильевна. — Е. К.) займется перспективой серьезно, фигурами, и, таким образом подготовленные, мы отправимся в Крым» (цит. по: [Балдина, 2007, с. 51]).

На полуостров в то же время приехали старшая сестра художницы графиня Е. В. Салиас де Турнемир с сыном. Роман «Три поры жизни», над которым работала в Крыму, писательница посвятила младшей сестре. Судить о работах Софьи Васильевны этого времени можно по этюдам, представленным в альбоме, хранящемся в Литературном му-

<sup>3</sup> Цит. по: [Дело Сухово-Кобылина..., 2002, с. 349].

зее (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 397–426]), двум небольшим живописным видам Алушты из собрания Государственного музея А. С. Пушкина (оба сделаны в 1850-е годы)<sup>4</sup>, двум графическим работам из фондов Третьяковской галереи («Крымский пейзаж», «Татарская хижина в Гурзуфе», время создания неизвестно) и композиции «Сакля» (Тверская областная картинная галерея (ТОКГ), время создания неизвестно).

Два последних произведения («Сакля», ТОКГ, и «Татарская хижина в Гурзуфе», ГТГ) исполнены Сухово-Кобылиной в модной технике папье-пелле<sup>5</sup>. Изображение создавалось на специальной тонированной бумаге, особенности которой позволяли использовать разнообразные художественные приемы: штриховку, тушевку, проскребание до белого мелованного грунта. Данная техника, как известно, требует аккуратности и уверенности в движении руки художника, так как любая неточность может испортить произведение. Можно констатировать, что Софья Васильевна в полной мере справилась со сложностями, проявив зрелое мастерство.

При создании крымских видов С. В. Сухово-Кобылина пользовалась карандашом, иногда усиливая светлые места белилами. Очертания далеких гор более размыты по сравнению с четко выписанным передним контрастным планом; рисунки прекрасно разобраны тонально, видна умелая работа с перспективой. Софье Васильевне удалось создать развивающееся в глубину пространство, наполненное воздухом. Заметен интерес художницы к мотивам повседневной жизни, быту людей, маленькие фигурки которых включены в композицию.

Поездка на полуостров, продолжавшаяся полтора года — с марта 1852 г. по август 1853 г., была весьма успешной как для Мейера, удостоенного за картину «Горное ущелье» звания академика, так и для его ученицы: «24 сентября 1853 года в совете Академии рассматривали: написанные с натуры «Виды Крыма» дочерью полковника девицею Софьей Васильевной Сухово-Кобылиной и во внимание к отличным успехам ее в пейзажно-перспективной живописи положили: наградить ее, г-жу Сухово-Кобылину, золотой медалью второго достоинства» (цит. по: [Сборник материалов для истории..., 1866, с. 204]). Обозреватель

<sup>4</sup> «Алушта» и «Крым Алушта»; см.: [Государственный музей А. С. Пушкина..., 2006, с. 34–35].

<sup>5</sup> В этой же технике исполнены рисунки «Torre Nuova. Итальянский пейзаж» (1858. Альбом Е. В. Петрово-Солово. Л. 10. ГЛМ) и «Домик в горах» (после 1855. Там же. Л. 20); см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 408, 418].

«Санкт-Петербургских ведомостей» сообщал: «Столь же глубоко почувствовано и верно передано солнечное освещение на небольшой картине г-жи Сухово-Кобылиной “Внутренность татарской мазанки в Крыму”» [Годичная выставка..., 1853, с. 932].

В апреле 1854 г. в академическом Совете С. В. Сухово-Кобылиной было поручено написать «вид с натуры по ее выбору». Для этой программы художница обратилась к родным выксунским просторам. И вот 6 октября 1854 г. Советом Академии было решено: «Девицу Софию Сухово-Кобылину за написание ею по программе “пейзаж” в уважении отличных ее дарований, по соизволению Ея императорского Высочества президента Академии, наградить золотой медалью первого достоинства» [Сборник материалов для истории..., 1866, с. 227].

В воспоминаниях Е. Ф. Юнге, дочери вице-президента Академии графа Ф. П. Толстого, есть упоминание об этом важном событии: «10 октября 1854 года праздновался в Академии пятидесятилетний юбилей моего отца. Кроме чествования отца, на этом акте должно было иметь место событие, также очень интересовавшее меня: в первый раз в моей жизни женщина (Сухово-Кобылина) получила медаль от Академии. Хотя я еще в то время ничего не слыхала о “женском вопросе”, но инстинктивно была довольна, что женщина удостоилась такой чести, и мне очень хотелось посмотреть, как при звуке торжественного туша будет ей вручена медаль» [Юнге, 1914, с. 57].

Церемонию награждения художница воспроизвела в автобиографичном этюде «Софья Васильевна Сухово-Кобылина, получающая на Акте в Академии художеств первую золотую медаль за “Пейзаж с натуры”» (1854) [Государственная Третьяковская галерея..., 2005, с. 272, № 844] (см. вклейку, илл. 10). В Екатерининском зале многолюдно. Под величественным кессонированным куполом, украшенным золотыми розетками, расположились многочисленные зрители. Справа видна гипсовая статуя Екатерины II работы С. И. Гальберга. В центре картины в изящном светлом платье стоит С. В. Сухово-Кобылина. Рядом с ней — вице-президент Академии художеств граф Ф. П. Толстой, конференц-секретарь Академии художеств, секретарь Общества поощрения художников В. И. Григорович и, по словам Е. Ф. Юнге, президент Академии художеств герцог Лейхтенбергский (см.: [Юнге, 2017, с. 458]), чье присутствие на церемонии и, соответственно, изображение, на наш взгляд, маловероятны (Максимилиан Лейхтенбергский умер в 1852 г.).

Местонахождение картины, принесшей такую славу художнице, неизвестно. Однако сохранились описания картины. Например, в «Санкт-

Петербургских ведомостях» от 17 октября 1854 г. был опубликован следующий отзыв: «В нынешнем году она (С. В. Сухова-Кобылина — Е. К.) выставила еще два крымских вида и вид из окрестностей реки Выкса, близь Муром в Владимирской губернии. Последняя картина так хороша, что трудно от нее оторваться; а между тем сюжет очень прост: высокое дерево на холмике, у подножия его два рыбака у огонька, потом широкая река, и только; но кисть мастерская, вкусу бездна, вода как живая, перспектива безукоризненна» [Петербургская летопись, 1854, с. 1122].

В 1856 г. на собственные средства художница уехала в Италию. Незадолго до отъезда Софья Васильевна встречалась с президентом Академии художеств великой княгиней Марией Николаевной и через нее передала императрице письмо М. И. Сухова-Кобылиной с просьбой об оправдании сына (см.: [Коншина, 1934, с. 204–205]). Дело, как известно, разрешилось для писателя благополучно. В Риме Софья Васильевна сняла мастерскую на улице Маргутта<sup>6</sup>. В собрании ГЛМ сохранилась фотография 1862 г., запечатлевшая ее в обстановке своей студии на фоне многочисленных картин (см.: [Александр Сухова-Кобылин..., 2021, с. 362]). Дом Софьи Васильевны сделался средоточием встреч творческих людей. Раз в неделю она устраивала приемы живописцев, которые в числе прочих гостей посещал ее крестник и племянник — Е. А. Салиас де Турнемир, являвшийся учеником И. С. Ксенофонтова. По воспоминаниям Евгения Андреевича, крестная хотела оставить его в Риме для развития дальнейшей карьеры художника, однако Елизавета Васильевна, его мать, не соглашалась с сестрой, мотивируя свою позицию необходимостью вначале получить университетское образование [Салиас, 2001, с. 196, 197]<sup>7</sup>.

Ценные сведения о жизни Софьи Васильевны сохранил живописец М. И. Скотти. В феврале 1858 г. он сообщал из Рима Н. А. Рамазанову: «Сухова-Кобылина — молодец-девка, она нынче сидела в Кампании до холодов и написала множество прекрасных этюдов и принимается за картины. У ней постоянно собираются русские художники по воскре-

<sup>6</sup> Студия располагалась по адресу: улица Маргутта (Via Margutta), 60; см.: Описание вещей С. В. Сухова-Кобылиной в Риме. Архив внешней политики Российской империи (АВПРИ) МИД. Ф. 190. Оп. 525. Ч. 1. 1867 г. Ед. хр. 1071. Л. 1–19 об. (переписка, относящаяся к кончине С. В. Сухова-Кобылиной).

<sup>7</sup> В 1859 г. Е. А. Салиас де Турнемир поступил на юридический факультет Московского университета, а впоследствии связал жизнь с литературой. Однако нельзя не отметить, что хранящиеся в Литературном музее пейзажи свидетельствуют о его несомненном художественном таланте (см.: [Александр Сухова-Кобылин..., 2021, с. 430, 431]).

сеньям и рисуют по будням у ней в студии костюмы вечером» [Письма русских художников, 1995, с. 29]<sup>8</sup>.

В более позднем письме Скотти тому же адресату говорится: «<...> София Васильевна Сухово-Кобылина, истинная благодать, что она здесь находится. Кроме того, что она самый горячий художник, а важно то, что она у себя устроила вечера, где сходятся наши, рисуют костюмы, поют канты, и кто во что горазд. Собирала она и иностранных художников, чтобы сблизить с нашими. Ну да это не удалось, многие тотчас разошлись за неумением и нежеланием говорить на другом языке, кроме русского. У нас здесь столько русских, что редко удается поговорить по-итальянски» [Там же, с. 36]<sup>9</sup>. Среди посетителей мастерской Софьи Васильевны была и Е. Ф. Юнге, по словам которой «за границей г-жа Сухово-Кобылина <...> своими прекрасными пейзажами соперничала на наших выставках с такими художниками, как Лагорио и Эрасси» [Юнге, 2017, с. 458].

В Италии Софья Васильевна работала над изображениями окрестностей Рима, писала виды Порто-Данцио, Сорренто, острова Капри, Неттуно. На выставке, устроенной в мастерской Ф. Бронникова для великой княгини Елены Павловны, художница, по словам М. И. Скотти, продемонстрировала «два прекрасных этюда, большие деревья, писанные в Олеване» [Письма русских художников, 1995, с. 32]<sup>10</sup>.

Темы произведений Софьи Васильевны очень разнообразны. Это и этюдные портреты итальянских крестьян, и разнообразные зарисовки роскошной южной флоры: пиний, каштанов, кустарников. О высоком мастерстве художницы свидетельствует «Пейзаж с дубом» (посольство Российской Федерации в Чешской Республике, Прага; время создания неизвестно)<sup>11</sup>. Картина является редким примером завершенного полотна Сухово-Кобылиной, которое сохранилось до наших дней. По нагретой солнцем дороге мимо склонившегося могучего дуба с раскидистой кроной и небольшой часовенки движутся селяне, ведущие вьючный скот. Найденная Софьей Васильевной удачная точка зрения позволяет показать все красоты местности: поросшие зеленью горы, постройки,

<sup>8</sup> Скотти М. И. Письмо к Н. А. Рамазанову. 1858. Февраль. Рим.

<sup>9</sup> Скотти М. И. Письмо к Н. А. Рамазанову. 1858. 2 мая. Рим.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Информация о местонахождении картины была любезно предоставлена Е. А. Бартаковой. В альбом с работами С. В. Сухово-Кобылиной (ГЛИМ) вложена фотография этого произведения, сделанная во второй половине XIX в. (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 401, 442]).

полоску моря у самого горизонта. Динамичные контрасты света и тени, живописно разработанные облака придают пейзажу романтическое звучание.

Подготовительной работой к картине, возможно, является этюд «Итальянский пейзаж. Старое дерево у скалы» (Третьяковская галерея, конец 1850-х — начало 1860-х годов). Масштаб изображению задает фигура сидящего под деревом поселянина. На дальнем плане просматриваются «тающие» в лилово-пепельной дымке очертания гор. Но особенно удивительно проработано небо, наполненное перламутровыми оттенками розоватых, сиреневатых и голубых цветов, которые усиливают эмоциональный настрой произведения.

Некоторые этюды итальянского периода можно увидеть в упоминавшемся выше альбоме сестры художницы, Е. В. Петрово-Соловова, хранящемся в Литературном музее. К числу лучших из них с полным правом можно отнести работу «Часовня. Итальянский этюд», сделанную после 1855 г. [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 415, № 393] (см. вклейку, илл. 11). В ней художница продемонстрировала тонкое чувство цвета. Полна жизненной энергии динамичная живописная этюдная работа 1858 г. «В парке. Рим» (см.: [Там же, с. 419, № 397]).

Одним из самых эффектных видов в альбоме является романтический пейзаж, напоминающий работы К. Брюллова и выполненный карандашом на двухцветной бумаге (см.: [Там же, с. 404]). На нем изображена увитая гроздьями винограда терраса, расположенная неподалеку от побережья. На террасе запечатлены две женщины с маленькими детьми, занятые повседневными делами. Как и многие русские художники, работавшие в Италии, Софья Васильевна стремилась представить эту страну как чудесный, благодатный край, полный гармонии между человеком и природой. К этой же линии творчества Софьи Васильевны можно отнести живописный «Итальянский пейзаж» конца 1850-х — начала 1860-х годов из собрания Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств.

В Риме Софья Васильевна была прихожанкой храма святого Николая при русском посольстве, настоятелем которого с 1864 г. был архимандрит Порфирий (Попов). После его кончины Софья Васильевна сочла своим долгом написать воспоминания, посвященные последним дням жизни выдающегося священнослужителя (см.: [Сухово-Кобылина, 1867а; 1867б]). При чтении этой солидной публикации становится более понятной личность Софьи Васильевны — натуры серьезной, благочестивой, тяготеющей к религиозному чтению и духовным размышлениям.

В 1867 г., оставив в римской студии вещи и этюды, художница приехала на родину. Этот приезд окончился трагически: Софья Васильевна сильно простудилась и скончалась в Кобылинке в сентябре того же года. Ее смерть стала огромным ударом для родных и знакомых. «Не могу утешиться в потере моего лучшего и милого друга <...> Роптать же я не ропщу, а напротив молю Бога, чтобы он сподобил меня предстать пред судом Его с той же спокойной и чистой совестью, с которой она предстала пред ним», — писала в письме к отцу Е. В. Петрово-Соловово<sup>12</sup>. «Знавшие ее в полном праве сказать, что очень немногие так добросовестно так честно служили искусству. В свободные от труда часы она принимала всех наших художников; её гостиная сделалась центром соединения их обширной русской семьи, и горько отзовется между ними весть о её кончине. На них лежит обязанность ознакомить публику с жизнью артистки за границей. Но не одну артистку любили они в ней. В ней любили женщину одаренную самым тонким, самым блестящим умом, горячим сердцем и благородной душой», — написала в некрологе выступавшая в печати под псевдонимом Т. Тольчева Екатерина Владимировна Новосильцова [Тольчева, 1867, с. 15].

Академия художеств почтила память талантливой художницы персональной выставкой, состоявшейся в 1868 г. Среди доминирующих по количеству работ, посвященных Италии, было несколько произведений, выполненных на родине: этюд русской местности, головка русской девочки и др. Там же экспонировался портрет отца художницы — В. А. Сухова-Кобылина<sup>13</sup>.

Часть работ Софьи Васильевны оставалась в ее римской студии на улице Маргутта. Художник А. А. Риццони, нередко помогавший П. М. Третьякову в приобретении картин русских мастеров, живших за границей, сообщал меценату в январе 1868 г., что будет готов приобрести для него картины художницы, если позволят ее родственники<sup>14</sup>. Однако в собрание Третьяковской галереи произведения Сухова-Кобылиной поступили лишь в XX в.

Софья Васильевна Сухова-Кобылина прожила жизнь недолгую, но очень достойную и содержательную, полную творческих поисков и по-

<sup>12</sup> *Петрово-Соловово Е. В.* Письмо к В. А. Сухова-Кобылину. 1867. 29 октября (получено 13 ноября 1867 г.). РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1.

<sup>13</sup> Список работ С. В. Сухова-Кобылиной, представленных на выставке 1868 г., см. в кн.: [Булгаков, 2002, с. 194–195].

<sup>14</sup> *Риццони А. А.* Письмо к П. М. Третьякову. 1868. Январь. Рим. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2983. Л. 1, 2.

стоянного самоотверженного труда. Ее небольшие по размерам пейзажи нередко обладают качествами монументального произведения. Этюды, для создания которых художница много времени проводила на пленэре, демонстрируют активное желание изучать натуру. Темами работ Софьи Васильевны становились архитектурные строения, водопады, ручьи, горы, деревья, растения, животные. В произведениях художницы органично сплелись традиции позднего академического романтизма и активно пробивающего себе дорогу реализма. Профессионализм Софьи Васильевны, отточенный в Академии художеств, умение передать в живописных и графических работах многообразие окружающего мира позволяют ей занять достойное место в истории русского искусства середины XIX столетия.

## Литература

- Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).
- Балдина В. В. О чем рассказало старинное письмо // Приокская глубинка. Краеведческий альманах. № 2 (2). Нижний Новгород: А4, 2007. С. 50–56.
- Бестужев-Рюмин К. Н. Воспоминания К. Н. Бестужева-Рюмина (до 1860 года) / изданы Л. Н. Майковым. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1900.
- Булгаков Ф. И. Наши художники. Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры: в 2 т. М.: Трилистник, 2002.
- Годичная выставка в Академии художеств // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 228. 16 октября. С. 931–933.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 3. Живопись первой половины XIX века. М.: Сканрус, 2005.
- Государственный музей А. С. Пушкина. Москва: к 50-летию создания музея / авт. текста и сост. каталога Л. Карнаухова. М.: Белый город, 2006.
- Дело Сухово-Кобылина / сост. В. М. Селезнев, Е. О. Селезнева. М.: НЛО, 2002 (серия «Россия в мемуарах»).
- Коншина Е. Н. Письма Сухово-Кобылина родным // Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 3. М.: Academia, 1934. С. 187–274.
- Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. № 231. 17 октября. С. 1121–1122.

- Письма русских художников / публ. Н. А. Каргаполовой // Река времен. Книга истории и культуры: в 5 кн. Кн. 3. М.: Эллис Лак; Река времен, 1995. С. 5–49.
- Рамазанов Н. М. Нечто о художественном в Москве // Москвитянин. 1852. № 10. С. 81–92.
- Салиас Е. А. Письма к матери / подгот. текста Л. В. Маньковой; коммент. А. А. Кононова, Т. В. Мисникович // Лица. Биографический альманах. Вып. 8. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 2001. С. 195–233.
- Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет её существования: в 3 ч. / под ред. и с примеч. П. Н. Петрова. Ч. 3. СПб.: В типографии В. Спиридонова, 1866.
- Сухова-Кобылина С. В. Воспоминание о последних днях жизни архимандрита Порфирия, настоятеля Русско-посольской церкви в Риме // Странник. 1867а. Т. 2. № 5. С. 49–73.
- Сухова-Кобылина С. В. Воспоминание о последних днях жизни архимандрита Порфирия, настоятеля Русско-посольской церкви в Риме. Отд. отт. СПб.: Тип. духовного журн. «Странник», 1867б.
- Толычева Т. Софья Васильевна Сухова-Кобылина // Современная Летопись. 1867. № 36. С. 15.
- Феоктистов Е. М. Воспоминания (фрагмент) // Дело Сухова-Кобылина / сост. В. М. Селезнев, Е. О. Селезнева. М.: НЛО, 2002 (серия «Россия в мемуарах»). С. 349–353.
- Юнге Е. Ф. Воспоминания. М.: Сфинкс, 1914.
- Юнге Е. Ф. Женщина в русском искусстве // Воспоминания. Переписка. Сочинения, 1843–1911 / сост. А. Н. Розанов. М.: Кучково поле; ПрофМедиа, 2017.

*Д. В. Фомин*

## Герои А. В. Сухова-Кобылина в книжной графике

Казалось бы, сама художественная природа произведений А. В. Сухова-Кобылина предопределяет возможность их успешного и относительно точного перевода на язык графики. Недаром исследователи, описывая особенности дарования драматурга, часто используют терминологию изобразительного искусства: «Его творческая воля прямолинейна, его образы никогда не колеблются, его графически вычерченные композиции не знают расплывчатости и полутонов» [Гроссман, 1940, с. 132]. Тем не менее в книжной графике судьба драматической трилогии складывалась поистине трагично. По каким-то загадочным причинам иллюстраторы с завидным постоянством обходили вниманием наследие великого комедиографа, а если брались за интерпретацию его сюжетов, то не доводили свои работы до конца или не имели возможности их опубликовать. Правда, за редкими исключениями, в отечественной издательской традиции вообще не было принято иллюстрировать драматургию. В изданиях пьес зрительный ряд представлялся чем-то не вполне уместным, излишним; а если какие-либо изобразительные материалы, помимо портрета автора, все же включались в книгу, то чаще всего это были фотографии сцен из спектаклей.

Так, первым русским иллюстрированным изданием А. В. Сухова-Кобылина можно считать комедию «Свадьба Кречинского», выпущенную в 1898 г. в качестве приложения к журналу «Будильник» (см. вклейку, илл. 12). Иллюстрации представляли собой воспроизведенные фототипическим способом снимки актеров московского театра Ф. А. Корша, сделанные художником-фотографом К. А. Фишером. При всем высоком профессионализме и несомненных художественных достоинствах его работы, в книге фотографии все-таки смотрелись несколько чужеродно, во всяком случае — непривычно. Недаром ради их репродуцирования пришлось придать книге альбомный формат, а титульный лист стал похож на театральную программку — на нем указывались фамилии не только персонажей, но и исполнителей. Фототипии, вошедшие в издание, представляют несомненный интерес для

историков театра, дают довольно полное представление о конкретной сценической версии пьесы, но едва ли они идеально подходили для читателя, который, знакомясь с текстом комедии, ставил в воображении собственный спектакль и не нуждался в «подсказках» даже выдающихся актеров (см. вклейку, илл. 13).

Первые графические интерпретации образов Сухово-Кобылина появились в середине 1930-х годов, но очень долго дожидались своей публикации. В 1936 г. большой цикл иллюстраций к трилогии драматурга начал создавать Г. Г. Филипповский — художник разносторонний и исключительно одаренный. Эта работа предназначалась для знаменитого издательства «Academia», с которым мастер активно сотрудничал в те годы. «Филипповский умеет читать подтекст книги, умеет находить нужное именно в подтексте, и поэтому его иллюстрации всегда психологически достоверны, — отмечал писатель В. Г. Лидин. — Они сделаны не только мастерски, но и с глубоким проникновением в изображаемую эпоху» [Лидин, 1972, с. 118]. Проникновение это никогда не сводилось к поверхностной стилизации; к какому бы историческому материалу не обращался рисовальщик и офортист, он всегда мыслит современными пластическими категориями, сохранял своеобразие индивидуальной графической манеры.

«Свободный “быстрый” рисунок в ритме жизни (здесь и далее курсив авторов альбома. — Д. Ф.), лаконизм, артистизм, виртуозность без детализированности, спонтанность, стихийность явились едва ли не основными характеристиками творческого почерка Филипповского <...> на протяжении пяти десятилетий его профессиональной деятельности», — пишет В. В. Калмыкова [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 154]. Эти качества, безусловно, во многом сближали художника с его коллегами из группы «Тринадцать» — Н. В. Кузьминым, Т. А. Мавриной, В. А. Милашевским и др. Но в отличие от них «Филипповский никогда не стремился “разучиться” рисовать, забыв все то, чем “нагрузила” его академическая традиция. Напротив, он включал в каждое изображение именно те умения, которые необходимы для решения данной задачи и только ее. Офорты к трилогии Сухово-Кобылина настолько отвечают книжной эстетике XIX в., что впору вспомнить об основателях русской иллюстрации А. А. Агине и Е. Е. Бернардовском и сравнить сделанное Г. Г. Филипповским с циклом гравюр к “Мертвым душам”. В офорте он сохраняет тот же принцип “быстрого” рисунка» [Там же]. Еще чаще при просмотре цикла напрашиваются аналогии с мастерами европейскими.

Далеко не все персонажи и сюжетные повороты трилогии нашли отражение в графике Филипповского. Среди дошедших до нас материалов — большой корпус иллюстраций к «Смерти Тарелкина» и сравнительно немного композиций к «Свадьбе Кречинского» и к «Делу»<sup>1</sup>. Здесь есть удивительно выразительные, наделенные яркими характеристиками и запоминающимися индивидуальными чертами образы персонажей второстепенных: скучающий частный пристав Ох с одутловатым лицом и всклокоченными волосами, вдохновенно резонерствующий помещик Чванкин, жалкий, худосочный доходяга ростовщик Бек [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 47, 48, 51]. Однако нет изображений героев куда более важных для драматурга — Муромского, Атуевой, Нелькина, Варравина. Чувствуется, что обращение к сатире Сухово-Кобылина по-настоящему увлекло художника, но закончить блестяще начатый цикл помешал арест мастера. Иллюстратор в каком-то смысле повторил судьбу автора и героев «Смерти Тарелкина», став жертвой интриг и доносов, попав в лапы расплюевых новой формации, испытал на себе все ужасы чиновничьего мракобесия и судейского произвола. Лишь в послевоенные годы чудом уцелевший в лагерях Филипповский получил возможность снова поселиться в Москве и работать по специальности, но возвращаться к интерпретации трилогии он не стал. Возможно, гротескные фантазии писателя пробуждали в графике слишком болезненные ассоциации с собственной судьбой. «Судя по тому, что сохранилось, работа <...> была в самом разгаре, и поиск шел во всех направлениях <...> Состав, техника, количество иллюстраций — все эти вопросы были еще далеки от окончательного разрешения. Даже в плане техники имелось минимум два-три варианта <...>», — считает собиратель и пропагандист графики Филипповского Э. П. Казанджан [Там же, с. 118]. Скорее всего, окончательная версия цикла должна была составить серию офортов; рисунки, выполненные в смешанной технике (уголь, акварель, тушь), представляют собой лишь подготовительные наброски, а единственный офорт, раскрашенный акварелью, мог предназначаться для суперобложки. Даже в незавершенном виде эта иллюстративная сюита — явление неординарное, исключительное по художественному качеству, отточенному мастерству исполнения, оригинальности трактовки хрестоматийных образов; важно и то, что мы имеем возможность наблюдать за процессом ее создания, за поисками техник, приемов, типажей, нужных для каждой конкретной сцены (см., например: [Там же, с. 46, 47, 49]) (см. вклейку, илл. 14, 15, 16, 17).

<sup>1</sup> Цикл из 10 офортов передан автором в ГЛМ в 1947 г.; см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 269–278].

В. Г. Лидин, близко знавший Филипповского, вспоминал: «Его работы неизменно были выполнены в полную силу всех его возможностей, и у меня всегда такое чувство, будто его работы трепещут при последнем, пытливом взгляде художника, вдруг он скажет: “Не то”, — или еще сильнее: “Плохо”. И тогда он начнет все сначала, отчасти довольный тем, что не изменил себе в своей строгости <...> Казалось бы, неистовство совсем не свойственно этому внешне спокойному человеку, но в работе он неистов в такой степени, что иногда это походит на своего рода транс» [Лидин, 1972, с. 120]. Эта одержимость мастера каждой новой, интересной для него темой выражалась, помимо прочего, «в десятках проб, и чем больше проб, тем больше растет недовольство собой, но недовольство определяет движение» [Там же]. Прекрасным подтверждением этих слов могут быть многочисленные эскизы и пробные оттиски иллюстраций к Сухово-Кобылину. Скажем, вполне законченный и очень выразительный рисунок, изображающий Варравина, переодевшегося в капитана Полутатарина (см. вклейку, илл. 14), художник счел нужным переделать только для того, чтобы изменить цвет повязки на голове ветерана и четче обозначить тень от его шинели [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 46]. В этих рисунках, отличающихся друг от друга лишь малозаметными нюансами, во всем облике нелепого толстяка с огромными усами, поднявшего указательный палец и готового произнести назидательную речь, сквозит веселое озорство, родственное театральной импровизации, социальная сатира на время уступает место стихии маскарада, карнавала, площадного шутовства.

Впрочем, чаще художник работает иначе: предлагает совершенно разные, подчас диаметрально противоположные трактовки одной и той же сцены. Облик некоторых персонажей определялся в результате тщательного отбора наиболее точного и убедительного варианта из множества возможных. Это особенно заметно на примере трансформаций образа Брандахлыстовой. На одном из эскизов (см.: [Там же, с. 49]) (см. вклейку, илл. 15) она представлена в виде монструозной, фантастически вульгарной «бабищи дебелий и румяной, но безобразной» [Сологуб, 1910, с. 41]. Именно таким чудовищем она видится испуганному Тарелкину, ведь неожиданный визит бойкой прачки может разрушить все его планы. «В гротескно-буффонном мире “Смерти Тарелкина” Людмила — всего-навсего средоточие того, что отвратительно Тарелкину, “эстету”, театралу, обожателю актрис; она — как его страшный сон; воплощение, так сказать, антиидеала; прямая противоположность тому, что он надеялся получить, убежав от себя <...>» [Рассадин, 1989, с. 264]. На следующем рисунке Брандахлыстова преобразается до неузнаваемости; иллю-

стратор внезапно сменяет гнев на милость, превращает «колоссальную бабу» в дородную, глуповато-манерную, но вполне милостивую даму с веером, одевает ее в узкое черное платье, натягивает на пухлые руки ажурные перчатки (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 47]) (см. вклейку, илл. 16). Быть может, мастер понимает, что несколько «переборщил», облагораживая облик настырной портомойки. Перенося портрет героини на офортную доску, художник берет за основу первый эскиз, однако смягчает наиболее резкие и отталкивающие черты, приглушает «лотрековские» интонации. Попытки примирить две крайности, соединить взаимоисключающие трактовки рождают трогательный и забавный образ неуклюжей жеманницы (см.: [Там же, с. 49]) (см. вклейку, илл. 17), однако вполне возможно, что и этот вариант не стал бы окончательным.

Создается впечатление, что Филипповский внимательно прислушивается к тем наставлениям, которые драматург дает актерам, режиссерам, костюмерам в примечаниях к пьесе: «Костюмировка лиц широкая и произвольная. Некоторые роли могут быть слегка шаржируемы. Например: мещанка Брандахлыстова, помещик Чванкин, мушкеры Качала и Шатала и вся группа Кредиторов, костюмы которых не подлежат никакому контролю и — как это бывает у ростовщиков — зависят от принимаемого ими в залог носильного платья. Роль Брандахлыстовой (в случае нужды) может быть исполнена мужчиной» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 189]. Интересно сравнить два абсолютно разных прочтения художником сцены с кредиторами. Рисунок, выполненный тушью с размывкой (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 48]), особенно близок к пожеланиям автора пьесы: четыре на редкость нелепых, нескладных человека в разномастных громоздких одеяниях (угловатые складки шуб, плащей, шинелей придают им сходство с жуками), в надвинутых на глаза цилиндрах, фуражках, треуголках ведут себя странно. Они топчутся на узком пятачке пространства, толкаются, но при этом стараются не замечать друг друга, смотрят в разные стороны. В одном из заимодавцев, гордо запрокинувшему голову, прижимающем к груди то ли сверток, то ли клетку с птицей, нетрудно узнать В. Э. Мейерхольда. Черты его лица карикатурно заострены, шарж на режиссера дается легким намеком, воспринимается как изящная шутка. Возможно, именно экзотический персонаж с огромным орлиным носом оглашает убогую квартиру Тарелкина жалобными завываниями: «Этто.... бес... чест... но!!!» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 157].

Если набросок напоминает беглую журнальную карикатуру, то офорт «Кредиторы» (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 52]) выдержан

совсем в другой стилистике и тональности, вызывает в памяти иной круг ассоциаций, прежде всего — «Капричос» Ф. Гойи и «Остров доктора Моро» Г. Уэллса. Это уже не сборище смешных, несуразных чудачков, а самое настоящее кошмарное видение, навязчивая галлюцинация, в которой будничность бытового антуража лишь оттеняет гнетущую мрачность гротескно-фантастических образов. Едва ли изображенные здесь угрюмые уродцы являются представителями рода человеческого, они гораздо больше похожи на посланцев преисподней или на диких зверей, наскоро перелицованных в людей, на тех самых оборотней, которых рвется разоблачать Расплюев: «Я-а-а таперь такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю <...>» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 174]. Жуткое, отталкивающее впечатление производит даже не само уродство злобных монстров, а их недоовоплощенность, «недоделанность», двойственность их природы, статичность обмякших, бесформенных тел, зловеющая неподвижность устремленных на зрителя остекленевших глаз.

Отсылки к Гойе явственно присутствуют и в офорте, где на авансцену выходит звероподобный Расплюев в наполеоновской треуголке (видимо, он решил пропустить рюмочку перед очередным дознанием), а за его спиной стоят подручные Качала и Шатала, готовые засучить рукава и привести в действие нехитрую «механику» зубодробительного допроса (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 55]). Влияние «Капричоса» чувствуется не только в построении композиции, четко разделенной на отдельные планы, в трактовке лиц и фигур, но и в самой манере и технике гравирования, в прерывистом ритме движения офортной иглы. Виртуозное мастерство рисовальщика и офортиста, прекрасно знакомого с наследием Ф. Гойи и О. Домье, Г. Доре и П. Гаварни, придает работам Филипповского «европейский лоск», в каком-то смысле вводит героев русского драматурга в контекст мировой сатирической графики. Следуя примерам великих учителей, художник часто весьма вольно обращается с пропорциями человеческого тела, что придает героям дополнительную гротескную характерность.

Первый иллюстратор пьес Сухово-Кобылина вполне сознательно отвергает решения, лежащие на поверхности. А поскольку в книжной графике каких-либо традиций истолкования произведений драматурга просто-напросто не существовало, можно сказать, что мастер смело вступал в полемику со стереотипами сценическими, стремился переосмотреть расхожие представления зрителей о героях трилогии. Напри-

мер, Кречинский, беседующий с Лидочкой (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 53]), вовсе не похож на завязатого ловеласа и сибарита, скорее наоборот: он выглядит каким-то нескладным, неловким, угловатым, да и невеста смотрит на него с явным недоумением. Зато алчная сущность комбинатора сполна выявлена в другом портрете, где его «правильная и недюжинная физиономия» неестественно вытягивается; переодевшись в домашний халат, он предаётся мрачным мыслям о собственном незавидном будущем, напоминает загнанного зверя, готового броситься на своих обидчиков (см.: [Там же, с. 47]). Неоднозначны и графические характеристики многих других персонажей. Так, еще не ставший квартальным надзирателем, довольствующийся ремеслом шулера «маленький, но плотненький человечек» Расплюев в измятой шляпе, подробно рассказывающий случайному собеседнику о своих злоключениях, конечно, ничтожен и жалок, но при этом не лишен своеобразного обаяния. Неудачливый мошенник подкупает зрителя своим почти детским простодушием, неистребимой беспечностью (см.: [Там же, с. 50]).

Если бы цикл офортов Филипповского к трилогии Сухово-Кобылина был завершен и своевременно опубликован, он не только стал бы одним из самых ярких событий отечественного искусства книги 1930-х годов, но и, скорее всего, оказал бы сильное влияние на коллег художника, значительно расширил бы представления исследователей о возможностях книжной графики. Увы, судьба распорядилась иначе. Зритель получил возможность познакомиться с этой серией и с другими не воспроизводившимися и не выставленным прежде рисунками и офортами мастера лишь совсем недавно, в 2010 г., благодаря книге «Г. Г. Филипповский. Ловец неуловимого», подготовленной Э. П. Казанджаном. «Силой вещей иллюстрации к Сухово-Кобылину, Пильняку и Бабелю навсегда обречены существовать отдельно от текстов и оставаться самостоятельными произведениями, своего рода “впечатлениями” художника от прочитанных книг, — считает В. В. Калмыкова. — Так — как самостоятельные произведения — и следует воспринимать их» [Там же, с. 155]. На мой взгляд, все же нельзя исключать возможность, что когда-нибудь совершенно замечательная по уровню мастерства, хотя и незаконченная работа графика привлечет внимание издателя и соединится с вдохновившим ее текстом.

Не была опубликована и создававшаяся параллельно, почти одновременно с сюитой Филипповского, серия карандашных рисунков Н. И. Альтмана (некоторые выполнены с использованием мела). И сам цикл, и наброски к нему хранятся в собрании Государственного лите-

ратурного музея (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 255–268]). «Альтман — живописец, стремившийся к кристаллической ясности в сложнейших композициях. Конечно же, он человек театра, чувствовавший и любивший декоративность и условность сценической площадки. Но через всю его жизнь прошла и работа в графике и книге <...> Его книги говорят о времени и вместе с тем они очень личны. И эта своеобразная свобода и раскованность в обращении с элементами формы, казалось бы, известными и другим, умение легко и свободно “сыграть свою роль”, загореться работой всегда вызывало и ответную благодарную реакцию зрителя» [Ракитин, 1979, с. 184].

Во второй половине 1930-х годов художник охладел к авангардистским исканиям юности, отдавал предпочтение более простой и традиционной манере, почти полностью переключился с живописи на сценографию и иллюстрацию. Вернувшись на родину после нескольких лет жизни в Париже, Альтман очень чутко уловил тенденции, преобладавшие в отечественной книжной графике тех лет, быстро усвоил установку на подробный повествовательный рисунок, трудноотличимый от станковой композиции. Данный период — далеко не самый яркий и успешный в творчестве мастера. Анализируя его изобразительные комментарии к детским книгам, М. Г. Эткинд приходит к выводу, что даже в лучших из них «чувство стиля изменяет художнику: иллюстрации выглядят несколько вялыми <...> перегруженными подробностями» [Эткинд, 1971, с. 92].

Однако свои несомненные достоинства есть и у поздней графики Альтмана, в том числе и у его сухово-кобылинского цикла (трудно сказать, создавал ли его художник по собственной инициативе или получил издательский заказ, позднее отмененный). По экспрессии, оригинальности, силе воздействия эта работа явно уступает, скажем, исполненным несколькими годами ранее, еще во Франции, рисункам к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя. Там Альтман пытался буквально материализовать гиперболы и метафоры писателя, играя с фактурами, масштабами и ракурсами изображения, всячески подчеркивал фантазмагорическую природу гоголевской прозы. Обращаясь к материалу, казалось бы, стилистически родственному — к драматической трилогии Сухово-Кобылина, — иллюстратор ставит себя в гораздо более жесткие рамки: отказывается не только от любых фантастических допущений, но и от окружающей героев предметной среды. Безусловно, здесь сказывается богатый опыт его работы в театре, но на сей раз художник книги уподобляется не изобретательному, щедрому на выдумки сценографу,

а строгому режиссеру, который исповедует минималистскую эстетику, почти полностью отказывается от декораций и реквизита (см.: [Сухово-Кобылин, 1989, с. 64–65, вклейка]) (см. вклейку, илл. 18).

У Филипповского бытовые предметы никогда не выходили на первый план и все же служили важными, существенными дополнениями к портретам персонажей (претендующая на роскошь и изящество мебель в комнате Кречинского; батарея початых бутылок, сопровождающая каждое появление Расплюева; горы хлама, заполонившие жилище ростовщика). У Альтмана действие почти всегда разворачивается на нейтральном, «стерильном», в лучшем случае — едва обозначенном фоне; фигуры героев брошены на белое поле листа, как актеры на «голую» сцену. А поскольку и одеты они (особенно если речь идет о чиновниках) довольно единообразно, им остается рассчитывать исключительно на собственные силы, завоевывать внимание зрителя, не надеясь на помощь «фонописателя», бутафора и костюмера, используя исключительно язык мимики и жеста. Если в «кадр» попадают отелльные предметы, то только такие, без которых никак нельзя обойтись (например, стакан воды, которым Варравин дразнит изнемогающего от жажды Тарелкина, или портрет императора на стене канцелярии). Такое сознательное самоограничение многократно усложняет задачу художника, зато делает ее еще более интересной.

Для иллюстраций Альтмана к трилогии характерна пластическая острота построения мизансцен, язвительность графических характеристик героев, превращение их лиц в гротескные маски. Пожалуй, самые лаконичные композиции можно признать самыми лучшими. К их числу, безусловно, относится рисунок к одной из первых сцен «Смерти Тарелкина» (см.: [Там же, с. 64–65, вклейка]) (см. вклейку, илл. 18). Главный герой во фраке и клетчатых брюках стоит на фоне гроба; он демонстрирует зрителям только что снятый парик и вставную челюсть. В сущности, на наших глазах происходит столь важное для драматурга мгновенное перевоплощение одного героя в другого. Сухово-Кобылин высказывал пожелание, чтобы на сцене данный эпизод выглядел эффектно и в то же время достоверно: «Превращение это должно быть исполнено быстро, внезапно и сопровождаться изменением выражения лица и его очертаний. Это дело Мимики и задача для художника» [Там же, с. 189].

В данном случае иллюстратор блестяще справляется с поставленной задачей; сосредоточившись на облике героя, не отвлекаясь на необязательные подробности, он дает новоявленному Копылову исчерпывающую, убийственно-саркастическую характеристику. Изображен

ный Альтманом персонаж на первый взгляд и в самом деле имеет мало общего с тем Тарелкиным, которого мы видели на рисунках к «Делу». Создается впечатление, что вместе с накладными волосами и вставными зубами, вместе с претензиями на внешнее благообразие он лишается последних остатков стыда. Жалкий нытик превращается в прожженного циника, жертва обстоятельств — в хозяина положения, безвольный пропойца — в хитрого интригана. Бывший неудачник берет реванш, торжествует победу над многочисленными врагами. Тарелкин напоминает в этой сцене фокусника, который любит себя произведенным на публику эффектом. Неприкрытое самодовольство, кажется, излучают и голый, шишковатый череп, и оттопыренные уши, и квадратный подбородок, и складки морщин. Самое же характерное, самое запоминающееся в портрете — глумливая, издевательски-подобострастная улыбка. Но она же и выдает героя с головой. Художник ненавязчиво дает понять зрителю: хитрость мошенника шита белыми нитками. При всех своих внешних и внутренних трансформациях Кандид Касторович в глубине души остался тем же невезучим простаком, «изможденной и всячески испитой личностью» [Там же, с. 67], так что триумф его будет недолгим.

Очень важен здесь и контраст между объемной, плотной, подробно проработанной фигурой на первом плане и плоским, откровенно условным фоном: стол и стоящий на нем гроб нарисованы, вернее, вычерчены прямыми контурными линиями. Соединяя на одном листе столь разнородные изображения, чередуя темные пятна и пустоты, график находит точный пластический эквивалент стилистике текста, в котором истинное всегда соседствует с мнимым, реальность оборачивается мороком, обыденность преследует персонажей, как бредовое наваждение.

Весьма выразительны и двойные портреты: иллюстратор прослеживает эволюцию взаимоотношений героев, показывая их в разных обстоятельствах, но помещая в сходные мизансцены. Так, в финале «Дела» Тарелкин валяется в ногах перед Варравиным (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 261, 266], умоляет непреклонного начальника поделиться «добычей», а тот, сложив руки на груди, взирает на подчиненного с откровенным презрением и невозмутимым спокойствием. Массивное туловище на тонких ножках, выпяченное брюшко, оттопырившиеся фалды сюртука придают действительному статскому советнику сходство с насекомым или хищной птицей, а выражение лица больше всего подошло бы верблюду, готовому от души плюнуть в надоедливую попрошайку. Увы, ситуация почти не меняется и в финале последней пьесы трилогии. Только теперь изможденный допросами и издеватель-

ствами полицейских Тарелкин корчится, привязанный к стулу, а все- сильный сановник проявляет к своему собеседнику чуть больше интереса, пытается заполучить украденные бумаги (см. [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 264]).

Не всегда Альтман строго следует букве первоисточника, принимает в расчет авторские ремарки. Например, управляющий именем Муромских Иван Сидоров представляется ему не пожилым старообрядцем «с бородою в византийском стиле» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 68], а бравым, молодцеватым военным. В явлении II третьего действия «Свадьбы Кречинского» несколько потрепанный, но все еще импозантный главный герой беседует с Расплюевым стоя, хотя должен бы развалиться в кресле. Самое забавное в этой композиции — странное (и опять же не предусмотренное драматургом) поведение третьего персонажа, отодвинутого на задний план. Готовясь к приему гостей, Кречинский приказывает своему слуге: «Эй, Федор! Там в коридоре я видел портрет какого-то екатерининского генерала... Вот этакая рожа... Сейчас обтереть, принести и повесить над моим бюро. Это для генеалогии» [Там же, с. 50]. Вряд ли Федор понял значение мудреного слова, но распоряжение хозяина он выполняет с похвальным, даже чрезмерным рвением: торжественно, бережно, как святыню, несет портрет неведомого военачальника, высоко подняв его над головой.

К сожалению, художник злоупотребляет этой удачной находкой, без особой надобности передоверяет эффектный жест и другим героям. В одной из сцен «Дела» чиновники точно так же, да еще чуть ли не приплясывая, несут на вытянутых руках пухлые канцелярские папки и сваливают их на стол Варравина (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 260, 266]). Они ведут себя точь-в-точь как расшалившиеся школьники, спешащие сдать тетрадки учителю и убежать на перемену. Но шутка, повторенная дважды, перестает быть смешной, а уподобление кровопийц и вымогателей беспечным детям вызывает множество вопросов, представляется сомнительным во всех отношениях.

Густонаселенные сцены, многофигурные композиции вообще удаются Альтману в меньшей степени, чем «сольные партии» и диалоги героев. Чтобы обратить на себя внимание, участники массовки проявляют свои чувства излишне аффективно, к тому же довольно однообразно. В результате возникает ситуация, которую предвидел и которой боялся драматург. Сухово-Кобылин предупреждал: если актеры будут нетвердо знать текст, то «при довольно сложном движении лиц на сцене <...> вместо действительной жизни перед нами будет совершаться

известного рода *суматоха*» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 189], а самая суть дела ускользнет от зрителя.

Без всякой мистики трактует Альтман сцену с кредиторами (см.: [Там же, с. 64–65, вклейка]) (см. вклейку, илл. 18): их шумная толпа, безусловно, оживляет композицию, но в смысловом плане вряд ли многое добавляет к фигурам главных героев, расположившимся на авансцене. В квартиру покойного вваливаются не «демоны глухонемые» (как было у Филипповского), а забавные маргиналы, обманутые простофили. Они не в силах помешать Тарелкину и Расплюеву поминать усопшего, сколько бы ни кричали и ни грозили кулаками в бессильной злобе. Реальную угрозу для самозванца представляет лишь капитан Полутатарин, прорвавшийся к скудно сервированному столу и размахивающий увесистым костылем.

Несмотря на отдельные просчеты и некоторую излишнюю сухость графического языка, большой цикл рисунков к пьесам Сухово-Кобылина является важной частью наследия выдающегося художника, одной из первых достойных внимания попыток изобразительного прочтения образов и сюжетов драматурга. В лучших листах серии узнается если не «почерк», то, во всяком случае, взрывной темперамент прежнего Альтмана — одного из лидеров авангардистского искусства 1910–1920-х годов, неутомимого экспериментатора. Вполне возможно, его работа была отвергнута издательствами потому, что в ней слишком явно угадывались аллюзии с современностью, в героях Сухово-Кобылина нетрудно было узнать типажи бюрократов и прокуроров, чиновников и зарвавшихся «значительных лиц» сталинской эпохи, неукоснительно соблюдавшей завет Расплюева: «меры строгости потребны; хватать надо», «всякого подвергать аресту» [Там же, с. 174].

Такие аналогии были, конечно, недопустимы. А поскольку запрет хрестоматийных пьес выглядел бы странно и двусмысленно, проще было «состарить» их (в том числе и графическими средствами), подчеркнуть, что действие происходит в далеком прошлом, что герои эти безвозвратно ушли с исторической сцены. Возможно, именно поэтому в издание трилогии, выпущенное в 1938 г., не попали ни жесткие, остро-сатирические рисунки Альтмана, ни гротескные офорты Филипповского. А скудные графические комментарии к тексту — аллегорические рисунки художника А. П. Радищева на шмуцтитулах — выдержаны в традициях даже не XIX, а, скорее, XVIII в. (см.: [Сухово-Кобылин, 1938]). Содержание каждой пьесы раскрывается в жанре натюрморта, с помощью набора символических или важных для развития действия предметов.

В «Свадьбе Кречинского» это букет, дамская перчатка и шкатулка; в «Деле» — чернильница и груда бумаг; в «Смерти Тарелкина» — гроб, лопата и веревка.

Лишь в 1955 г. увидело свет первое по-настоящему иллюстрированное издание Сухово-Кобылина. М. А. Таранов — ученик И. Я. Билибина, Н. Э. Радлова и А. А. Радакова, художник опытный и высокопрофессиональный — создал для этой книги большую серию рисунков. Каждое действие комедий предваряется заставкой, где персонаж изображен в самых общих чертах, но в окружении наиболее значимых деталей интерьера (см.: [Сухово-Кобылин, 1955, с. 34]), и завершается более лаконичной концовкой, где герой предстает перед читателем уже вне предметного окружения. Эти беглые, с энергичной штриховкой рисунки пером смотрятся в книге вполне уместно, не только знакомят читателя с персонажами трилогии, но и структурируют текст, маркируют начало и конец каждого эпизода. Гораздо больше вопросов вызывают помещенные на отдельных вклейках портреты героев. Эти выразительные, добротные исполненные композиции хороши как самостоятельные, самодостаточные графические произведения, но несколько чужеродно смотрятся в книге. Подробное и обстоятельное реалистическое портретирование персонажей (см.: [Сухово-Кобылин, 1955, вклейки после с. 24, 48, 64]) получило широкое распространение в творческой практике иллюстраторов тех лет и всячески пестовалось критикой, однако такое изобразительное сопровождение текста мешало читателю мыслить и фантазировать самостоятельно, слишком навязчиво предлагало ему одну из множества возможных трактовок литературного образа. Перед нами та самая ситуация, которую Ю. Н. Тынянов характеризовал как «подмену неуловимой словесной конкретности услужливой стопудовой “конкретизацией” рисунка» [Тынянов, 1977, с. 311], искажение, упрощение, «уплощение» авторского замысла. К тому же в страничных иллюстрациях Таранова очень слабо отразился сарказм драматурга по отношению к своим героям, даже прожженные злодеи, мошенники и злоумышленники приобрели вполне благообразный, респектабельный вид.

В 1956 г. в журнале «Театр» появилась рецензия К. Л. Рудницкого на это издание. Основную часть статьи составили замечания по поводу работы текстологов и комментаторов, но в конце рецензии известный театровед коснулся и иллюстраций, причем подверг их довольно резкой критике. По его мнению, «рисунки М. Таранова выполнены в спокойной, бесстрастной манере, с очевидным намерением раскрыть не столько характер персонажа, сколько его общественное положение. Эта спокойная

манера вряд ли сродни Сухово-Кобылину, мастеру беспощадных характеристик, писателю гневному, темпераментному. Некоторые персонажи <...> просто неузнаваемы, другие же — напрасно облагорожены. Следующее издание пьес Сухово-Кобылина хотелось бы видеть с иллюстрациями художников-сатириков, способных более верно ощутить характер его письма, например, Кукрыниксов, а также с фотографиями лучших исполнителей главных ролей трилогии» [Рудницкий, 1956, с. 122].

Предложения интересные и логичные, но ни одно из них не было реализовано в полной мере: ни Кукрыниксы, ни другие известные карикатуристы так и не взялись за иллюстрирование произведений Сухово-Кобылина. А фотографии сцен из спектаклей, эскизы декораций, костюмов и грима публиковались, как правило, в биографических, литературоведческих, театроведческих книгах о драматурге, но крайне редко сопровождали текст его пьес. В качестве исключения из этого правила можно назвать издание трилогии, выпущенное в 1966 г., где в самом конце книги дается солидный блок документальных изобразительных материалов такого рода [Сухово-Кобылин, 1966, вклейка после с. 383]. Что же касается иллюстраций Таранова, то, вполне возможно, и сам художник был не вполне доволен своей работой, видел ее уязвимые стороны. Во всяком случае, в следующем оформленном им переиздании сборника (1959) остались все заставки и концовки, но уже не было портретов героев. Новые графические интерпретации произведений Сухово-Кобылина появились лишь через два десятилетия.

В 1974 г. в свет вышел том «Библиотеки всемирной литературы», посвященный русской драматургии XIX столетия. Помимо трилогии Сухово-Кобылина с иллюстрациями известнейшего московского ксилографа А. Д. Гончарова, в книгу вошли пьесы А. С. Грибоедова и А. Н. Островского с гравюрами Д. С. Бисти. Издания такого рода имеют свою, невыигрышную для иллюстратора специфику, решительно подчиняют его замысел общей дизайнерской концепции серии, жестко лимитируют количество рисунков. А главное — не дают возможности выразить особенности каждого конкретного произведения во всем облике книги, как того требуют постулаты школы В. А. Фаворского, одним из самых ярких представителей которой являлся А. Д. Гончаров. Цикл из шести композиций был выполнен еще в 1971 г. (см.: [А. Грибоедов..., 1974, с. 192–193, вклейка; с. 224–225, вклейка; с. 352–353, вклейка; Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 4, 5]) (см. вклейку, илл. 19–24). Но образы драматурга, по-видимому, «не отпускали» мастера, и в 1978 г. специально для Международной книжной выставки в Лейпциге он создал еще несколько

гравюр к «Смерти Тарелкина». Скорее всего, художник собирался оформить отдельное издание трилогии, но не успел осуществить свой замысел.

Цикл иллюстраций к произведениям Сухова-Кобылина вошел в список работ, за которые Гончарова отметили в конце жизни Государственной премией (1973), но так и не был опубликован в полном объеме, не получил достойного освещения в искусствоведческой литературе. Так, А. А. Каменский в статье «Как подобает молодым...» подчеркивал, что в поздних произведениях гравера к прежним, уже хорошо известным зрителю особенностям его графической манеры «добавилась еще одна существенная краска образной палитры — психологизм особого свойства, основанный <...> на метафорах и экспрессии пластической формы, позволяющих постичь душевный мир героев» [Каменский, 1974, с. 63]. В книге М. А. Чегодаевой «Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1936–1980» лишь вскользь упоминаются «чуть более острые, чуть более гротескные, чем <...> работы 1940–1950-х годов, но в полной мере гончаровские иллюстрации к пьесам Сухова-Кобылина» [Чегодаева, 2014, с. 330], отмечается высочайшее мастерство их исполнения.

Между тем Д. С. Бисти, ученик А. Д. Гончарова, считал серию гравюр к трилогии лучшим созданием учителя, достойным завершающим аккордом его творческих исканий, долгожданным блистательным решением пластических проблем, волновавших выдающегося графика на протяжении многих лет. Даже если признать такую оценку несколько завышенной, необходимо отметить, что явно недооцененный, незамеченный большинством исследователей цикл ксилографий к «Картинам прошедшего» интересен отнюдь не только своим очевидным формальным совершенством, разнообразием использованных приемов, но и глубиной проникновения в авторский замысел. Виртуозная работа со светом, выстраивание совершенно особой модели пространства, тщательный отбор гротескных типажей и выразительных деталей, бережное обращение с историко-бытовыми реалиями — все это подчинено главной задаче: раскрытию образного содержания бессмертных комедий, выявлению их непреходящего, вневременного смысла. Иллюстратор очень чуток к жанровой специфике текста, к законам театрального действия с его неизбежной условностью. Его композиции в высшей степени «сценичны»; Д. С. Бисти даже утверждал, что «по его гравюрам к пьесам А. Сухова-Кобылина можно ставить спектакль» [Бисти, 2021].

Интересно проследить, какие образы и сцены привлекли внимание художника, ведь далеко не всегда он изображает «ключевые моменты» действия, которые особенно эффектно выглядели бы на сцене. Так, иллюстрируя «Свадьбу Кречинского», Гончаров обходится без портрета главного героя, ограничивается всего двумя композициями. Одна из них отдана, казалось бы, далеко не самому важному эпизоду комедии — разговору Лидочки и Атуевой в явлении V первого действия (см.: [А. Грибоедов..., 1974, с. 160–161, вклейка]). Наивная, впечатлительная девушка в слезах кидается на шею родственницы и признается ей в своей любви к Кречинскому, а добрая, но недалекая тетенька утешает племянницу, обещает ей свое содействие в предстоящем сватовстве. Мы не видим их лиц, но психологическое состояние героинь выявляют не только позы, жесты, костюмы, но и окружающий антураж, особенности освещения да и все построение мизансцены. Застывшие, слившиеся в объятиях фигуры хрупкой Лидочки и грузной Атуевой в платьях с кринолинами помещены в довольно прозаичный интерьер, не слишком подходящий для разговоров о любви: круглые столы, накрытые узорными скатертями, выложенная плиткой печь, зеркало в золоченой оправе. Складки белого платья будущей невесты перекликаются с пятном яркого, но рассеянного света на стене. Хотя ни один предмет не показан полностью, все они решительно обрезаются рамкой гравюры, своей устойчивостью, основательностью вещи свидетельствуют о царящем в доме достатке и уюте, о том, что хозяевам чужда показная роскошь.

Если эта композиция строится на полном слиянии персонажей и окружающего их вещного мира, то следующая — «Расплюев в гостиной Кречинского» — наоборот, на их контрасте: нескладная, нелепая фигура странного гостя выглядывает на затемненном фоне претенциозно меблированной комнаты совершенно неуместно (см.: [Там же, с. 192–193, вклейка]) (см. вклейку, илл. 19). Да и сам герой явно чувствует себя среди картин и статуй, ваз и зеркал, портьер и кресел «не в своей тарелке». Почтительно сняв шляпу, он разглядывает декорации чужой, неведомой и непонятной ему жизни, однако, даже втиснутый во фрак с чужого плеча, все равно напоминает слона в посудной лавке. Аристократизм интерьера оттеняет простецкий облик изголодавшегося шулера, его глуповатую, одновременно хамскую и исполненную подобострастия физиономию с узким лбом, широким лягушачьим ртом, поднявшимися почти вертикально густыми бровями. Его графическая характеристика гротескна, однако лишена карикатурной прямолинейности. Вероятно, Расплюев для художника — образ более сложный, многозначный, чем

обаятельный аферист и сердцеед Кречинский; «расплюевская нота» стала одной из главных в иллюстрационном цикле. «Фигура Расплюева таит свою загадку, — справедливо утверждал один из критиков 1910-х годов. — Эта загадка в старой дилемме: смешон или жалок этот человек?» (цит. по: [Рассадин, 1989, с. 307]). В интерпретации Гончарова названные качества легко соединяются: услужливый подручный главного героя и откровенно комичен, и достоин сочувствия хотя бы потому, что попал в чуждую ему среду. Но, пожалуй, самое существенное в нем — отнюдь не грубость, обжорство или полное отсутствие светских манер, а перво-причина этих свойств, порок, в высшей степени свойственный и обывателю 1970-х годов, — оторванность от каких-либо социальных, культурных корней, историческая беспочвенность. «Новоявившийся люмпен, существо без определенного места в жизни и в истории. Он без места и потому способен на все» [Там же, с. 310].

Почти всех персонажей «Дела», изображенных иллюстратором, можно смело охарактеризовать расплюевскими словами «богопротивнейшая вот этакая рожа» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 30]. Особенно выразителен групповой портрет чиновников, замышляющих очередную каверзу: по безошибочной точности попадания в определенные социальные типажи, по беспощадности, язвительной остроте их сатирического разоблачения этот лист можно сравнить с шедеврами О. Домье (см.: [Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 5, верхний рис.]; см. также: [Андрей Гончаров..., <http://www.a-goncharov.ru/largepic/71/71k1286d.jpg>] (см. вклейку, илл. 20). Перед нами — «колеса, шкивы и винты бюрократии» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67], весьма разнообразные по своему внешнему облику. Лысый субъект в центре композиции, по-видимому, детально и неторопливо излагает план новой аферы. Коллеги реагируют на его речь по-разному: один старается не пропустить ни слова, сжимая в руках свое грозное оружие — огрызок гусяного пера, другой собирается вступить в спор с предводителем, третий слушает его с расслабленным, отрешенным видом, четвертый предусмотрительно прячет свое лицо в тень. Даже беглого взгляда на этих зловеще плотоядных героев достаточно, чтобы опознать сыгранную команду понимающих друг друга с полуслова взяточников и вымогателей. Однако им чужда корпоративная солидарность, им незнакома даже убогая романтика воровского братства. У зрителя не остается ни малейших сомнений: если подвернется удобный случай, любой из алчных чиновников с легкостью предаст своих подельников. Если в «Свадьбе Кречинского» действие разворачивалось в просторных комнатах, заполненных всевозможными предметами, то ненавистное драматургу и художнику тесное, душное,

мрачное пространство канцелярии абсолютно обезличено; здесь нет ничего, кроме неровно поставленных столов и хлипких стульев.

Не только внутреннего, но и внешнего драматизма полна сцена, где доведенный до отчаяния Муромский в исступлении ломает стул и бросает деньги прямо в «кувшинные рыла» чиновных вымогателей, банкноты разлетаются по воздуху, словно освещая адский, беспросветный мрак присутственного места (см.: [А. Грибоедов..., 1974, с. 224–225, вклейка]) (см. вклейку, илл. 21). Этот мотив заставляет вспомнить одну из ключевых сцен «Мастера и Маргариты» — романа, который Гончаров очень любил и советовал обязательно прочитать своим студентам. Пожалуй, самое непривычное в эффектной, выстроенной с филигранной точностью композиции — трактовка образа Муромского. На театре принято изображать зажиточного ярославского помещика человеком степенным, дородным, основательным; режиссеры и исполнители, как правило, видят в нем воплощение здорового патриархального начала или даже отважного обличителя бездушной бюрократической машины. Гончаров показывает его тщедушным, наивным старичком, который при других обстоятельствах выглядел бы весьма забавно. Примерно так же интерпретировал эту роль М. А. Чехов в постановке, осуществленной в 1927 г. Б. М. Сушкевичем на сцене МХАТа Второго (вполне возможно, что юный Гончаров, живо интересовавшийся театром, видел этот спектакль и вспомнил о нем через много лет). «Муромский, как играл его Чехов, прожил до седого хохолка на темени легко и добро — как пичужка на ветке, — вспоминает актриса С. В. Гиацинтова, игравшая <...> Лидочку. — <...> Попав <...> в руки бессовестных подлецов и проходимцев, он не может осознать и верно оценить ситуацию, не может рассчитать собственные силы <...> Знает он лишь одно, любой ценой должен защитить обожаемую дочь <...> Но неразвитый ум и чистое сердце — плохое оружие в борьбе со злобной хитростью... Наверное, впервые Муромский <...> вместо “благородного отца” стал трагической ролью при внешнем комизме <...>» (цит. по: [Старосельская, 2003, с. 284]).

В третьей иллюстрации к «Делу» (единственный во всем цикле «крупный план»; см.: [Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 4, верхний рис. слева]; см. также: [Андрей Гончаров..., <http://www.a-goncharov.ru/largepic/71/71k1286e.jpg>]) (см. вклейку, илл. 22) запечатлен финальный диалог Варравина и Тарелкина; скорее всего, тот самый момент, когда столоначальник, возмущенный наглостью своего подчиненного, угрожает ему: «Смеетесь теперь — не плакать бы после! <...> Ведь я тихой смертью изведу.... знаете.... <...> Ведь я из брэнного-то тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет....» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 137].

Основное внимание художника сосредоточено на действительном статском советнике; в полном соответствии с авторскими ремарками, для усиления эффекта он несколько «переигрывает» — сверкает глазами, стискивает зубы, приближается вплотную к собеседнику и тычет в него пальцем. Сухово-Кобылин дает своему герою такую характеристику: «Правитель дел и рабочее колесо какого ни есть ведомства <...> при звезде. Природа при рождении одарила его кувшинным рылом. Судьба выкормила ржаным хлебом; остальное приобрел сам» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 67]. Однако Гончаров считает нужным сгустить краски, сделать образ закоренелого мздоимца еще более карикатурным. Варравин видится гравюру истуканом с огромными кулачищами, растрепанными баками, вылезавшими из орбит глазами и чертами лица настолько грубыми, что рядом с ним и Расплюев имеет шанс сойти за тонкого интеллектуала. Сколь бы отталкивающим ни был этот типаж, ему при всем желании нельзя отказать в цельности и мощи. Со своей плотной комплекцией, недюжинной силой и устрашающей внешностью он легко мог бы зарабатывать себе на пропитание не в государственном учреждении, а на большой дороге. Неудивительно, что молодых чиновников этот «матерый человечеще» презрительно называет «глистами какими-то; худыми да больными», «белоручками, перчаточниками» [Там же, с. 93–94].

Тарелкин здесь — лицо второстепенное; он отступает под напором темпераментного начальника, лепечет невнятные оправдания: «Да помилуйте — что вы — я ничего...» [Там же, с. 137]. Обманутый самым бессовестным образом стряпчий стоит вполоборота к зрителю, к тому же на его лицо падает тень. Художника занимает не столько внешность героя, сколько его гибкая пластика, способность к мимикрии. В заключительной композиции к «Делу» в противопоставлении двух фигур как бы содержится намек на основной конфликт следующей пьесы трилогии, где Тарелкин попытается одолеть твердокаменную прямолинейность Варравина с помощью хитрости, изворотливости, перевоплощения в другого персонажа.

Судя по количеству гравюр, наибольший интерес иллюстратора вызвала «Смерть Тарелкина». Мастер чутко уловил и резкий переход драматурга к стилистике откровенного фарса, буффонады, и смену общей атмосферы действия. Когда в 1930-х годах комедия ставилась во МХАТе, группа ведущих актеров попросила руководство театра прекратить репетиции, аргументируя свое решение следующим образом: «В этой пьесе трудно дышать... Она — нечеловеческая!» (см.: [Старосельская, 2003, с. 287]). Глядя на гравюры Гончарова, катастрофическое отсутствие воз-

духа и света, неестественность, выморочность среды обитания героев ощущаешь почти физически. Жалкая квартира Тарелкина и особенно полицейский участок еще менее приспособлены для жизни или хотя бы для естественного поведения персонажей, чем декорации «Дела». Скучная казенщина канцелярии трансформируется в мертвечину; полицейские, в отличие от чиновников в партикулярных платьях, подвергают несчастных жертв не только психологическим, но и физическим пыткам. В сценах допросов интерьер как будто увиден глазами измученных арестантов, теряющих сознание и ориентацию в пространстве: потолок кренится, заваливается набок, пол неустойчив, как палуба корабля, непрочные стены в любой момент могут рассыпаться, словно карточный домик (см.: [Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 5, нижний рис.]) (см. вклейку, илл. 24).

Пожалуй, главным героем пьесы для Гончарова становится изрядно раздобревший и полысевший Расплюев, уже не смешной и не жалкий, а по-настоящему страшный в своем служебном рвении. Превращение шулера и лжесвидетеля в ревностного служителя закона выглядит не столь уж парадоксальным, как может показаться на первый взгляд. Ведь, как верно отмечает С. Б. Рассадин, этот герой — «добровольный холуй, который (когда наступит черед <...>) станет торжествующим хамом. И будет тем агрессивнее торжествовать и являть свое хамство, чем счастливее был в холуях» [Рассадин, 1989, с. 310]. Подобный человеческий тип может выступать под любыми лозунгами и знаменами: «Он “всегда готов” приспособиться и превратиться, этой универсальной готовностью немедленно опошляя то, к чему приспособливается» [Там же, с. 316].

Литературная стратегия автора «Смерти Тарелкина» характеризуется исследователем как «тонкость, применившая к своей острой задаче <...> разухабистую грубость балаганного фарса. Тему пресловутого “телесного низа”» [Там же, с. 321]. Следуя за драматургом, иллюстратор откликается на остроты далеко не самого изысканного свойства. Так, в сцене поминок (см.: [Андрей Гончаров..., <http://www.a-goncharov.ru/largepic/78/78k1626b.jpg>]) Тарелкин, изумленный прожорливостью Расплюева, наклоняется к своему гостю, чтобы разобраться в конструкции его тела, проверить, все ли детали на месте: «Да это бездонная яма! Куда ж это у него проваливается? <...> А я смотрю — может, у вас днище выперло, — так не проходит ли насквозь?» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 154–155]. Однако совсем не этот мотив — главный в композиции. Застолье напоминает некий злоедейский, чудовищно извращенный ритуал, каковым, собственно, и являются поминки по живому человеку. Проти-

воестественность происходящего подчеркивается разными графическими средствами — и довольно необычным расположением фигур (обе они показаны со спины; правда, новоявленный Гаргантюа слегка повернул голову к зрителю), и эффектами освещения (пламя свечи окружено ровным ореолом, а его отблески на стене обозначены нервной тонкой штриховкой).

Здесь почти нет бытовых деталей, и все же в полумраке можно рассмотреть нехитрую сервировку стола: большой штоф водки наполовину опустошен, краюха хлеба напоминает булыжник, а большая миска с едой похожа на таз, из которого кормятся хищники в зоопарке. Утопающая в кресле, слившаяся с ним в единое черное пятно бесформенная фигура Расплюева, хотя и сдвинута вправо, бесспорно, является смысловым центром композиции: всё остальное, включая Тарелкина, вертится вокруг него, является лишь обрамлением ключевого образа. Да и сам квартальный надзиратель явно чувствует себя хозяином положения, распорядителем странного ночного пира. На его лице читается чувство собственной значительности. Он недоволен тем, что глупый вопрос собутыльника отвлек его от поглощения пищи, ведь набивание своего ненасытного брюха представляется ему чем-то вроде священнодействия или научного эксперимента.

В другой композиции Расплюев показан при исполнении служебных обязанностей (см.: [Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 4, верхний рис. справа]; см. также: [Андрей Гончаров..., <http://www.a-goncharov.ru/largeric/78/78k1626a.jpg>]). Скорее всего, здесь изображена сцена допроса дворника Пахомова, ведь, согласно тексту, именно он падает на колени перед дознавателями с криком: «Батюшка, Ваше Превосходительство, пощадите; я и так скажу, ей-Богу, скажу; мне вот даже повернуть шею невозможно; — я что угодно, то и скажу» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 182]. Однако в данном случае личность персонажа совершенно не важна, ибо художник выводит универсальную графическую формулу российского правосудия и делопроизводства. Морально сломленный, избитый до полусмерти свидетель распростерся на полу, превратившись в невнятное черное пятно (отчетливо видны лишь подошвы его сапог). Сидящий за массивным столом Расплюев старательно, даже вдохновенно записывает показания, добытые с помощью побоев. За его спиной, не вмешиваясь в происходящее, стоит (как аршин проглотил) частный пристав Ох. Видимо, его торжественный, величественный вид должен внушать всем и каждому доверие к следственным органам и священный патриотический трепет. Чувствуется, что все трое прекрасно знают свои роли, играют их уже не в первый раз и не первый век. Таинство след-

ствия свершается в полутьме, а единственное на листе большое белое пятно обрамляет дверь, через которую допрашиваемый мечтает выбраться на свободу. К Брандахлыстовой художник, похоже, благоволит. Не закрывая глаза на ее недостатки, не пытаясь сделать ее хоть немного привлекательной, гравер видит в ней если не положительного героя, то воплощение самой жизни (грубой, но подлинной, противостоящей мороку и мертвечине), реальности, разрушающей фикцию злокозненных интриг. Неслучайно при ее появлении меняется общая, довольно безысходная тональность цикла, мрачные интерьеры озаряются светом, как будто хлопотливая прачка развешивает повсюду, куда приходит, свежевывстиранные белоснежные простыни. При всей своей нелепости и неотесанности мужеподобная Людмила, какой изображает ее Гончаров, — этакий пародийно сниженный, русифицированный вариант руссоистского «естественного человека», стопроцентно здорового, наделенного волей к жизни и продолжению рода, способного постоять за себя. Противиться ее воле довольно сложно. Когда, явившись к Тарелкину и ведя за руки плачущих детей, она надвигается на него с неотвратимостью стихийного бедствия, тот всего лишь пытается отгородиться от непрошеной гостьи ладонью с растопыренными пальцами, хотя, по тексту, должен бы был выпроваживать ее гораздо более решительно (иллюстрация находится в собрании семьи художника). Даже в сцене допроса она совсем не выглядит жертвой полицейского произвола, наоборот — именно Брандахлыстова задает тон разговору, ненадолго очеловечивает «оборотней в погонах» (см.: [Андрей Гончаров..., <http://www.a-goncharov.ru/largepic/78/78k1626c.jpg>]). Беседуя с ней, Ох из безмолвного, неподвижного истукана превращается в совсем неглупого, рассудительного мужчину, да и Расплюев (он снова отвернулся от зрителя), судя по расслабленной позе, тоже слегка «оттаивает», на время забывает о величии собственной персоны.

Не слишком важная для развития сюжета сцена с кредиторами становится у Гончарова одной из главных и, безусловно, самой страшной, она напоминает кошмарный сон или кадр из фильма ужасов (см.: [А. Грибоедов..., 1974, с. 352–353, вклейка]) (см. вклейку, илл. 23). Если у Филипповского злобные, уродливые существа демонического происхождения лишь приглядывались к будущей жертве, не проявляя особой агрессии (см.: [Г. Г. Филипповский..., 2010, с. 52]), то у Гончарова алчные монстры во главе с огромного роста Полутатаринным (его фуражка упирается в потолок), выстроившись фронтально, уже изготовились к нападению. Нетрудно понять, что обличья маклера, ростовщика, дворника, сыщика, военного — всего лишь маски, которые нацепили на

себя сбившиеся в стаю омерзительные зомби. Их выдают кровожадные взгляды, направленные в одну точку, скрюченные пальцы и сжатые кулаки, застывшие в предвкушении расправы над должником. За отсутствием Тарелкина они в любой момент могут наброситься на зрителя и растерзать его, выпить кровь до последней капли. Быть может, именно эта гравюра уже после смерти художника, в 1990 г., подсказала режиссеру С. А. Враговой идею весьма необычной постановки «Расплюевских веселых дней». В спектакле Московского театра-студии на Спартаковской «все персонажи оказались вампирами, но вампирами особого рода. В отличие от порождений мира нереального, эти фантомы отбрасывали тени — зловещие, изломанные, загораживающие друг друга, друг на друга наползающие <...> Перед зрителем развернулся подлинный бал вампиров, веселье, порождаемое и усугубляемое самим видом крови» [Старосельская, 2003, с. 292].

Финальную сцену комедии в интерпретации Н. И. Альтмана на первый взгляд можно было бы принять за мирную беседу двух сослуживцев, не будь один из них привязан к стулу (см.: [Александр Сухово-Кобылин..., 2021, с. 264, 268]). Гончаров решает этот эпизод гораздо более жестко и экспрессивно: он изображает даже не допрос, а настоящую пытку, помещает героев в неустойчивую, словно рушащуюся на глазах декорацию, в ускользящее, деформированное пространство. Лица персонажей не видны (один из них повернулся спиной, другой запрокинул голову), но отсутствие мимики восполняется выразительностью поз и жестов. Измученный жаждой Тарелкин, кажется, уже лишился чувств, но разъяренный, согнувшийся почти пополам в приступе ненависти Варравин продолжает орать на него, тыкать в него пальцем, выбивать из полумертвого арестанта нужные показания и вожделенные бумаги (см.: [Андрей Дмитриевич Гончаров..., 2020, с. 5, нижний рис.]) (см. вклейку, илл. 24).

Несомненно, цикл гравюр А. Д. Гончарова к «Картинам прошедшего» является исключительно важным этапом графического освоения наследия драматурга. Не говоря уже о том, что один из лучших отечественных иллюстраторов тонко и точно интерпретировал, остроумно переосмыслил классические сюжеты, используя современный пластический язык, сама техника ксилографии оказалась очень созвучной контрастному, метафорическому образному строю трилогии Сухово-Кобылина.

В 1983 г. издательство «Детская литература» выпустило «Свадьбу Кречинского» с рисунками пером ленинградского графика Н. Е. Муратова [Сухово-Кобылин, 1983]. В этой работе, несомненно, сказался пред-

шествующий опыт мастера, с 1930-х годов постоянно сотрудничавшего с сатирическими и юмористическими журналами. Откровенно карикатурная трактовка всех без исключения героев представляется в данном случае довольно спорной, легковесной и не слишком убедительной, она не передает ни драматического накала страстей, ни внутренней глубины, ни объемности, ни мощи сухово-кобылинских образов. Помещенный на верхней крышке переплета портрет главного героя с распушенными баками, острым носом, надменно выпяченной нижней губой, кокетливым хохолком напоминает дружеский шарж на какого-то современного актера. На форзаце изображен кошелек с крыльями, этот довольно банальный символ корыстной любви трактуется в чисто юмористическом ключе.

Появление на фронтисписе Кречинского и Расплюева подобно выходу цирковых коверных: первый вышагивает, второй выползает на страницу прямо из игральной карты, как из ящика иллюзиониста [Там же]. Сходство с искусством манежа усиливается круглым клоунским носом и растрепанным париком Расплюева, знак крестовой масти он нацепил на шею вместо ордена. Кречинский в цилиндре и фраке похож на самоуверенного, развязного фокусника. Комизм эпизодических персонажей (скажем, толпа кредиторов у дверей Кречинского в заставке к третьему действию; см.: [Там же, с. 69]) достигается элементарным способом искажения пропорций их тел. Особенно вдохновляет графика развязка истории с солитером, он отводит ей целый разворот [Там же, с. 84–85], но впечатление от ключевой сцены смазывается невняtnостью композиции, бесформенностью фигур, небрежно-хаотичной штриховкой. К сожалению, художнику-сатирику не удалось найти убедительный графический эквивалент стилистике первоисточника.

В 1984 г. издательство «Правда» выпустило сборник драматических произведений А. В. Сухово-Кобылина и М. Е. Салтыкова-Щедрина в оформлении Н. В. Красовитовой, ученицы А. Д. Гончарова. Ее работа ограничилась созданием обложки, шмуцтитолов, рисунков, предваряющих каждую пьесу. Композиции разделены на два яруса. В верхнем силуэтно намечен какой-либо кульминационный эпизод: весомые, монолитные белые глыбы человеческих фигур контрастируют с большими черными пятнами, обозначающими массивные портьеры, обивку стен или темные провалы окон, а также с отдельными детально проработанными предметами (шахматный узор люстры; обои с орнаментом, напоминающим тюремную решетку), с длинными параллельными линиями, покрывающими пол, стены, занавески. В небольшом нижнем ярусе поме-

щается узнаваемый вид Петербурга. Так, беседа Кречинского и Расплюева «рифмуется» с фасадом Александринки (см.: [Сухово-Кобылин, 1984, с. 4]) (см. вклейку, илл. 25); суетливая толпа чиновников-вымогателей, окружившая потерявшего сознание просителя, — с будкой городского возле арки Генерального штаба; сцена разоблачения Тарелкина — с Адмиралтейством. Найденный художницей прием позволяет соотносить на одном листе камерный интерьер и вписанные в него фигуры героев с пространством большого города, высекать из подобных «монтажных сопоставлений» важные смыслы. Однако в книге, к сожалению, слишком мало рисунков, чтобы читатель успел оценить эту интересную находку, принять предложенные «условия игры», понять значение (не всегда явное) «топографических отсылок».

Столь же немногочисленны навеянные творчеством драматурга выразительные рисунки известного московского сценографа С. М. Бархина. Они представляют собой иллюстрации к пьесам, но напечатаны не в очередном переиздании трилогии, а в книге С. Б. Рассадина «Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина» (1989). Такой подход кажется вполне правомерным, поскольку автор книги подробно разбирает судьбу не только самого комедиографа, но и его замыслов, его персонажей; между реальностью и вымыслом обнаруживается теснейшая связь. Сам С. Б. Рассадин затрудняется точно определить жанр своего повествования: «Моя книга — ни то ни се, не литературоведение и не житейская биография <...> Это не “Жизнь Сухово-Кобылина”, как, само собой, и не... “Жизнь и творчество...”. Это *жизнь, преобразующаяся в творчество* (курсив автора книги. — Д. Ф.). Живой процесс <...> преобразования» [Рассадин, 1989, с. 26–27].

Бархин предваряет каждую из трех глав книги Рассадина графической квинтэссенцией той или иной пьесы, избирает откровенно гротескный, но при этом легкий и непринужденный пластический язык. Возможно, на эту работу в какой-то степени повлияла постановка «Дела» в Московском драматическом театре им. К. С. Станиславского, оформленная художником в 1986 г. На мой взгляд, одно из главных достоинств небольшого цикла — точно найденная мера условности, степень недосказанности, которой так часто не хватает иллюстраторам классической литературы. Я имею в виду готовность ограничиться намеком, пригласить зрителя к сотворчеству, дать ему возможность самостоятельно домыслить особенности облика героев и их окружения. Лица персонажей у Бархина часто намеренно смазаны, затемнены, фигуры даны обобщенно, без подробностей, зато плотно погружены в зыбкую, призрачную среду, в изменчивое пространство сновидения (этому способствует

тонирующий рисунки зеленый цвет, словно засасывающий героев в топкое болото ирреальности).

Особенно важно, что мастеру удалось блестяще передать нарастание в каждой новой пьесе Сухово-Кобылина градуса мрачного абсурда, сгущение атмосферы тягостного кошмара. Мелодраматическая идиллия «Свадьбы Кречинского» нарушается лишь некоторыми не сразу заметными деталями: франтоватый жених слишком старательно прячется в тень, не оглядывается на невесту, зато трепетно прижимает к сердцу позаимствованную у нее шкатулку с солитером (см.: [Рассадин, 1989, с. 11]) (см. вклейку, илл. 26). Графическая квинтэссенция «Дела» — композиция куда более мрачная: почти половину листа здесь занимает жутковатое «значительное лицо», восседающее за столом в парадном мундире, но без головы (см.: [Там же, с. 112]) (см. вклейку, илл. 27). Метафора эта восходит, конечно, к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, но вполне органично вписывается и в образный мир Сухово-Кобылина. В «Смерти Тарелкина» болезненное, зловещее наваждение достигает своего апогея. Фигура несчастного героя в клетчатых брюках попадает в плотное окружение «мцырей и вуйдалаков»: мало того, что справа ее подпирает гроб с вот-вот готовым ожить покойником, еще и слева, в зеркале появляется какой-то странный субъект, он показывает Тарелкину язык, нашептывает дьявольские наущения (см.: [Там же, с. 226]) (см. вклейку, илл. 28). Не только лежащие на подзеркальнике вставная челюсть и парик, но и самые обычные калоши кажутся деталями мрачной фантазмагии, участвуют в заговоре против незадачливого чиновника, ставшего жертвой собственного розыгрыша.

Новые иллюстрации к произведениям драматурга появились и в XXI в., но, по старой доброй традиции, не были опубликованы. Зато в интернете можно познакомиться с макетом издания «Смерти Тарелкина», выполненным (вероятно, в качестве дипломной работы) в 2011 г. И. Ковалевой<sup>2</sup>. Ключевым для художницы стал образ той рыбы, с помощью которой мнимый покойник наполняет свою комнату невыносимым зловонием. В тексте этот мотив звучит лишь в одной из первых сцен, в иллюстрациях повторяется и варьируется постоянно, почти на каждой странице. На одном из первых рисунков мы видим гроб, наполненный тухлой рыбой и кусками льда, на форзаце — орнамент, составленный из рыб и рыбьих скелетов. Наиболее примечательная деталь портрета Тарелкина — рыбий хвост, торчащий из нагрудного кармана вместо

<sup>2</sup> Электронный ресурс [режим доступа]: <https://illustrators.ru/illustrations/444979> (дата обращения: 29 марта 2023 г.).

носового платка. Но художница не останавливается и на этом: в черно-белых заставках и шуточных полустраничных рисунках пескари и налимы, окуни и уклейки разыгрывают сцены комедии, «примеряют на себя» характеры персонажей. Изредка в этих причудливых графических миниатюрах появляются и другие представители фауны: коровы, собаки, головастики; в нескольких композициях фигурируют и маленькие человечки (им отводятся самые незначительные роли), но доминируют здесь рыбы и только рыбы.

Иначе выглядят полосные цветные иллюстрации — очень условные, будто выточенные из цельного куска дерева портреты героев, показанных в странных ракурсах, с нижней точки (часто их головы не полностью умещаются на листе). Пожалуй, эти рисунки можно было бы использовать не только в книге, но и как эскизы для кукольного спектакля или мультфильма. Можно спорить о том, раскрывает ли такое прочтение смысл пьесы, соответствует ли оно образному строю первоисточника, но нельзя не признать, что работа молодой художницы выглядит оригинально и современно.

Таким образом, история иллюстрирования пьес Сухово-Кобылина сравнительно коротка и фрагментарна. Она, конечно, не может сравниться с богатой историей сценических воплощений этих произведений. Однако и в работах графиков разных поколений были несомненные удачи, смелые эксперименты, попытки по-новому взглянуть на хрестоматийные сюжеты. По иронии судьбы, самыми значительными и интересными стоит признать как раз те циклы, чья издательская судьба по разным причинам не задалась.

Наследие А. В. Сухово-Кобылина упорно не желает становиться достоянием истории литературы и театра, каждой буквой вопиет о своей актуальности. Точно описав «в полной действительности сущее, из самой реальной жизни вырванное дело» [Сухово-Кобылин, 1989, с. 66], драматург в то же время изобразил ситуацию вневременную, архетипическую, с роковой неизбежностью повторяющуюся в разных десятилетиях и веках. Кречинский и Расплюев, Варравин и Тарелкин, Качала и Шатала не только не сошли с исторической сцены, но и чувствуют себя на ней все более уверенно, стремительно укрепляют свои позиции. Вполне возможно, скоро появятся новые интересные графические интерпретации этих бессмертных (к сожалению) образов. Ведь каждый день в избытке поставляет «факты довольно ярких колеров», доказывающие, что великий сатирик «ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплёл» [Там же].

## Литература

- А. Грибоедов. Горе от ума. А. Сухово-Кобылин. Пьесы. А. Островский. Пьесы. М.: Художественная литература, 1974 (серия «Библиотека всемирной литературы»).
- Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»).
- Андрей Гончаров. Каталог работ ксилография (книжное оформление). Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.a-goncharov.ru/catalog.html?t=B&n=128> (дата обращения: 10 января 2021 г.).
- Андрей Дмитриевич Гончаров. 1903–1979. Графика, живопись: изд. к выставке / предисл. В. Калмыковой. М.: Открытый клуб, [2020].
- Бисти Д. С. Андрей Гончаров — человек, художник, мастер // Андрей Гончаров. Каталог работ: библиография. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.a-goncharov.ru/bibliographia/03.html> (дата обращения: 10 января 2021 г.).
- Г. Г. Филипповский. Ловец неуловимого / сост. Э. П. Казанджан. М.: Русский импульс, 2010.
- Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. М.; Л.: Изд-во ВТО, 1940.
- Каменский А. А. Как подobaет молодым... // Детская литература. 1974. № 3. С. 60–63.
- Лидин В. Г. У художников. М.: Искусство, 1972.
- Ракитин В. И. Н. И. Альтман: [некролог] // Искусство книги. 1970–1971. Вып. 9. М.: Книга, 1979. С. 184.
- Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М.: Книга, 1989 (серия «Писатели о писателях»).
- Рудницкий К. Л. Новое издание трилогии А. В. Сухово-Кобылина // Театр. 1956. № 10. С. 120–122.
- Сологуб Ф. К. Плененная смерть // Сологуб Ф. К. Собр. соч.: в 12 т. Т. 10: Сказочки и статьи. СПб.: Шиповник, 1910. С. 40–41.
- Старосельская Н. Д. Сухово-Кобылин. М.: Молодая гвардия, 2003 (серия «Жизнь замечательных людей»).
- Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / изд. подгот. Е. С. Калмановский, В. М. Селезнев. Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1989 (серия «Литературные памятники»).
- Сухово-Кобылин А. В. Свадьба Кречинского. М.: Русская типолитография, 1898 (премия журнала «Будильник» на 1898 г.).

- Сухово-Кобылин А. В.* Свадьба Кречинского: комедия в трех действ. / рис. Н. Е. Муратова. Л.: Детская литература, 1983 (серия «Школьная библиотека»).
- Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина. М.: Гослитиздат, 1938.
- Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. И. Д. Гликмана; илл.: М. А. Таранова; переплет и тит. л. А. М. Гайденкова. М.: Гослитиздат, 1955.
- Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина / вступ. ст. и коммент. И. Д. Гликмана. М.; Л.: Гослитиздат, 1959.
- Сухово-Кобылин А. В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Тарелкина. М.: Искусство, 1966.
- Сухово-Кобылин А. В., Салтыков-Щедрин М. Е.* Пьесы / илл. и оформ. Н. В. Красовитовой. М.: Правда, 1984.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников; изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977.
- Чегодаева М. А.* Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1936–1980. М.: Галарт, 2014.
- Эткинд М. Г.* Натан Альтман. М.: Советский художник, 1971.

Т. П. Виноградова

## А. В. Сухово-Кобылин в Больё-сюр-Мер

Последние годы жизни А. В. Сухово-Кобылин постоянно жил во Франции, на Лазурном берегу, в уютном городке Больё-сюр-Мер, расположенном к востоку от Ниццы. В Россию приезжал редко. В Больё с ним была его дочь Луиза Александровна (по мужу графиня де Фальган), к тому времени овдовевшая. Скончался А. В. Сухово-Кобылин в Больё 11 (24) марта 1903 г. и был похоронен на местном кладбище.

Знакомство с публикациями, посвященными судьбе драматурга, позволяет сделать вывод о том, что наименее изученным оказался именно этот последний период его жизни. Досадно, что в научный обиход проникла и, более того, закрепились неверная информация о месте захоронения Сухово-Кобылина — называлось кладбище на Замковой горе в Ницце, то самое, где находится могила А. И. Герцена. В свое время уважаемая архивист Н. Б. Волкова, вторя Л. П. Гроссману (см.: [Гроссман, 1927])<sup>1</sup>, в статье «“Странная судьба” (из дневников А. В. Сухово-Кобылина)», которой в 1978 г. открывалось серьезное научное издание — сборник материалов ЦГАЛИ<sup>2</sup> «Встречи с прошлым», пишет: «Умер Сухово-Кобылин во Франции и похоронен в Ницце, на кладбище рядом с А. И. Герценом» [Волкова, 1978, с. 19]. В наши дни вышла в свет книга В. О. Отрошенко «Сухово-Кобылин» (М.: «Молодая гвардия», 2014)<sup>3</sup>. Автор назвал свой труд романом-расследованием о судьбе и уголовном деле русского драматурга. Указывая основные даты жизни и творчества А. В. Сухово-Кобылина, он пишет: «1903, 11 марта — умер в Больё близ Ниццы. *Похоронен в Ницце*» (курсив мой. — Т. В.). Это последнее утверждение дополняется в «романе-расследовании» живописной картиной, созданной писательской фантазией: «Великолепных памятников, часовен и храмов не было — ни в прямом, ни в переносном смысле. Гроб с телом сатирика отвезли на кладбище в Ниццу на скромной погребальной колеснице, за которой следовали дочь Луиза и несколько русских старичков, посто-

<sup>1</sup> См. также: [Гроссман, 2008, с. 274].

<sup>2</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; ныне Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).

<sup>3</sup> Ошибка эта повторяется и в новом издании книги; см.: [Отрошенко, 2023, с. 342].

янно лечившихся в Больё у французских докторов» [Отрошенко, 2014, с. 289]<sup>4</sup>. Очевидно, что автор, стремясь вызвать у читателя впечатление полного забвения драматурга в конце его жизни, искажает реальность. По его версии, если бы не дочь Сухова-Кобылина, да не убогие «русские старички», некому было бы проводить драматурга в последний путь. При этом и сам путь указан неверно...

Постараемся внести ясность. Начнем с того, что Больё-сюр-Мер — это одно из самых красивых мест на Лазурном берегу. Его название при переводе на русский язык означает «прекрасное или красивое место на море». Говорят, что эти слова произнес Наполеон, оказавшись здесь во время Первой итальянской кампании. В Больё особый климат: от холодного воздуха материка это место полностью защищает сплошная, почти отвесная скалистая стена. Здесь дышит море, несущее влагу и тепло и наполняющее все вокруг своими терпкими ароматами. Людям для жизни отведена узкая береговая полоса, но они пытаются отвоевать у каменной стены новые места, карабкаясь по ней все выше и выше.

Прелесть этого места и отличный климат испокон веков привлекали сюда людей. В последнюю треть XIX в. здесь сложилась русская колония, сюда устремлялись известные аристократы. «Лютейший аристократ» А. В. Сухово-Кобылин (так порой называли драматурга его современники)<sup>5</sup> появился здесь в самом конце века: 28 ноября 1898 г. он и его дочь поселились на вилле «Grissel». Через некоторое время (известна точная дата; см.: [Cane, 2003, с. 102]), 18 января 1900 г., Александр Васильевич приобрел для Луизы роскошную виллу в самом центре Больё, на Центральном бульваре (*sur le boulevard Central*), названную им несколько игриво, с ласковым оттенком «Ma Maisonnette» («Мой домик»). На этой вилле пройдут последние дни его жизни. Рядом будет любимая и заботливая дочь.

Название виллы вводило в заблуждение некоторых исследователей: они понимали его буквально, считая, что обедневший драматург жил на берегу Средиземного моря в очень скромном домике. Свое видение имеет и В. Отрошенко, который пишет: «Его вилла в Больё *стояла* (курсив мой. — Т. В.) на пригорке у самого берега моря» [Отрошенко, 2014, с. 288; 2023, с. 327]. Наше внимание в этой фразе привлекло не ошибочно указанное место виллы, а выделенный курсивом глагол прошедшего времени. Вилла, приобретенная Сухово-Кобылиным, и сегодня благополучно стоит на своем месте, только поменялся ее адрес — Центральный бульвар получил имя первого мэра Больё г-на Маринони

<sup>4</sup> То же в новом издании: [Отрошенко, 2023, с. 328].

<sup>5</sup> Выражение С. Т. Аксакова; цит. по: [Козмин, 1912, с. 492].

(*H. Marinoni*). Чтобы доказать, что вилла *стоит*, и познакомить читателя с ее современным состоянием, автору этой публикации удобнее перейти на изложение от первого лица, поскольку далее речь пойдет о собственных поисках и находках.

Так сложилось, что не один год я бывала на Лазурном берегу, принимая участие в симпозиуме ЮНЕСКО по воде, который ежегодно проходил в Каннах, входила в международный оргкомитет. От Канн легко добраться до Ниццы, и я использовала возможность самой поискать русские культурные следы, а их там великое множество, самой что-то проверить. Так, на кладбище в Ницце я нашла могилу А. И. Герцена и убедилась, что ни рядом с ней, ни поблизости от нее нет захоронения Сухово-Кобылина. Не удалось отыскать его и на старом кладбище в Больё-сюр-Мер. Тогда я отправилась в мэрию Больё, где меня принял молодой чиновник Оливье Кан, который курировал вопросы культуры. Он меня внимательно выслушал, несколько раз на свой лад повторял сложную для французского уха фамилию «Сухово-Кобылин», но она ему ни о чем не говорила. Тем не менее с этой встречи начались открытия. Дело в том, что Оливье Кан приходится внучатым племянником уважаемому местному историку Андре Кану (1908–2006; имя ученого носит одна из центральных улиц Больё). Оказалось, что А. Кан специально изучал историю русского присутствия в регионе и эти исследования нашли свое отражение в его статьях и книгах. Оливье достал с полки книгу своего родственника, она называется «*Anglais et Russes à Villefranche-sur-Mer, Beaulieu-sur-Mer, St-Jean-Cap-Ferrat*» («Англичане и русские в Вильфранш, Больё, Сен-Жан-Кап-Ферра»), стал просматривать помещенный в ее конце именной указатель и сразу же наткнулся на фамилию драматурга с указанием страниц, на которых она упоминается.

Забегая вперед, скажу, что Оливье сделал для меня копию этой книги, поэтому я могла неспешно с ней работать. Историк профессионально точен, выбирал и анализировал информацию из периодических изданий той поры, в частности — из еженедельной газеты «*Le Messager Franco-Russe*» («Русско-французский вестник»), которая издавалась в Ницце с 1893 г., выходила на двух языках, французском и русском. «Вестник» отражал политическую, общественную и литературную жизнь русской колонии на юге Франции. На Лазурном берегу проводили зимние сезоны политические деятели, промышленники и банкиры, ученые, литераторы и художники. Значительную часть русской колонии составляли известные в стране аристократы, среди них были великие князья Романовы.

В книге А. Кана особое внимание уделено Сухово-Кобылину. Вот первая информация о нем: «В конце 1898 г. Сухово-Кобылин, вы-

дающаяся личность, имеющая большую известность в России, выбрал Больё для завершения здесь своей жизни. Вначале он снимал, а затем купил виллу “Ma Maisonnette” на бульваре Central (после названия виллы в книге дана сноска: «Сегодня это вилла “Mer et Monts” (“Море и горы”)»). — Т. В.), около виллы “Batava”. Кобылин делил это изысканное жилище со своей дочерью графиней Фальтан. Он — член Академии наук Санкт-Петербурга, философ, но больше известен как драматург, особую популярность имеет его пьеса, ставшая классической, “Свадьба Кречинского” [Cane, 1988, p. 139]. Не случайно Андре Кан упомянул виллу «Batava». Ее владельцем был М. М. Ковалевский (1851–1916) — крупный ученый, общественный и государственный деятель, профессор Московского университета. А. Кан подчеркнул, что Сухово-Кобылин был не только соседом Ковалевского, но и его другом. Представители российской интеллектуальной элиты, оказавшись на Ривьере, были непременно гостями Максима Максимовича, на вилле «Batava» они создавали, по выражению А. Кана, блестящий микрокосмос — *le brillant microcosme* [Ibid.]. Среди гостей Ковалевского был и А. П. Чехов, он приезжал в Больё во время своего пребывания в Ницце в 1897–1898 гг. и 1900–1901 гг. В книге А. Кан поместил специальный очерк «Чехов у Ковалевского» [Ibid., p. 135–138]. Известно, что с Антоном Павловичем на вилле «Batava» общался и Сухово-Кобылин.

А. Кан был не только автором статей и книг, но создал в Больё краеведческий музей, где нашло отражение многое, о чем он писал. С его внучатым племянником Оливье я побывала в этом музее и увидела там много любопытного. Есть в нем фотографии и даже фрагменты уже не существующей виллы «Batava». На ее месте сегодня стоит современный дом, принадлежащий англиканской церкви Сен-Мишель (*St. Michel*). О посещении Чеховым той виллы напоминает лишь мемориальная доска на стене этого дома и исторические фотографии. Особый интерес вызвала у меня фотография виллы «Ma Maisonnette». Историк не пишет, что она была уничтожена, и указывает ее адрес: бульвар Marinoni. Благодаря фотографии я ее себе представила, отправилась искать и нашла довольно быстро (см. вклейку, илл. 29). Однако хотелось иметь подтверждение, что это не ошибка, и оно вскоре было получено. Меня познакомили с очень уважаемым на Лазурном берегу историком и общественным деятелем г-ном Марком Дуаном (*M. Doine*). В дальнейшем он стал не только моим надежным консультантом, но и добрым приятелем. Сожалею, что его уже нет на этом свете. М. Дуан подтвердил, что я нашла действительно ту виллу, которую в свое время приобрел Сухово-

Кобылин. За годы менялись ее владельцы и названия, и теперь ее имя — «Samara». Керамическая плита с этим названием установлена на заборе рядом с калиткой (см. вклейку, илл. 30).

Вилла «Samara» не только роскошная, но и красивая. Глядя на нее, понимаешь, что это работа хорошего архитектора. Сравнение ее с той, что на старых фотографиях, подтверждает, что она почти не изменилась. Состоит она из трех объемов, объединенных в одно целое. Южный фасад основного объема, выходящего на бульвар, обращен к морю. Здесь две террасы: одна застекленная, с цветными витражами, вторая — над ней, открытая. Можно предположить, что именно на эту террасу выходил кабинет драматурга, отсюда он мог любоваться морем, поскольку в его время вид не заслонял современный многоэтажный жилой дом, который стоит на противоположной стороне бульвара. Можно также предположить, что именно на этой террасе он принимал солнечные ванны, которые оказались не безобидными — он простудился и умер 24 марта 1903 г.<sup>6</sup>

Оливье Кан познакомил меня с еще одной книгой своего родственника, которая называется «Beaulieu-sur-Mer. De la préhistoire à la fin de la Belle Epoque 1914» («Больё-сюр-Мер. От предьстории до 1914 г. — конца Прекрасной эпохи»). В ней содержится хроника событий в жизни российской колонии в Больё за годы «la Belle Epoque»<sup>7</sup>. Кстати, информация, которая приведена выше о прибытии Сухово-Кобылина и его дочери в Больё с указанием точных дат, в том числе и о приобретении им виллы, взята, как отмечалось выше, из этой книги. Приведено в ней и объявление о кончине драматурга из «Русско-французского вестника»: «1903. 25 марта. Мы с печалью сообщаем о кончине г-на Сухово-Кобылина — он умер вчера в Больё в возрасте 86-ти лет: бывший титулярный советник, почетный член Академии наук Санкт-Петербурга, литератор и философ, автор классической известной пьесы “Свадьба Кречинского”. Смерть произошла на вилле “Ma Maissonnette” (бульвар Central), которой владеет его дочь графиня де Фальтан» (цит. по: [Cane, 2003, p. 148]).

<sup>6</sup> Нужно отметить, что григорианский календарь, или так называемый новый стиль, был введен в Европе в XVI в. и действует во Франции с конца 1582 г., поэтому все даты в книге А. Кана даны по этому календарю. В России принято указывать даты жизни Сухово-Кобылина по старому стилю, то есть по юлианскому календарю, поэтому дата смерти драматурга во многих изданиях обозначена 11 марта.

<sup>7</sup> Прекрасная эпоха (*франц.*) — условное обозначение периода европейской (в первую очередь французской и бельгийской) истории между последними десятилетиями XIX в. и 1914 г.

Похоронная церемония прошла на вилле «Ma Maisonnette». Богослужение совершил уважаемый на Лазурном берегу протоиерей Сергей Любимов в сопровождении певцов великолепного хора русской церкви Ниццы<sup>8</sup>. Луизу Александровну окружали друзья, среди которых были Максим Ковалевский и мать Марии Башкирцевой<sup>9</sup>. Рядом была младшая сестра, графиня д'Отерив, урожденная Дюма<sup>10</sup>.

А. Кан сообщал, что писатель был похоронен на старом кладбище в Больё и привел в книге фотографию могилы Сухово-Кобылина [Cane, 1988, p. XXXXV] и текст надписи на памятнике [Ibid., p. 153]:

*Alexandre Souhowo Kobyline*<sup>11</sup>

*Auteur dramatique*

*Membre de l'Académie des Sciences de St-Petersbourg*

*Né à Moscou en 1817 — décédé à Beaulieu le 24 Mars 1903.*

Или, по-русски: «Александр Сухово-Кобылин — драматург, член Академии наук Санкт-Петербурга, родился в Москве в 1817, скончался в Больё 24 марта 1903». Напомним, за год до смерти, 25 февраля 1902 г., А. В. Сухово-Кобылин был избран почетным академиком по разряду изящной словесности Императорской Санкт-Петербургской Академии наук.

Через несколько месяцев после кончины Сухово-Кобылина в Больё из Москвы приехал драматург и известный актер Малого театра А. И. Сумбатов-Южин, который, по поручению театральной общественности России, возложил на могилу Сухово-Кобылина серебряный венок. Поместив в своей книге фотографию могилы Сухово-Кобылина, А. Кан сообщил в подписи под ней, что могила была уничтожена в 1980 г. [Ibid., p. XXXXV], поскольку многие годы не было ответственного за нее физического лица.

<sup>8</sup> Имеется в виду церковь Святителя Николая и Святой Александры на ул. Лоншан в Ницце, построенная по инициативе императрицы Александры Федоровны.

<sup>9</sup> Башкирцева Мария Константиновна (*франц.* Bashkirtseff, Marie; 1858–1884) — русская художница, автор знаменитого дневника (см.: [Башкирцева, 2003]). Большую часть жизни провела во Франции, куда ее увезла мать — Мария Степановна Башкирцева, урожденная Бабанина, после развода с отцом.

<sup>10</sup> Младшая дочь Н. И. Нарышкиной и ее второго мужа А. Дюма-сына — Мари-Ольга-Жанна (*франц.* Marie-Olga-Jeanne; 1867–1943), домашнее имя Жанин; состояла в браке с офицером Эрнестом Лекуром д'Отеривом (*франц.* d'Oterive, Ernest Lekour; 1864–1957); брак был бездетным.

<sup>11</sup> Фамилия драматурга транслитерировалась на французский по-разному. При цитировании мы сохраняем написание источника.

Луиза Александровна скончалась в 1940 г.<sup>12</sup> До этого времени, как пишет А. Кан, она жила в Больё на своей вилле. «Мы хорошо знали эту пожилую даму, заслуживающую глубокого уважения, скромную и деликатную. Уважения добавляли ее чрезвычайная доброта, ее рафинированная образованность и высокая культура. Она говорила по-французски с великолепным произношением и тонко чувствовала нюансы нашего языка» — таков словесный портрет дочери Сухово-Кобылина [Cane, 1988, с. 153]. Марк Дуан подарил мне три уникальных фотографии графини де Фальтан: на одной — ее портрет с дарственной надписью (см. вклейку, илл. 31), на двух других — она в своем саду. К сожалению, неизвестно кто стоит рядом с ней, чьи дети играют в саду, что за младенец сидит у нее на коленях.

С Марком Дуаном мы бродили по улицам Больё, он показывал мне виллы, которыми владели наши соотечественники, мы останавливались у мемориальных досок, установленных в память о выдающихся россиянах. В Больё помнят, что в гостинице на площади жил И. Ф. Стравинский и писал музыку к балету «Петрушка». Зашли мы и в церковь Сакре-Кёр (Sacre-Coeur, то есть Святого Сердца, или Сердца Христова), которая стоит недалеко от здания мэрии. Храм этот, освященный 19 апреля 1903 г., строился на частные пожертвования. Самыми крупными жертвователями были представители русской колонии, среди них — графиня де Фальтан, урожденная Сухово-Кобылина. Мраморная доска с ее именем вмонтирована в стену храма (см. вклейку, илл. 32, 33).

Итак, выяснилось, что могила А. В. Сухово-Кобылина ликвидирована и, казалось бы, к этому вопросу не стоит возвращаться и бесполезно ее искать. Но это не совсем так. Дело в том, что, опять-таки благодаря Оливье Кану, в мэрии Больё мне выдали официальный документ — сертификат, из которого следует: несмотря на то, что могила уничтожена, сохранились останки драматурга, которые были перенесены в ячейку № 9 второго колумбария. Эта ячейка специально зарезервирована, в ней сложены останки тех, чьи захоронения в силу разных причин были разрушены.

Все, о чем я пишу, происходило в июле 2008 г. Дальнейшие события развивались довольно быстро. Ситуация с захоронением Сухово-Кобылина не оставила равнодушным губернатора Нижегородской области В. П. Шанцева — семья драматурга была тесно связана с Нижегородской землей: почти 10 лет отец Сухово-Кобылина управлял старейшими

<sup>12</sup> См.: Свидетельство о смерти. 1940. 26 ноября. На франц. яз. Ксерокопия. РГАЛИ. Ф. 438. Оп. 2. Ед. хр. 8.

в России металлургическими Баташевскими заводами в Выксе, принадлежавшими Шепелевым, то есть семье матери драматурга. С этим местом связана и история создания принесшей ему мировую славу «Свадьбы Кречинского». Уже в марте, а точнее — 11 марта 2009 г. вместе с Валерием Павлиновичем мы были на кладбище в Больё, стояли перед той ячейкой колумбария, где покоятся останки драматурга. Губернатор возложил цветы. Случайно совпали даты — 11 марта (по старому стилю) Сухово-Кобылин скончался.

Мои действия вызвали в Больё волну интереса к Сухово-Кобылину, затронули и мэра Роже Ру (*Roger Roux*). В результате 21 сентября 2009 г. на местном кладбище произошло торжественное открытие мемориальной доски, посвященной драматургу, она была выполнена мэрией Больё. Событие значительное в культурном диалоге России и Франции. На кладбище были установлены флаги двух стран, присутствовала официальная российская делегация, много французов. Роже Ру произнес речь, в которой звучали высокие слова в адрес Сухово-Кобылина и его дочери. Затем он и представитель российского консульства сняли покрывало, на котором был изображен герб Больё. Открылась мемориальная доска. Она установлена на специальную подставку перед ячейкой колумбария с останками драматурга (см. вклейку, илл. 34). Торжественная акция перешла в город: в мэрии был прием российской делегации, рядом, в старинной часовне с великолепной акустикой, прошел концерт инструментального ансамбля из России, звучала классическая музыка.

Всякий раз, оказавшись на конференциях в Каннах, а позже в Ницце, я посещала кладбище в Больё. Доска по-прежнему стояла на своем месте в обрамлении цветов. Меня несколько беспокоило, что она не укреплена, не вмонтирована в стену. В этой ситуации было что-то временное. Чтобы ее изменить, необходимо было предпринять некоторые усилия. Сегодня мемориальная доска надежно укреплена на стене колумбария (см. вклейку, илл. 35). Теперь, думается, можно поставить точку в деле захоронения А. В. Сухово-Кобылина.

## Литература

Башкирцева М. К. Дневник. М.: Захаров, 2003.

Волкова Н. Б. «Странная судьба» (из дневников А. В. Сухово-Кобылина) // Встречи с прошлым. Сборник материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. Вып. 3. М.: Советская Россия, 1978. С. 19–48.

- Гроссман Л. П.* Преступление Сухово-Кобылина. Л.: Прибой, 1927.
- Гроссман Л. П.* Нераскрытое убийство. Чем мешала Александру Сухово-Кобылину Луиза Деманш. М.: Алгоритм; ЭКСМО, 2008.
- Козмин Н. К.* Николай Иванович Надеждин. Жизнь и литературная деятельность. 1804–1836. СПб.: Типография М. А. Александрова, 1912.
- Отрошенко В. О.* Сухово-Кобылин. Роман-расследование о судьбе и уголовном деле русского драматурга. М.: Молодая гвардия, 2014.
- Отрошенко В. О.* Драма снежной ночи. Роман-расследование о судьбе и уголовном деле Сухово-Кобылина. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2023.
- Cane A.* Anglais et Russes à Villefranche-sur-Mer, Beaulieu-sur-Mer, St-Jean-Cap-Ferrat. Nice: Pierott, 1988.
- Cane A.* Beaulieu-sur-Mer. De la préhistoire à la fin de la Belle Epoque 1914. Nice: Don Bosco, 2003.

# Приложение 1

*Е. К. Соколинский*

## Дополнения к библиографии

А. В. Сухово-Кобылина: 2012–2018 гг.

В 2012 г. в моей монографии «Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин» была опубликована библиография по жизни, творчеству и постановкам трилогии А. В. Сухово-Кобылина. За последние годы появилось немало новых книг и статей, посвященных автору «Свадьбы Кречинского». Воспользовавшись подготовкой книги по материалам юбилейной конференции, прошедшей в 2017 г. (к 200-летию со дня рождения А. В. Сухово-Кобылина), я предложил поместить в ней обзор трудов за 2012–2018 гг.

Библиография структурирована не в общей хронологии, как обычно, а тематическими и авторскими комплексами; внутри — в алфавите авторов и заглавий. Рецензии на спектакли приводятся в хронологии постановок. Библиография также включает публикации за прошлые годы (до 2012 г.), которые не были учтены в книге «Гротеск в театре и А. В. Сухово-Кобылин». Составитель библиографии ограничился российскими постановками. Статьи настоящего сборника, в том числе зарубежных авторов, мой обзор дополнят.

Большую благодарность приношу сотрудникам Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки и Российской государственной библиотеки искусств (Москва), прежде всего — Ольге Николаевне Печаткиной, предоставившей мне наиболее полную подборку библиографических записей по теме.

## I. Издания пьес А. В. Сухово-Кобылина

1. *Сухово-Кобылин А. В.* Дело: драма в 5 д. // Русская драматургия XIX века: [сборник] / [сост., примеч. С. К. Никулина]. — М.: Современник, 1988. — С. 516–605. — (Сел. б-ка Нечерноземья).

2. Сухово-Кобылин А. В. Дело: драма в 5 д. / [коммент. В. М. Селезнева, Е. С. Калмановского ; послесл. В. М. Селезнева]. — М.: Новый хронограф, 2015. — 288 с.: портр.  
На с. 159–180: Селезнев В. М. Слово о «Деле»–61. На с. 287: некролог В. М. Селезнева (ум. 21 марта 2012 г.). Коммент. несколько расширены по сравнению с изд. трилогии 1989 г. Не факс. изд., хотя оформлено как факс. изд.: Лейпциг, 1861.
3. Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего: [трилогия]. — М.: Время, 2018. — 366 с. — (Сер. «Проверено временем»).

## II. Авторские комплексы

В XXI в. наиболее активным и значимым автором, публикующим труды о А. В. Сухово-Кобылине, является Е. Н. Пенская.

1. Пенская Е. Н. Пушкинский «Медный всадник» в драматической трилогии Сухово-Кобылина // Пушкин и русская драматургия: [сб. ст.] — М.: Диалог-МГУ, 2000. — С. 120–137.
2. Пенская Е. Н. А. В. Сухово-Кобылин : Моск. ун-т как ядро биогр. и творч. сюжета // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. «Филология». — 2004. — № 5. — С. 141–157.
3. Пенская Е. Н. Трактирный Гегель: эссе о А. В. Сухово-Кобылине // Семиотика безумия: сб. ст. — Париж; М.: Европа, 2005. — С. 109–115.
4. Пенская Е. Н. Модус «ошибки» в мировоззрении А. В. Сухово-Кобылина // Универсалии в русской литературе. — Воронеж: Науч. кн., 2011. — Т. 4. — С. 326–343.
5. Пенская Е. Н. А. В. Сухово-Кобылин — читатель «метельных» сюжетов: сюрпризы универс. лит. трактовок // Универсалии русской литературы. — Воронеж: Науч. кн., 2012. — Т. 4. — С. 362–374.
6. Пенская Е. Н. «Эгоист идеи»: «А. В. Сухово-Кобылин: proetcontra: антология»: [рец.] // Отеч. зап. — 2012. — № 46 (1). — С. 336–344.
7. Пенская Е. Н. А. Н. Островский и Сухово-Кобылин: подходы к теме // Памяти А. И. Журавлевой: сб. ст. / [сост.: Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская]. — М.: Три квадрата, 2012. — С. 419–424.
8. Пенская Е. Н. «Потерянный рай» Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас де Турнемир и ее «Воспоминания») // *Toronto Slavic Quarterly*. — 2012. — № 39. — С. 194–202.
9. Пенская Е. Н. Сухово-Кобылин Александр Васильевич // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. — Кострома: Костромиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. — С. 427–428.
10. Пенская Е. Н. Учителя и ученики в семействе Сухово-Кобылиных: (к проблеме биогр. корней историософии автора драмат. трило-

- гии «Картины прошедшего») // *Toronto Slavic Quarterly*. — 2012. — № 42. — С. 39–59.
11. Пенская Е. Н. К вопросу о контекстном окружении драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина // *Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А. И. Журавлевой: [сборник] / [сост.: Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская]*. — М.: Совпадение, 2013. — С. 277–334.
  12. Пенская Е. Н. «Сор на языке»: (генезис одной речевой универсалии в драматической трилогии Сухово-Кобылина и за ее пределами) // *Универсалии русской литературы*. — Воронеж: Науч. кн., 2013. — [Т.] 5. — С. 198–218.
  13. Пенская Е. Н. Травелог как полилог: (типология жанра в семейных мемуарах Салиасов — Сухово-Кобылиных) // *Россия — Италия — Германия: литература путешествий*. — Томск: Томск. гос. ун-т, 2013. — С. 416–465.
  14. Пенская Е. Н. Стрелок или игрок? «Призрак оперы» в «Свадьбе Кречинского» и границы комедийного мира А. В. Сухово-Кобылина // *Феномен пограничной зоны в литературе и культуре*. — Новосибирск: [б. и.], 2014. — С. 66–90.
  15. Пенская Е. Н. «В Англии говорится: не родись умен, а родись купец; в Италии: не родись умен, а родись певец...»: пространств. дубликаты в драмат. трилогии Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Диалог культур: материалы IV Междунар. науч. конф. (Горно-Алтайск, 9–12 сент. 2014 г.)*. — Горно-Алтайск, [б. и.], 2014. — С. 30–37.
  16. Пенская Е. Н. О чем поет Тарелкин: оперный универсум в драматической трилогии Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Универсалии русской литературы*. — Воронеж: Науч. кн., 2015. — [Т.] 6. — С. 502–531.
  17. Пенская Е. Н. «Городское измерение» трилогии Сухово-Кобылина в исследовательской оптике Н. П. Анциферова // *Третьи Моск. Анцифер. чтения: сб. ст. по материалам Междунар. юбил. конф., посвящ. 125-летию Н. П. Анциферова (3–6 дек. 2014 г.)*. — М.: Лет. сад, 2015. — С. 279–302.
  18. Пенская Е. Н. «Худой, больной, скрипящий человек...»: Некрасов и трилогия А. В. Сухово-Кобылина // *Некрасов в контексте русской культуры: материалы науч. конф. (Ярославль, 2–3 июля 2015 г.) / [сост.: Е. Яновская]*. — Ярославль: Изд. бюро «ВНД», 2015. — С. 45–50.
  19. Пенская Е. Н. Синтез жанров в драматической трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. «Филология»*. — 2016. — № 6 (44). — С. 112–127.

20. Пенская Е. Н. Салтыков-Щедрин и Сухово-Кобылин // М. Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra: антология / сост.: С. Дмитренко. Кн. 2. — СПб.: РХГА, 2016. — С. 433–444.
21. Пенская Е. Н. «Усадьбная» пьеса А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского»: (подходы к интерпретации Н. А. Некрасова) // Генный места: человек, усадьба, литература: материалы науч. конф. (Ярославль, 30 июня — 1 июля 2016 г.). — Ярославль: ВНД, 2016. — С. 62–67.
22. Пенская Е. Н. «Ужо тебе!»: к истории одной догадки Юрия Николаевича Чумакова // Критика и семиотика. — 2017. — № 2. — С. 85–96.  
Реконструирована версия Чумакова о пушкинском начале в трилогии Сухово-Кобылина.

Количеством публикаций обращает на себя внимание ставропольский филолог *И. А. Бабенко*.

1. Бабенко И. А. Поэтика абсурда в комедии-шутке А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» // Актуальные проблемы социогуманитарного знания: сб. науч. тр. — Ставрополь: Кавказский край, 2008. — Вып. 17. Ч. 2. — С. 24–27.
2. Бабенко И. А. Рецепция карнавализованного мира народной смеховой культуры в пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» // Филология, журналистика и культурология: инновац. аспект гуманитар. знания: материалы 54-й науч.-метод. конф. преподавателей и студентов «Университетская наука — региону». — Ставрополь: СГУ, 2009. — С. 319–320.
3. Бабенко И. А. Лексические средства создания гротескных образов в комедии-шутке А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» // Знамен. чтения: филология в пространстве культуры: материалы II Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. — Тобольск: ТГСПА им. Д. И. Менделеева, 2009. — С. 172–174.
4. Бабенко И. А. Форма авторского высказывания в эссе А. В. Сухово-Кобылина «К публике» // Вопросы филологической науки: материалы II Междунар. науч. конф. — СПб.: ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2009. — С. 149–152.
5. Бабенко И. А. Средства создания эмоционального тона в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело» // Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: сб. науч. ст. по итогам V Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное» в литературе и фольклоре. — Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2010. — С. 70–73.
6. Бабенко И. А. Функция образа — символа дома в трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Материалы XLVIII Меж-

- дунар. науч. студенч. конф. «Студент и научно-технический прогресс». — Нижний Новгород: НГУ, 2010. — С. 42–43.
7. *Бабенко И. А.* Единство моделирования типа гротескного героя в драматургии А. В. Сухово-Кобылина и Н. Р. Эрдмана как факт сходства художественного мышления драматургов // Филол. науки: вопр. теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2012. — № 7: В 2 ч. — Ч. 1. — С. 38–42.
  8. *Бабенко И. А.* Гротескные коды в художественной структуре драматургической трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Philologos (Елец)*. — 2012. — № 14. — С. 5–12.
  9. *Бабенко И. А.* Пародирование как основа гротескной поэтики драматургии А. В. Сухово-Кобылина и М. А. Булгакова // *Русский язык и межкультурная коммуникация: науч. журн.* — Пятигорск. — 2012. — № 1. — С. 106–110.
  10. *Бабенко И. А.* Гротескные герои драматургической трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Молодой ученый*. — 2014. — № 16. — С. 175–177.
  11. *Бабенко И. А.* Формирование поэтики гротеска в отечественной драматургии второй половины XIX века: автореф. дис. ... к. филол. н. — М., 2014. — 21 с.
  12. *Бабенко И. А.* Реализация историко-культурной модели трагического гротеска в отечественной драматургии второй половины XIX — начала XX веков: на примере пьес А. В. Сухово-Кобылина и В. В. Маяковского // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. — 2014. — № 12 (1). — С. 256–259.
  13. *Бабенко И. А.* Прием пародирования как средство организации поэтики гротеска в драматургическом цикле А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. — 2015. — № 1. — С. 337–340.
  14. *Бабенко И. А.* Функции фантастических образов в художественном пространстве трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. — 2015. — № 2. Ч. 2. — С. 22–24.

### III. Биографические аспекты жизни А. В. Сухово-Кобылина

Цикл популярных книг серии «Сто великих...» с рассказом об убийстве Л. Симон-Деманш отражен в моей статье данной книги, поэтому не повторяется.

1. *Абрамова М.* Семейное дело Сухово-Кобылина: информация // *Искусство в школе*. — 2017. — № 6. — С. 60.

2. *Абрамова М.* Семейное дело Сухово-Кобылина: В Доме-музее Чехова открылась первая в России выставка, посвященная драматургу Александру Сухово-Кобылину // Ревизор.ru. 2017. 17 октября. Электронный ресурс [режим доступа]: [http://www.revizor.ru/museums-exhibitions/reviews/semeynoe-delo-suhovo-kobylina/?fbclid=IwAR3anlsjPlo3yTihWNf-z\\_ckC5-s93Cl0GhVIPcWhP2LdXHmXvkOd-oxWIk](http://www.revizor.ru/museums-exhibitions/reviews/semeynoe-delo-suhovo-kobylina/?fbclid=IwAR3anlsjPlo3yTihWNf-z_ckC5-s93Cl0GhVIPcWhP2LdXHmXvkOd-oxWIk) (дата обращения: 9 февраля 2021 г.).
3. *Арсеньева Е. А.* Русская любовь Дюма. — М.: ЭКСМО, 2013. — 282 с. — (Чаровница. Романы Е. Арсеньевой). — С. 70–74, 96–109, 118–130, 147–156, 170–212, 218–226.
4. *Богданов К. А.* Врачи, пациенты, читатели : патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. — М.: ОГИ, 2005. — 502, [1] с. : ил. — (Нация и культура. Новые исследования. История культуры).  
О «Смерти Тарелкина» в главах: Тлетворный дух (с. 267–279), Преступная медэкспертиза (с. 280–290). С. 269, 270, 273, 275, 285, 287.  
То же. М.: ОГИ, 2014.  
То же. М.: Изд. гр. «Азбука-Аттикус», 2017.
5. *Бурт В.* Кто убил Луизу Деманш? // Свой. — 2017. — № 9. — С. 22–25.
6. *Веселов Н.* Дело Сухово-Кобылина: почему знаменитого драматурга так и не смогли обвинить в жестоком убийстве любовницы // Ваш тайный советник. — 2015. — № 11 (17). — С. 28–31.
7. *Глушкова В. Г.* Усадьбы Подмосковья. — М.: Вече, 2006. — С. 263–267.  
То же: 2011, 2014.  
О селе Воскресенское.
8. *Гроссман Л. П.* Нераскрытое убийство. Чем мешала Александру Сухово-Кобылину Луиза Деманш. — М.: Алгоритм; ЭКСМО, 2008. — 286, [1] с. — (Мистика любви).
9. *Дризен Н. В. А. В.* Сухово-Кобылин // Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра: любительский театр, театральная цензура, к биографиям писателей и артистов, мелочи театральной старины, народный театр. — Изд. 3-е. — М.: URSS, 2015. — С. 187–189.
10. *Зеленская Г. М.* Новый Иерусалим: путеводитель. — М.: Древлехранилище, 2003. — С. 324.
11. *Зеленская Г. М., Святославский А. В.* Некрополь Нового Иерусалима: историко-семиотическое исследование. — М.: Древлехранилище, 2006. — 417 с., ил.  
О надгробиях семейства Сухово-Кобылиных в Некрополе Нового Иерусалима: с. 167–171 (на с. 170 повторяется ошибка о захоронении

- А. В. Сухово-Кобылина на старом русском кладбище в Ницце), 296–297, 302, 368–371.
121. *Макаров И. А.* Антон Лессинг и его время: Серебряный век Выксунской металлургии. — М.: Интербук-бизнес, 2007. — 350, [1] с.; 27 см. — (Ист. сер. «Желез. роза»).
  13. *Мирошкин А.* Драматург на ипподроме // Читаем вместе. — 2017. — № 11. — С. 2.  
О юбилейной выставке «А. В. Сухово-Кобылин. Картины прошедшего» в Гос. музее истории рос. лит. им. В. И. Даля (Гос. лит. музей).
  14. *Михайлин-Плавский С.* Мой земляк Сухово-Кобылин: эссе // Наша улица. 2009. № 115 (6). Июнь. Электронный ресурс [режим доступа]: <http://kuvaldn-nu.narod.ru/2009/06/mihaylin-plavskiy-zemlyak.htm> (дата обращения: 9 февраля 2021 г.).  
Воспоминания поэта и прозаика С. Михайлина-Плавского, уроженца Тульск. обл., о Кобылинке, опубли. в ежемесяч. журн. Ю. Кувалдина «Наша улица».
  15. «На Выксе писал Кречинского...» // Нижегородский откос: хрестоматия : для внекл. чтения учащимся школ, лицеев и гимназий / [сост.: О. А. Рябов ; под общ. ред. В. Ю. Белоноговой]. — Нижний Новгород: Книги, 2015. — С. 119–130.
  16. *Отрошенко В. О.* Добрый злой барин // Станиславский. — 2012/2013. — № 3/4. — С. 68–71: 6 л. ил.  
Отр. из романа «Веди меня, слепец».
  17. *Отрошенко В. О.* Сухово-Кобылин: роман-расследование о судьбе и уголовном деле русского драматурга. — М.: Мол. гвардия. 2014. — 303 с.  
Рец.: Пятикнижие // Лит. газ. — 2014. — 15–21 янв. (№ 1/2). — С. 7.
  18. *Петрова Т.* Юбилей драматурга и философа // Северный край (Ярославль). — 2012. — 28 сент. (№ 148).  
О жизни писателя А. В. Сухово-Кобылина и его деятельности в Яросл. крае. К 195-летию со дня рождения.
  19. *Петрушин В. И., Петрушина Н. В.* Психология любви. — М.: Акад. проект, 2004. — С. 104, 109.
  20. *Полынкин А. М.* Два дела Сухово-Кобылиных // Орлов. правда. — 2013. — 27 марта (№ 43).  
Факты из биографии А. В. Сухово-Кобылина и его отца (по материалам Орлов. гос. архива).
  21. *Полынкин А. М.* От отца к сыну: два дела Сухово-Кобылиных (орловские связи известного русского драматурга) // Орловщины род-

- ные очертанья: легенды, были и лица нашего края: В 2 кн. Орел: Картуш, 2013. — Кн. 1. — С. 224–227 : фот.
22. *Рахматуллин Р.* Облюбование Москвы. Топография, социология и метафизика любовного мифа. — М.: Астрель, 2009. — 352 с.
23. *Сахаров И. В.* Русская жена Александра Дюма-сына: Надежда Ивановна Нарышкина, урожденная Кнорринг (1826–1895), ее дети и внуки // Изв. Рус. генеалог. о-ва. — 2004. — Вып. 14. — С. 73–77.
24. *Селезнев В. М.* «Почетный академик по разряду изящной словесности»: как А. В. Сухово-Кобылин был избран в Императорскую Академию наук // Волга. — 2012. — № 1/2. — С. 183–186.
25. *Скрынченко В. А.* Роковой узел: судьба А. С. [В!] Сухово-Кобылина // Подъем (Воронеж). — 2012. — № 6. — С. 175–181; 1 портр.
26. *Соколова Т. В.* Сухово-Кобылин А. В. // Московская энциклопедия. Т. 1: Лица Москвы. Кн. 4. Р — Т / ред. совет: С. С. Собянин (пред.); редкол.: С. О. Шмидт (гл. ред.) и др. — М.: Московские учебники, 2012. — С. 504–505.
27. *Соколова Т. В.* Евгения Тур в воспоминаниях Евдокии Александровны Новосильцовой // Октябрь. — 2016. — № 11. — С. 167–182. В примеч. к статье и воспоминаниям приведены многочисл. публ. (соврем. и дореволюц.), посвящ. родственникам Сухово-Кобылина.
28. *Строганова Е. Н.* Е. В. Салиас де Турнемир и А. В. Сухово-Кобылин // Культура и текст. — 2013. — № 2 (15). — С. 84–91. В ст. раскрывается вопрос о внутрисемейной состязательности как одном из стимулов творчества.
29. *Суперанская А. В.* Гаврила и Сухая Кобыла // Рос. газ.: Неделя. — 2008. — № 20. — С. 30.  
Генеалог. заметки о происхождении фамилии Сухово-Кобылиных.
30. Сухово-Кобылины и Салиас-де-Турнемиры // Знаменитые династии России. — 2018. — Вып. 214. — С. 3–37.
31. *Федотова А. А.* Ярославский текст в творчестве А. В. Сухово-Кобылина // Ярославский текст в пространстве диалога культур : материалы науч. конф. с междунар. участием (Ярославль, 14–15 апр. 2016 г.). — Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т, 2016. — С. 66–70.  
Автор приводит сведения о связи жизнен. пути писателя с Яросл. краем, поднимается вопрос о яросл. прототипах, в частности — в «Свадьбе Кречинского».
32. *Фочкин О.* Жизнь и дело Сухово-Кобылина // Читаем вместе. — 2017. — № 8/9. — С. 54–55.  
Указана ошибочная дата смерти Л. де Фальтан; даны ошибочные сведения о ее захоронении.

33. *Шокарев С. Ю.* Знаменитые российские фамилии. — М.: РОСМЭН, 2004. — С. 258. — (Великие русские).

В главе о роде Нарышкиных рассказывается история отношений Сухово-Кобылина с Луизой Симон-Деманш, Надеждой Нарышкиной — так ошибочно названа незаконнорожденная дочь А. В. Сухово-Кобылина и Н. И. Нарышкиной (на самом деле — Луиза), удочеренная драматургом, в замужестве графиня Фальтан.

#### IV. Филологические работы

1. *Андреев М. Л.* Трилогия Сухово-Кобылина и поэтика жанровых сдвигов // *Вопр. лит.* — 2017. — № 4. — С. 9–19.

Также напеч. в кн.: *Андреев М. Л.* Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. — М.: Дело, 2017. — С. 231–240.

Рец.: *Луценко Е. М.* Л. Андреев. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров. М.: Дело, 2017. 267 с. // *Вопр. лит.*, 2018. № 3. С. 394–397.

2. *Вислова А. В.* Русский театр на сломе эпох: рубеж XX–XXI веков. — М.: Унив. кн., 2009. — С. 238–239.
3. *Волкова Н. Б.* «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина: автореф. дис. ... к. филол. н. — М., 1951. — 15 с.
4. *Захаров К. М.* Нескрытые цитаты. Гоголевские аллюзии в комедиях А. В. Сухово-Кобылина // *Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: «Филология. Журналистика».* — 2012. — Т. 12. № 2. — С. 69–73.
5. *Захаров К. М.* В ожидании игры: к вопросам поэтики рус. драматургии XIX века // *Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: «Филология. Журналистика».* — 2012. — Т. 12. № 4. — С. 58–61.
6. *Захаров К. М.* О традициях народной комедии в пьесе А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» // *Изв. Саратов. ун-та. Сер.: «Филология. Журналистика».* — 2013. — Т. 13. № 1. — С. 37–39.
7. *Захаров К. М.* К поэтике образов А. В. Сухово-Кобылина. Варравин и Расплюев // *Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: «Филология. Журналистика».* — 2014. — Т. 14. № 3. — С. 80–83.
8. *Захаров К. М.* Непознанный Варравин: к поэтике образов А. В. Сухово-Кобылина // *Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: «Филология. Журналистика».* — 2015. — Т. 15. № 3. — С. 67–69.
9. *Захаров К. М.* Мотивы игры в русских сатирических комедиях XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. н. / [Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского]. — Саратов, 2017. — С. 23–28.

10. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: дис. ... д-ра филол. н. [Сарат. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского]. — Саратов, 2010. — С. 252.
11. Ищук-Фадеева Н. И. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина: парадоксы системы имен // Имя текста, имя в тексте: сб. науч. тр. / под ред. Н. И. Ищук-Фадеевой. — Тверь: Лилия Принт, 2004. — С. 90–103.
12. Ищук-Фадеева Н. И. Дело А. В. Сухова-Кобылина в жизни и творчестве // Прошлое как сюжет: материалы междунар. науч. конф. (Тверь, 5–7 апр. 2012 г.). — Тверь: М. Ю. Батасова, 2012. — С. 54–65.
13. Карпов Д. Л. Типология взятки в драме А. В. Сухова-Кобылина «Дело» // Вестн. Яросл. гос. ун-та им. П. Г. Демидова. Сер.: Гуманитарные науки. — 2013. — № 3 (25). — С. 125–129.
14. Купцова О. Н. Система именования персонажей «Дела» А. В. Сухова-Кобылина и традиции *jeux d'esprit* // Литературоведческий сборник. — Донецк: Лаб. компьютер. технологий Донец. гос. ун-та, 2016. — Вып. 55/56. — С. 98–108.
15. Левинова Т. В. Фразеология как средство создания образа персонажа в драматургии А. В. Сухова-Кобылина // Знание. Понимание. Умение. — 2015. — № 2. — С. 350–357.
16. Ляпина Л. Е. Драматические трилогии А. К. Толстого и А. В. Сухова-Кобылина как «триадный» тип драматического цикла // Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. — СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. — С. 240–258.
17. Макеев М. С. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина как «комментарий» к «Делу» // Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А. И. Журавлевой: [сборник] / [сост.: Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская]. — М.: Совпадение, 2013. — С. 335–348.
18. Мальцева Т. В., Филиппов Д. С. Трилогия А. В. Сухова-Кобылина: драма и детектив // Жанры в историко-литературном процессе: сб. науч. ст. — СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. — Вып. 5. — С. 13–21.
19. Мильдон В. И. «Полная и переполненная чаша безобразий» («Дело» А. В. Сухова-Кобылина) // Мильдон В. И. Вершины русской драмы: лит. критика. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. — С. 200–212.
20. Николина Н. А. Языковая игра в комедии А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» // Русский язык в школе. Русский язык в школе и дома: журнал в журнале. — 2013. — № 4. — С. 16–18.

21. *Николова В. В.* Русская драматургия в болгарском книгоиздательстве 1890–1940-х гг.: дис. ... к. филол. н. / [Моск. гос. ун-т печати им. Ивана Федорова. — М., 2014.  
О переводе И. Д. Иванова на болг. яз. «Свадьбы Кречинского» и постановках «Свадьбы Кречинского» на сцене Нар. театра им. И. Вазова (в табл. на с. 185, 197).
22. *Саросек А. Д.* Бюрократия и чиновничество в драматургии М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухово-Кобылина // *Pedsovet.su*. 2015. 10 сентября. Электронный ресурс [режим доступа]: <https://pedsovet.su/liter/47011> (дата обращения: 11 февраля 2021 г.).
23. *Селезнев В. М.* Проблематика трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Науч. ежегодник за 1954 год. — Саратов: Коммунист, 1955. — С. 201–204.
24. *Старосельская Н. Д.* Его место еще не определено: пьесы Александра Сухово-Кобылина сложны для современного театра / [беседу вела Л. Тарасова] // Лит. газ. — 2017. — 27 сент. (№ 38). — С. 9.
25. *Судакова И. И.* Работа над «Смертью Тарелкина»: опыт психол. оправдания гротеска // От этюда к спектаклю. — М.: ГИТИС, 2014. — С. 65–98.  
Запись репетиций на курсе в ГИТИСе «Дела» и «Смерти Тарелкина».
26. *Титова Е. В.* Об одной из особенностей паратекста в трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Вестн. РГГУ. Сер. «История. Филология. Культурология. Востоковедение». — 2016. — № 5. — С. 68–77.
27. *Титова Е. В.* Функция списка действующих лиц в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело» // Театр в движении эпох / науч. ред. Ю. В. Доманский. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. — С. 61–65.
28. *Туниманов В. А.* Драматургическая трилогия А. В. Сухово-Кобылина // Туниманов В. А. Лабиринт сцеплений: избр. ст. — СПб.: Пушкинский Дом, 2013. — С. 504–542.

## В. А. В. Сухово-Кобылин — философ

1. *Александров Л. Г.* От театра к философии: глобал. утопия А. В. Сухово-Кобылина в контексте рус. культуры сер. XIX века // Вестн. Челяб. гос. ун-та. — 2012. — № 32. — С. 10–15.  
Об учении «Всемир».
2. *Алексеева В. И.* Принципы русского космизма // Культура и время. — 2013. — № 1. — С. 4–15: ил.

3. *Быстров М. В.* А. Сухово-Кобылин и П. Флоренский: малоизвестные откровения рус. мысли, опередившие время // Вече. — 2012. — № 24. — С. 270–282.  
Сравнение учения «Всемир» и работы «У водоразделов мысли» П. А. Флоренского.
4. *Быстров М. В.* Вера и научное знание: конец противостояния: метафизика духа. — СПб., 2005. — С. 96–97.  
Об учении «Всемир» и теории золотого сечения.
5. *Вишев И. В.* Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли. — М.: Акад. Проект, 2005. — 432 с. — (Окна и зеркала).
6. *Вишев И. В.* Проблема реального личного бессмертия в контексте русского космизма // Экономика и общество: проблемы и перспективы развития в условиях неопределенности: сб. статей и тез. докладов XX Междунар. науч.-практ. конф. (21–22 апр. 2016 г.). — Челябинск, 2016. — С. 355–361.
7. *Воронин С. Э.* Тайны мироздания в современной науке и религии: моногр. — Хабаровск: ХПИ ФСБ России, 2011. — С. 8–9.
8. *Гачева А. Г.* Идея всемирного человечества // Лит. газ. — 2017. — 27 сент. (№ 38). — С. 8.
9. *Гиренок Ф. И.* Русские космисты. — М.: Знание, 1990. — 64 с. (упоминания на с. 8, 11).
10. *Егорова О. С.* Философия пространства и времени А. В. Сухово-Кобылина // Актуальные проблемы гуманитарных и социальных исследований: Материалы XIV Межрегион. науч. конф. молодых ученых в области гуманитар. и социал. наук. — Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2016. — С. 48–50.
11. *Емельянов Б. В.* Русский космизм: основ. направления. Учеб. пособие. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 220 с. (упоминания на с. 73, 98).
12. *Злотникова Т. С.* Вторая ошибка Бога. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 126–129 (упоминания на с. 5, 73, 103).
13. *Семенова С. Г.* Философ будущего века Николай Федоров. — М.: Пашков дом, 2004. — С. 456–459, 463, 485.  
Наиболее удобопонятное разъяснение философии А. В. Сухово-Кобылина.
14. *Трофимова Ю. А.* Учение о человеке А. В. Сухово-Кобылина и конструирование // Реальность. Человек. Культура: антропол. проекты рус. культуры: IX Орехов. чтения: материалы Всерос. науч.

конф. (Омск, 17 нояб. 2017 г.). — Омск: Изд-во ОмГПУ, 2017. — С. 233–237.

В ст. рассматривается учение А. В. Сухова-Кобылина, относящееся к рус. космизму.

15. Яблонский Э. Г. Философско-мировоззренческое основание русского космизма: дис. ... к. филос. н. — СПб., 1999.

Упоминания на с. 88, 96.

## VI. Книги, рецензии о постановках трилогии

### Постановки в театрах Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга)

В раздел дополнений по театральной истории трилогии вошли новые публикации о постановках начиная с не осуществленной Е. Б. Вахтанговым «Смерти Тарелкина» в МХТ (1921 г.) и «Смерти Тарелкина» В. Э. Мейерхольда (1922 г.).

О современных премьерах пишут гораздо меньше и многое публикуют на сайтах (эти электронные документы, скоро исчезающие, мы не учитывали).

*«Смерть Тарелкина». Реж. Е. Б. Вахтангов. МХТ. 1921.  
Не осуществлено*

1. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер в Москве 1921 года // Прорыв: рус. театр.-декорац. искусство, 1870–1930. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. — Ч. 1. — С. 90–96.

В том числе о сценографии «Смерти Тарелкина».

*«Смерть Тарелкина». Реж. В. Э. Мейерхольд.  
Театр ГИТИС. 1922*

2. Мейерхольд и художники: эволюция пространства / [ред.-сост. В. О. Семеновский]. — [Изд. 2-е, испр. и доп.]. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. — С. 224–225.

О сценографии В. Ф. Степановой.

3. Лаврентьев А. Н. Степанова. Биомеханика // В гостях у Родченко и Степановой. — М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2014. — С. 194–215.
4. Малей А. А. Принципы согласования цветовых партитур с хротопами театрального произведения // Малевич. Классический авангард. Витебск: [альм.]. — Минск: Экономпресс, 2014. — Вып. 14. — С. 167–170.

О сценографии В. Ф. Степановой.

5. *Сидорина Е. В.* «Амазонки авангарда» и «квадратура конструктивизма» // Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 535–536.  
О сценографии В. Ф. Степановой.
6. *Тарабукин Н. М.* Зрительное оформление в ГосТИМе // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежекварт. альм. — М.: ГИТИС, 2013. — Вып. 4. — С. 22–23.  
То же. — Изд. 2-е, испр. и доп. — 2015.  
*«Смерть Тарелкина». Реж. В. Г. Сахновский. МХАТ. 1926. Не осуществлено*
7. *Сахновский В. Г.* Режиссерское прочтение и изучение текста произведения, взятого для постановки // Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания: учеб. пособие для студентов театр. вузов. — М.: ГИТИС, 2013. — С. 80–81.
8. *Сахновский В. Г.* Самопроверка режиссера в правильности понимания данного произведения автора // Там же. — С. 85–86.  
*«Дело». Режиссер Б. М. Сушкевич. МХАТ Второй. 1927*
9. *Золотухин В. В.* Недоверие слову: заметки о фрагментах ролей Михаила Чехова из собр. КИХРа<sup>1</sup> // Театр. — 2014. — № 16. — С. 56–79; 8 ил.  
Сопроводит. текст к диску, который опубликован в приложении к тому же номеру журнала: Михаил Чехов. Звуковое наследие и воспоминания современников (из собрания Государственного литературного музея). В том числе М. Чехов — Муромский (с. 71).
10. *Марков П. А.* «Дело»: МХАТ 2-й // Марков П. А. Статьи о театре XX века: избранное: [В 2 т.]. — М.: ГИТИС, 2014. — Т. 2. — С. 161–164.  
Первая публ.: Правда. — 1927. — 12 февр.
11. *Марков П. А.* М. А. Чехов в «Деле» Сухово-Кобылина // Марков П. А. Статьи о театре XX века: избранное: [В 2 т.]. — М.: ГИТИС, 2014. — Т. 2. — С. 164–167.  
Первая публ.: Программа государственных академических театров. — 1927. — № 7.
12. *Соловьева И. Н.* Театр как театр. Продолжение // Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театр. идей XX в. — М.: НЛЮ, 2016. — С. 584–585, 600–608.

<sup>1</sup> Кабинет изучения художественной речи.

*«Свадьба Кречинского». Реж. В. Э. Мейерхольд.  
ГосТИМ. 1933*

13. Булгакова А., Вершинин-Консовский Н. Роль под арестом: волшебный комсомолец; хроника сопротивления // Сеанс. — 2012. — № 51–52. — С. 260.  
О репетиции А. Консовским (исполнителем роли Тишки) спектакля «Свадьба Кречинского».
14. Золотухин В. В. Проблемы сотворчества актера и режиссера в спектаклях 1910–1930-х годов: Ю. Юрьев и Вс. Мейерхольд: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. — М., 2008. — 24 с.
15. Михайловский Б. В. Пояснения к спектаклю для школьников. «Свадьба Кречинского» в Государственном Театре им. В. Э. Мейерхольда. — М., [1935]. — 6, [2] с.
16. Хотинский И. Н. Рыцарь одного театра Н. В. Сибиряк // Сцена. — 2016. — № 5. — С. 67–72.  
Об исполнении роли Муромского (с. 69).

*«Дело». Реж. А. Д. Попов. Центральный театр  
Красной Армии (ЦТКА)<sup>2</sup>. Москва. 1940*

17. Зиброва О. А. Позднее творчество В. Е. Татлина: автореф. дис. ... к искусствоведения [С.-Петербург. гос. худож.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица]. — СПб., 2009. — 19 с.
- «Дело». Реж. Н. П. Акимов.  
Ленинградский государственный драматический театр  
им. Ленсовета. 1955*
18. Дмитриевский В. Н. Художник и власть в искусстве эпохи надлома империи: Н. П. Акимов и Г. А. Товстоногов // От искусства оттепели к искусству периода распада империи: сб. ст. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 2013. — С. 239–271.  
В том числе о «Деле» Театра им. Ленсовета (с. 240–241); о «Деле» в Театре комедии (с. 246–248).
  19. Соловьева И. Н. Картины прошедшего // История русского драматического театра от его истоков до конца XX века: хрестоматия. — М.: ГИТИС, 2013. — С. 502–504.  
Первая публикация: Комсомольская правда. — 1955. — 13 авг.

<sup>2</sup> С 1951 г. — Центральный театр Советской Армии (ЦТСА); ныне — Центральный академический театр Российской Армии (ЦАТРА).

*«Смерть Тарелкина». Реж. П. Н. Фоменко.  
Московский академический театр им. Вл. Маяковского.  
1966*

20. *Владимиров С. В. «Смерть Тарелкина» // Владимир С. В. К истории режиссуры: [сборник]. — СПб.: РИИИ, 2012. — Ч. 2: Театральные дневники [(1966–1972)]. — С. 37–41.*  
Наиболее полное описание спектакля.
21. *Женовач С. В. Учить театру театральному... // ГИТИС в портретах и лицах. — М.: ГИТИС, 2013. — Т. 2. — С. 86–109.*  
В том числе о работе над спектаклем «Дело» Моск. акад. театра им. Вл. Маяковского (не осуществлено).
22. *Женовач С. В. «Режиссерская профессия — мужская. Она требует создания своей семьи» // Петр Фоменко. Энергия заблуждения. — М.: РИПОЛ классик, 2014. — С. 226–240.*  
В том числе о «Деле» в Моск. акад. театре им. Вл. Маяковского (с. 232–234).
23. *Колесова Н. Г. Вступление // Петр Фоменко. Энергия заблуждения. — М.: РИПОЛ классик, 2014. — С. 7–15.*  
О спектакле «Смерть Тарелкина» (1966) (с. 9–10).
24. *Левитин М. З. В поисках блаженного идиотизма: книга о Петре Фоменко. — М.: Искусство XXI век, 2015. — С. 17–21.*
25. *Любимов Б. Н. Право на нежность / лит. запись Юлии Мариновой // Театр. жизнь. — 2013. — № 2/3. — С. 10–19; 1 портр.*
26. *Немоляева С. В. «Мы репетировали в полном упоении» // Петр Фоменко. Энергия заблуждения. — М.: РИПОЛ классик, 2014. — С. 19–28.*  
Воспоминания о работе над спектаклем «Смерть Тарелкина» (с. 19–24).
27. *От Мейерхольда до Карбаускиса: легендарной «Маяковке» исполнилось 90 / Галина Анисимова, Юрий Иоффе, Евгения Симонова, Елена Мольченко, Светлана Немоляева; [записали] Елена Гордиенко, Татьяна Власова // Театрал. — 2012. — № 10. — С. 28–31; 4 л. ил.*

*«Свадьба Кречинского». Реж. Л. Е. Хейфец.  
Государственный академический Малый театр (Москва).  
1971*

28. *Хейфец Л. Е. Из опыта работы над спектаклем «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина в Академическом Малом театре // Мастерство режиссера. I–V курсы: учеб. пособие. — [Изд. 3-е, испр. и доп.]. — М.: ГИТИС, 2016. — С. 326–343.*

- «Свадьба Кречинского».* Реж. В. Е. Воробьев. Ленинградский государственный театр музыкальной комедии. 1973
29. Коваленко Ю. П. Владимир Воробьев, отраженный в фантастическом реализме: портрет режиссера в интерьере времени и города. — Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. — С. 150–175.  
Экранизация спектакля. 1975.
30. Там же. — С. 175–190.
- «Дело».* Реж. В. Е. Воробьев. Ленинградский государственный театр музыкальной комедии. 1977
31. Там же. — С. 190–198.
- «Смерть Тарелкина».* Экранизация В. Е. Воробьева (1991) спектакля БДТ. Реж. Г. А. Товстоногов. 1983
32. Там же. — С. 369–378.
- «Смерть Тарелкина».* Реж. Г. А. Товстоногов. Ленинградский академический Большой драматический театр им. М. Горького. 1983
33. Горфункель Е. И. В поисках утраченного: режиссура Товстоногова // Вопр. театра. — 2015. — № 1–2. — С. 152–188.  
Главы из кн.: «Режиссура Товстоногова» (см. № 36).
34. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. — СПб.: Левша, 2015. — С. 316–322.
35. Ивченко В. М. С ним было легко и просто... // Георгий Товстоногов: собирает. портрет. Воспоминания, публикации, письма. — СПб.: Балт. сезоны, 2015. — С. 156–162.  
В частности, о работе над спектаклем «Смерть Тарелкина».
36. Коваленко Ю. П. Указ. соч. (см. № 31, 34).  
Об экранизации В. Е. Воробьева, сделанной после смерти Г. А. Товстоногова, его спектакля.
37. Колкер А. Н. Опера «Смерть Тарелкина» в БДТ // Георгий Товстоногов: собирает. портрет: воспоминания, публикации, письма. — СПб.: Балтийские сезоны, 2015. — С. 183–189.
38. Кочергин Э. С. «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина // Кочергин Э. С. БДТ. — СПб.: БДТ им. Г. Товстоногова, 2017. — С. 130–133.
39. Тулинцев Б. В. Бормотуха // Тулинцев Б. В. Тихий город: критика из подполья. [Проза, эссе, критические заметки]. — СПб.: Мастерская СЕАНС, 2012. — С. 322–324.

*«Дело». Реж. В. М. Портнов. Московский драматический театр им. К. С. Станиславского. 1986*

40. *Смелянский А. М. Чем будем воскресать? Сезон 1986/1987 // Смелянский А. М. [Избранные работы: В 2 кн.]. — М.: Искусство, 2002. — [Кн. 1]: Междометия времени. — С. 114–116. Первая публикация: Театр. — 1987. — № 12. — С. 46–47.*

*«Дело». Реж. П. Н. Фоменко. Театр им. Е. Б. Вахтангова (Москва). 1988*

41. *Левитин М. З. Указ. соч. (см. № 26).*  
42. *Немоляева С. В. Указ. соч. (см. № 28).*

*«Свадьба Кречинского». Реж. Т. С. Казакова. Санкт-Петербургский государственный академический театр Комедии им. Н. П. Акимова. 2004*

43. *Алексеева Е. С. Магия Расплюева // Алексеева Е. С. Михаил Светин. Телефонomania: смешные истории с маленькими неприятностями. — СПб.: Балтийские сезоны, 2013. — С. 242–252. К истории создания спектакля. В частности, о творческом сотрудничестве с М. Разумовским.*
44. *Скорочкина О. Е. Русская классика: смех сквозь слезы («Клавир для начинающих карьеру», «Свадьба Кречинского», «Игроки») // Скорочкина О. Е. Человеческие комедии. Спектакли и образы театра Татьяны Казаковой. — СПб: Лимбус Пресс, 2015. — С. 160–195.*

*«Смерть Тарелкина». Реж. О. Коршуновас. Театр «Et Cetera» п/р А. Калягина (Москва). 2005*

45. *Казьмина Н. Ю. «Смерть Тарелкина» (по пьесе А. Сухово-Кобылина), реж. О. Коршуновас, Театр «Et Cetera» п/р А. Калягина // Казьмина Н. Ю. О театре, о жизни, о себе: впечатления, размышления, раздумья: [В 2 т.]. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. — [Т. 1]: 2001–2007. — С. 147.*

*«Смерть Тарелкина». Реж. А. А. Левинский. Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой. 2005*

46. *Казьмина Н. Ю. «Смерть Тарелкина», реж. А. Левинский, Театр им. М. Н. Ермоловой // Казьмина Н. Ю. О театре, о жизни, о себе: впечатления, размышления, раздумья: [В 2 т.]. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. — [Т. 1]: 2001–2007. — С. 165–166.*

*«Свадьба Кречинского». Реж. А. А. Левинский.  
Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой.  
2009*

47. Казьмина Н. Ю. «Свадьба Кречинского» А. Левинского. Театр им. М. Н. Ермоловой // Казьмина Н. Ю. О театре, о жизни, о себе: впечатления, размышления, раздумья: [В 2 т.]. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. — [Т. 2]: 2008–2011. — С. 198.

*«Дело». Реж. В. В. Долгачев. Московский  
Новый драматический театр. 2010*

48. Казьмина Н. Ю. «Дело» Сухово-Кобылина, реж. В. Долгачев. Новый театр // Казьмина Н. Ю. О театре, о жизни, о себе: впечатления, размышления, раздумья: [В 2 т.]. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. — [Т. 2]: 2008–2011. — С. 343.

*«Свадьба Кречинского». Реж. П. О. Хомский.  
Государственный академический театр им. Моссовета.  
2011*

49. Булова Е. Портрет любого века // Моск. правда. — 2011. — 27 дек. (№ 276).
50. [Без автора.] Выбери свою звезду: заканчивается голосование за лучшие театральные работы минувшего сезона // Театрал. — 2012. — № 11 (99). — С. 10–15.  
Об исполнении роли Муромского Е. Ю. Стебловым.
51. Лебедина Л. Любовь зла, полюбишь и... // Трибуна. — 2012. — № 1. — 12 янв.
52. Поюровский Б. М. «Бриллиантовая» свадьба // Театрал — 2012. — № 2 (91). — С. 13: 1 л. ил.
53. Поюровский Б. М. Некоторые итоги сезона без ложного пафоса // Театр. жизнь. — 2012. — № 2. — С. 54–65; 11 л. ил.
54. А. Х. Свадебный подарок // Лит. газ. — 2012. — № 36 (6383). — 12 сент. — С. 16.
55. Старосельская Н. Д. «Была игра!..» // Страстной бульвар, 10. — 2012. — № 5/145. — С. 91–93; 2 л. ил.
56. Филатова Ж. «Свадьба Кречинского» // Театр. афиша. — 2012. — № 2. — С. 10–11; 1 л. ил.

*«Свадьба Кречинского» (по пьесам «Свадьба Кречинского»,  
«Дело», «Смерть Тарелкина»). Реж. В. Мейкшанс.  
МХТ им. А. П. Чехова. Москва. 2012*

57. Алтатова И. Л. Между ангелом и демоном // Новые изв. — 2012. — № 233 — 24 дек. — С. 4.

58. Алтатова И. Л. «Свадьба Кречинского» // Театр. афиша. — 2013. — № 3 (147). — С. 12–13, 16; 1 л. ил.
59. Губайдуллина Е. Женитьба с фантазией // Известия. — 2012. — № 238–239. — 17–18 дек. — С. 10.
60. Карась А. ...А получился фиктивный брак // Рос. газ. — 2013. — № 25. — 7 февр. — С. 9.
61. Кудрявцева Л. В МХТ Кречинский снова остался без свадьбы // Моск. комсомолец. — 2012. — № 283. — 15 дек. — С. 7.
62. Чужкова А. Безумный день, или Женитьба // Культура. — 2012. — № 28. — 21 дек. — С. 10.

*«Тарелкин» (по пьесе «Смерть Тарелкина»).*

*Реж. К. М. Панченко. Московский драматический театр на Перовской. 2013*

63. Кирьянова И. Г. Выясняя обстоятельства жизни // Страстной бульвар, 10. — 2013. — № 1/161. — С. 47–59; 10 л. ил.

*«Смерть Тарелкина». Реж. И. М. Сиренко. Московский драматический театр «Сопричастность». 2015*

64. Игнатюк О. Т. Оборотни // Страстной бульвар, 10. — 2015. — № 2/182. — С. 80–83; 5 л. ил.
65. Игнатюк О. Т. Юбилейные премьеры // Планета красота. — 2015. — № 3/4. — С. 8–9; 3 л. ил.

*«Свадьба Кречинского» на Новом Арбате 11.*

*Реж. М. З. Левитин. Московский театр «Эрмитаж». 2016*

66. Лагина Н. Кречинские среди нас? // Слово. — 2017. — № 3. — 10 февр. — С. 16.
67. Старосельская Н. Д. Обвиненный в убийстве Сухово-Кобылин написал пьесу на века // Трибуна. — 2016. — № 13/15. — 1–30 апр.
68. Шевелева А. К. Великий комбинатор // Театр. афиша. — 2016. — № 5 (179). — С. 17–18; 1 л. ил.

*«Свадьба Кречинского» (по мотивам пьес «Свадьба Кречинского» и «Дело»). Реж. Г. Г. Галавинская. Московский Губернский театр. 2016*

69. Антипов Е. Свадьба — только повод: игрока Кречинского бросили в будущее // Лит. газ. — 2016. — № 46 (6576). — 23 нояб. — С. 13.
70. Брудер И. «Свадьба Кречинского» // Комс. правда. — 2016. — 20–27 окт. — С. 39.
71. Васильева Н. Вечная история игры и блефа // Известия. — 2016. — № 207. — 7 нояб. — С. 7.

72. *Никитина Е.* Сергей Безруков: «Кречинский по сравнению с нынешними игроками — сама невинность» // Моск. комсомолец. — 2016. — № 238. — 27 окт. — С. 6.
73. «Свадьба Кречинского» опять актуальна: фамильные драгоценности ушли на взятки // Комс. правда. — 2016. — 10–17 нояб. — С. 39.
74. *Снопина Г.* Кречинский в Губернском // Моск. правда. — 2016. — № 176. — 31 окт. — С. 12.
75. *Тарасова И.* Антон Хабаров проигрался в прах и разучил Шопена // Ежеднев. новости. Подмосковье. — 2016. — № 201. — 26 окт.
76. *Филиппова Т.* Игра в двух раундах // Театр. афиша. — 2017. — № 1 (185). — С. 17–18; 1 л. ил.
77. *Хабаров А. О.* Дело Кречинского / Антон Хабаров, Евгений Редько // Дом актера. — 2016. — № 152/153. — С. 16–17; 2 л. ил.  
 Ответы на анкету. В частности, о творчестве А. В. Сухово-Кобылина; об исполнении роли Кречинского в Московском Губернском театре, реж. Г. Галавинская (А. Хабаров); об исполнении роли Кречинского в Московском театре «Эрмитаж», реж. М. Левитин (Е. Редько).
78. *Хабаров А. О.* Мне помог Мейерхольд / интервью: Алла Шендерова // Театр. афиша. — 2017. — № 2 (186). — С. 42–47; 5 л. ил.  
 Актер о работе над главной ролью в спектакле «Свадьба Кречинского» по пьесам А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» и «Дело» в Московском Губернском театре (реж. Г. Галавинская).

*«Свадьба Кречинского». Реж. В. Э. Рецеттер.  
 Театр «Пушкинская школа Владимира Рецеттера»  
 (Санкт-Петербург). 2016*

79. *Бойкова И. И.* «Не чудно ли? Но так»: «Пушкинской школе Владимира Рецеттера» — 10 лет // Вопр. театра. Prosaenium. — 2016. — № 3/4. — С. 99–105; 6 л. ил.

*«Смерть Тарелкина». Реж. С. Н. Серзин.  
 Театр «Приют комедианта» (Санкт-Петербург). 2017*

80. Казенное присутствие // Деловой Петербург. — 2017. — № 12. — 3 февр.
81. Смерть Тарелкина // Невский театрал. — 2016. — № 11. — С. 25.

#### Постановки в региональных театрах

*«Смерть Тарелкина». Реж. М. А. Визгов.  
 Калужский областной театр юного зрителя. 2009*

82. *Яровиков Т.* Путевые заметки непутевого зрителя // Страстной бульвар, 10. — 2014. — № 3/173. — С. 132–135; 4 л. ил.

*«Свадьба Кречинского».* Реж. А. Б. Исаков.  
Норильский Заполярный театр драмы  
им. Вл. Маяковского. 2010

83. Тихоновец Т. Н. Сергей Ребрый, который не разбился с театром // Петерб. театр. журн. — 2017. — № 3 (89). — С. 40–44; 10 л. ил.

*«Кречинский» (по пьесе «Свадьба Кречинского»).*  
Реж. Б. С. Горбачевский. Брянский областной  
театр драмы им. А. К. Толстого. 2012

84. Антропов Б. А. Брянск. Кречинский на брянской сцене // Страстной бульвар, 10. — 2012. — № 4/154. — С. 5–7; 2 л. ил.
85. Горбачевский Б. А. «Кречинский» на открытие / беседовала Тамара Немешаева // Брян. рабочий. — 2012. — № 35. — 18 мая.
86. Дни открытий, взлетов и падений... // Брян. рабочий. — 2012. — № 37. — 25 мая.
87. Калашникова В. В предошущении пустоты // Страстной бульвар, 10. — 2013. — № 10/160. — С. 133–135; 1 л. ил.
88. Карпова Н. Славянские театральные встречи // Страстной бульвар, 10. — 2012. — № 3/153. — С. 31–34; 4 л. ил.
89. Корчак М. М. Брянские интриги / беседовала Тамара Немешаева // Брян. рабочий. — 2012. — № 39. — 1 июня.
90. Пешкова В. Е. Его низложенное величество: фестиваль им. Н. Х. Рыбакова в Тамбове // Вопр. театра. Proscaenium. — 2013. — № 3/4. — С. 157–166; 8 л. ил.

*«Свадьба Кречинского».* Мюзикл А. Н. Колкера.  
Реж. И. Д. Мякишева. Иркутский музыкальный театр  
им. Н. М. Загурского. 2012

91. Беркович А. «Медный грош — честности цена» // Вост.-Сиб. правда (Иркутск). — 2012. — № 121. — 23 окт.

*«Дело».* Реж. С. Н. Серзин. Озерский театр драмы  
и комедии «Наш дом» (г. Озерск, Челябинская область).  
2012

92. В «Нашем доме» шьют «Дело» // Веч. Челябинск. — 2012. — № 74. — 19 сент.
93. Кто засветился на премьере? // Конкрет. газ. (Озерск). — 2012. — № 9. — 25 окт.
94. Олиферчук В. Не в бровь, а в глаз // Веч. Челябинск. — 2012. — № 80. — 10 окт.

*«Свадьба Кречинского». Реж. С. И. Яшин.  
Оренбургский государственный областной  
драматический театр им. М. Горького. 2016*

95. *Лебедина Л. В.* Оренбург. Бескорыстные чудачки // Страстной бульвар, 10. — 2017. — № 8 (198). — С. 14–20; 3 ил.
96. *Мещанинов Ю.* Жертвы обстоятельств // Оренбуржье. — 2016. — № 159. — 14 дек.
97. *Савельева Е.* «Свадьба Кречинского» в Оренбурге // Веч. Оренбург. — 2016. — 14 дек.
98. *Соколова В.* Свадьба на миллион // Южный Урал (Оренбург). — 2016. — № 50. — 14 дек.
99. *Яшин С. И.* «Любое новаторство зиждется на традиции...» / беседа Наталия Веркашанцева // Страстной бульвар, 10. — 2017. — № 5 (195). — С. 102–105; 1 л. портр.

*«Смерть Тарелкина». Реж. П. Зобнин.  
Серовский муниципальный театр драмы им. А. П. Чехова  
(г. Серов, Свердловская область). 2017*

100. *Бухарина Ю.* Всю Россию потребуем, или Веселое расплюевское дно // Петерб. Театр. журн. — 2017. — № 4 (90). — С. 117–119; 4 л. ил.
101. *Стрункина Р.* «Смерть Тарелкина» // Культура Урала. — 2017. — № 2 (февраль). — С. 11; 1 ил.

*«Тарелкин». Реж. В. Романов. Городской драматический  
театр «Студия» Л. Ермолаевой (Омск). 2015*

102. *Воронина Е.* Фарс вездесущий, или Можно ли остановить машину власти? // Омск театральный. — 2017. — № 42 (октябрь). — С. 39–40.

Беларусь. Национальный академический драматический театр им. М. Горького (Минск)

*«Смерть Тарелкина». Реж. В. Ф. Федоров.  
Государственный русский драматический театр  
Белорусской ССР. 1954*

103. *Федорова Е. В.* [Материалы к творческой биографии В. Ф. Федорова] // Федорова Е. В. Пестрые воспоминания. — М.: Новый ключ, 2014. — С. 28–221.

В частности, о работе В. Ф. Федорова над спектаклем «Смерть Тарелкина» (с. 192–201).

## Приложение 2

*А. Н. Хахалкина*

### Постановки пьес А. В. Сухово-Кобылина на российской сцене: 2001–2020 гг.

Публикуемый ниже перечень содержит информацию о спектаклях по пьесам А. В. Сухово-Кобылина, поставленных на российской сцене в первые два десятилетия XXI в. Основы репертуарной таблицы были заложены в указателе Е. К. Соколинского<sup>1</sup>, который лично оказал помощь на одном из этапов составления настоящего списка.

Сведения взяты из публикаций в СМИ и социальных сетей, а также получены благодаря самим театрам, оперативно предоставившим необходимую информацию. Однако в некоторых исключительных случаях данные о постановках остались вынужденно неполными.

В начале списка перечисляются спектакли, поставленные на сценах Москвы (1–17), затем — Санкт-Петербурга (18–22) и далее — региональных и республиканских театров (23–78). Внутри разделов постановки расположены по хронологии.

Отдавая себе отчет в неизбежности лакун, надеюсь, что список дает репрезентативное представление о жизни трилогии на российской сцене в 2001–2020 гг.

### Литература

Соколинский Е. К. (сост.) А. В. Сухово-Кобылин. Библиографический указатель литературы о жизни и творчестве писателя, постановках трилогии. СПб.: Гиперион, 2001.

<sup>1</sup> См.: [Соколинский, 2001].

Таблица П2.1. Пьесы А. В. Сухово-Кобылина на российской сцене. 2001–2020 гг.

№	Название театра	Город	Спектакль	Режиссер	Премьера
Театры Москвы					
1	Московский академический театр сатиры	Москва	«Игра» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	М. М. Козаков	2002. 26 апреля
2	Московский драматический театр имени М. Н. Ермоловой	Москва	«Смерть Тарелкина»	А. А. Левинский	2005. 21 марта
3	Московский театр «Et Cetera» под руководством Александра Калягина	Москва	«Смерть Тарелкина»	О. Коршуновас	2005. 30 марта
4	Центр драматургии и режиссуры	Москва	«Смерть Тарелкина»	А. Н. Казанцев	2005. 21 июня
5	Государственный академический Малый театр России	Москва	«Смерть Тарелкина»	В. Е. Федоров	2005. 22 октября
6	Открытый театр Юлия Малакянца	Москва	«Вольный стрелок Кречинский» (по пьесе «Свадьба Кречинского» и опере К. М. фон Вебера «Вольный стрелок»)	Т. В. Ахрамова	2006. 24 апреля
7	Московский драматический театр имени М. Н. Ермоловой	Москва	«Свадьба Кречинского»	А. А. Левинский	2009. 28 апреля
8	Московский Новый драматический театр	Москва	«Дело»	В. В. Долгачев	2010. 2 октября

9	Государственный академический театр имени Моссовета	Москва	«Свадьба Кречинского»	П. О. Хомский	2011. 20 ноября
10	Московский Художественный театр имени А. П. Чехова	Москва	«Свадьба Кречинского»	В. Мейшанс	2012. 10 декабря
11	Московский драматический Театр на Перовской	Москва	«Тарелкин»	К. М. Пан-ченко	2013. 1 июня
12	Центр культуры и искусства МедиаАртЛаб, Открытая школа «Манеж/ МедиаАртЛаб», Международный центр танца и перформанса ЦЕХ, Театр «Балет Москва»	Москва Санкт-Петербург	«Смерть Тарелкина» Мокьюментари-театр, мультимедийный танцевальный перформанс по мотивам одноименной пьесы А. В. Сухово-Кобылина	А. А. Игнатьев (хореограф) А. Дементьева (куратор)	2014. 26, 27 июня, 10 июля
13	Московский государственный драматический театр «Сопричастность»	Москва	«Смерть Тарелкина»	И. М. Сиренко	2015. 27 марта
14	Московский театр Эрмитаж	Москва	«Свадьба Кречинского»	М. З. Левитин	2016. 27 марта
15	«Театр формы и содержания»	Москва	«Смерть Тарелкина»	В. О. Некрасов	2016. 28 сентября
16	Московский Губернский театр	Москва	«Свадьба Кречинского» (по мотивам трилогии)	Г. Г. Галавин-ская	2016. 26 октября
17	Московский драматический театр под руководством Армена Джигарханяна	Москва	«Свадьба Кречинского»	А. А. Крупник	2017. 7 декабря

Продолжение табл. П2.1

№	Название театра	Город	Спектакль	Режиссер	Премьера
		Театры Санкт-Петербурга			
18	Дворец культуры имени Ленсовета	Санкт-Петербург	«Смерть Тарелкина»	Ю. Н. Бутусов	2001. 8 декабря
19	Санкт-Петербургский государственный академический театр комедии имени Н. П. Акимова	Санкт-Петербург	«Свадьба Кречинского»	Т. С. Казакова	2004. 17 апреля
20	Санкт-Петербургский государственный музыкально-драматический театр «Буфф»	Санкт-Петербург	«Свадьба Кречинского»	И. Р. Штокбанг	2008. 11 апреля
21	Театр «Пушкинская школа Владимира Рецептера»	Санкт-Петербург	«Свадьба Кречинского»	В. Э. Рецептер	2016. 15 июля
22	Государственный драматический театр «Приют комедианта»	Санкт-Петербург	«Смерть Тарелкина»	С. Н. Серзин	2016. 16 декабря
		Региональные и республиканские театры			
23	Костромской государственный драматический театр имени А. Н. Островского	Кострома	«Свадьба Кречинского»	С. А. Морозов	2001. октябрь
24	Ногинский драматический театр (ныне — Московский областной театр драмы и комедии)	Ногинск	«Свадьба Кречинского»	П. В. Коробов	2002

25	Белгородский государственный академический драматический театр имени М. С. Щепкина	Белгород	«Свадьба Кречинского»	Н. К. Черныш	2002. 23 марта
26	Томский областной театр драмы	Томск	«Веселые Тарелкина деньки, или Честные труженики на солёном поле гражданской деятельности» (по пьесе «Смерть Тарелкина»)	Ю. А. Пахомов	2002. 16 ноября
27	Вологодский государственный драматический театр	Вологда	«Смерть Тарелкина»	В. С. Метелица	2002. 22 ноября
28	Государственный театр юмора и сатиры Республики Саха (Якутия) (ныне — Театр юного зрителя)	Якутск, Республика Саха (Якутия)	«Игра мыслей» (дипломный спектакль по пьесе «Смерть Тарелкина»)	Р. А. Габышев	2003
29	Алтайский государственный театр музыкальной комедии (ныне — Алтайский государственный музыкальный театр)	Барнаул	«Игра» (музикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	В. Н. Филимонов	2004. 27 ноября
30	Иркутский театр юного зрителя имени А. Вампилова (ныне — Иркутский областной театр юного зрителя имени А. Вампилова)	Иркутск	«Брак по расчёту» (по пьесе «Свадьба Кречинского»)	Б. С. Горбачевский	2005. 4 февраля
31	Новосибирский академический молодежный театр «Глобус»	Новосибирск	«Свадьба Кречинского»	М. В. Глуховская	2005. 4 марта
32	Русский драматический театр имени М. Горького	Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика	«Свадьба Кречинского»	М. Т. Черкесов	2005. 8 декабря

Продолжение табл. П2.1

№	Название театра	Город	Спектакль	Режиссер	Премьера
33	Магаданский государственный музыкальный и драматический театр	Магадан	«Свадьба Кречинского» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	Е. С. Курохтин	2006. 24 марта
34	Нижегородский государственный академический театр драмы имени М. Горького	Нижний Новгород	«Смерть Тарелкина»	В. Ю. Саркисов	2006. 19 октября
35	Омский государственный музыкальный театр	Омск	«Свадьба Кречинского» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	К. С. Стрежнев	2006. 24 ноября Возобнов- ление 2019. 28 февраля
36	Владимирский академический областной драматический театр	Владимир	«Свадьба Кречинского»	С. А. Морозов	2007. 21 апреля
37	Свердловский государственный академический театр драмы	Екатеринбург	«Афера» (по пьесе «Смерть Тарелкина»)	С. Варнас	2007. 27 марта
38	Тобольский государственный драматический театр имени П. П. Ершова	Тобольск	«Кречинский»	М. Д. Поляков	2007. 28 июня
39	Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии	Екатеринбург	«Свадьба Кречинского» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	К. С. Стрежнев	2007. 30 ноября
40	Тобольский государственный драматический театр имени П. П. Ершова	Тобольск	«Дело»	М. Д. Поляков	2008. 29 февраля

41	Театр «Актерский дом»	Самара	«Свадьба Кречинского»	А. Широков	2008. 10 марта
42	Народный театр	Выкса	«Свадьба Кречинского»	С. А. Куликов	2007. 27 марта
43	Пермский академический Театр-Театр	Пермь	«Тарелкин dream» (по пьесе «Смерть Тарелкина»)	Д. М. Богомазов	2008. 18 апреля
44	Хабаровский краевой театр драмы	Хабаровск	«Свадьба Кречинского»	А. А. Бурков	2008. 10 октября
45	Тобольский государственный драматический театр имени П. П. Ершова	Тобольск	«Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина»)	М. Д. Поляков	2008. 6 ноября
46	Сергиево-Посадский драматический театр-студия «Театральный ковчег»	Сергиев Посад	«Огличная партия» (по пьесе «Свадьба Кречинского»)	В. Б. Смирнов	2008. 22 ноября
47	Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус»	Златоуст	«Кречинский»	Б. С. Горбачевский	2009. 2 октября
48	Смоленский камерный театр	Смоленск	«...Кречинского!!»	Р. Г. Родницкий	2009. 30 октября
49	Калужский областной театр юного зрителя	Калуга	«Смерть Тарелкина»	М. А. Визгов	2009. 4 декабря
50	Воронежская государственная академия искусств (ныне — Воронежский государственный институт искусств)	Воронеж	«Свадьба Кречинского» (дипломный спектакль, мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	С. А. Надточиев	2009
51	Норильский Заполярный театр драмы имени Вл. Маяковского	Норильск	«Свадьба Кречинского»	А. Б. Исаков	2010. 27 июня

Продолжение табл. П2.1

52	Калужский областной драматический театр	Калуга	«Свадьба Кречинского»	С. А. Морозов	2010. 16 октября
53	Амурский областной театр драмы	Благовещенск	«Свадьба Кречинского»	Ю. В. Гончаров	2010. 17 декабря
54	Камерный театр Объединенного музея писателей Урала	Екатеринбург	«Свадьба Кречинского»	Е. Ю. Ланцов	2011. 11 апреля
55	Брянский областной театр драмы имени А. К. Толстого	Брянск	«Кречинский»	Б. С. Горбачевский	2012. 21 мая
56	Озерский театр драмы и комедии «Наш дом»	Озерск	«Дело»	С. Н. Серзин	2012. [5 октября]
57	Иркутский областной музыкальный театр им. Н. М. Загурского	Иркутск	«Свадьба Кречинского» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	И. Дж. Миякишева	2012. 6 октября
58	Армавирский театр драмы и комедии	Армавир	«Свадьба Кречинского»	Ю. А. Ковалев	2012. 13 октября
59	Великолукский драматический театр	Великие Луки	«Свадьба Кречинского»	П. П. Сергеев	2013. 27 марта
60	Тюменский Большой драматический театр	Тюмень	«Доходное место» (пьеса Е. С. Чижовой и Г. Р. Тростянецкого по мотивам пьес «Доходное место» А. Н. Островского и «Дело» А. В. Сухово-Кобылина)	Г. Р. Тростянецкий	2014. 3 сентября

61	Нижегородский государственный академический театр драмы имени М. Горького	Нижний Новгород	«Свадьба Кречинского»	В. Ю. Саркисов	2014. 18 сентября
62	Городской драматический театр «Студия» Л. Ермолаевой	Омск	«Тарелкин»	В. А. Романов	2015. 9 октября
63	Омский драматический театр «Галёрка»	Омск	«Свадьба Кречинского»	К. В. Витько	2016. 29 июля
64	Народный театр «Рампа»	Находка	«Игра» (мюзикл А. Н. Колкера и К. И. Рыжова по пьесе «Свадьба Кречинского»)	Т. И. Тренькина	2016. 2 декабря
65	Оренбургский государственный областной драматический театр имени М. Горького	Оренбург	«Свадьба Кречинского»	С. И. Яшин	2016. 8 декабря
66	Серовский театр драмы имени А. П. Чехова	Серов	«Смерть Тарелкина»	П. А. Зобнин	2017. 24 февраля
67	Рыбинский драматический театр	Рыбинск	«Свадьба Кречинского»	П. Г. Орлов	2017. 8 сентября
68	Орский государственный драматический театр имени А. С. Пушкина	Орск	«Смерть Тарелкина # дуракидурацкие»	Д. В. Сарвин	2018. 10 марта
69	Новокузнецкий драматический театр	Новокузнецк	«Свадьба Кречинского»	Б. Р. Гуревич	2018. 20 сентября
70	Воронежский камерный театр	Воронеж	«Свадьба Кречинского»	В. А. Данай	2018. 28 сентября

Окончание табл. П2.1

№	Название театра	Город	Спектакль	Режиссер	Премьера
71	Крымский академический русский драматический театр имени М. Горького	Симферополь, Республика Крым	«Свадьба Кречинского»	Ю. В. Хаджинов	2018. 2 ноября
72	Государственный русский драматический театр имени Н. А. Бестужева	Улан-Удэ, Республика Бурятия	«Смерть Тарелкина»	С. А. Левицкий	2018. 23 ноября
73	Государственный академический русский драматический театр Республики Башкортостан	Уфа, Республика Башкортостан	«Смерть Тарелкина»	А. В. Свит	2019. 27 февраля
74	Пензенский областной драматический театр им. А. В. Луначарского	Пенза	«Свадьба Кречинского»	А. И. Зыков	2019. 2 апреля
75	Тверской областной академический театр драмы	Тверь	«Свадьба Кречинского»	М. Б. Борисов	2019. 26 сентября
76	Чаданский народный драматический театр	Чадан, Республика Тыва	«Ошпес от, тогпас курт» (по пьесе «Смерть Тарелкина»)	М. О. Кара-Сал	2019. 17 декабря
77	Красноярский драматический театр имени А. С. Пушкина	Красноярск	«Смерть Тарелкина»	О. А. Рыбкин	2020. 15 февраля
78	Новосибирский государственный академический драматический театр «Красный факел»	Новосибирск	«Дело»	Д. В. Егоров	2020. 19 сентября

## Указатель имен

- А. Х.  
Абакумов О. Ю.  
Абрамова М. И.  
Авиновы  
Агин А. А.  
Агишева Н. Д.  
Акимов Н. П.  
Аксаков С. Т.  
Александр II, император  
Александра Федоровна, императрица  
Александров А. А.  
Александров Е. Г.  
Александров Л. Г.  
Алексеев М. П.  
Алексеева В. И.  
Алексеева Е. С.  
Алпатова И. Л.  
Алперс Б. В.  
Альмендинген Б. А.  
Альтман Н. И.  
Амаглобели С. И.  
Амфитеатров А. В.  
Анастасьев А. Н.  
Анготти И.  
Андонов М.  
Андреев Л. Н.  
Андреев М. Л.  
Андреев Н. А.  
Анисимова Г. А.  
Антипов Е.  
Антонов-Овсеенко В. А.  
Антропьев Б. А.  
Анциферов Н. П.  
Арари К.  
Арго (Гольденберг А. М.)  
Ардов В. Е. (наст. Зигберман)  
Арендт Х.  
Аристотель  
Аристофан  
Арсеньева Е. А.  
Арто А.  
Арцыбашев М. П.  
Асенкова В. Н.
- Аскоченский В. И.  
Ауэрбах Б.  
Афиногенов А. Н.  
Ахматова А. А.  
Ахрамова Т. В.
- Бабель И. Э.  
Бабенко И. А.  
Бабич Л.  
Бабочкин Б. А.  
Бабочкин Д.  
Баженов А. Н.  
Бакиров А.  
Бакунин М. А.  
Балакин А. Ю.  
Баландин Р. К.  
Балашова Н. А.  
Балухатый С. Д.  
Бальзак О. де  
Баратынский Е. А.  
Баржавель Р.  
Барро Ж.-Л.  
Бартеlemi П.  
Бартоли М.  
Баргукова Е. А.  
Бархин М. М.  
Батушич Н.  
Бачелис И. И.  
Бачелис Т. И.  
Башкирцева М. К.  
Башкирцева М. С., уржд. Бабанина  
Бедный Демьян (наст. Придворнов  
Е. А.)  
Безруков С. В.  
Беккет С.  
Белинский В. Г.  
Белоногова В. Ю.  
Белостоцкий Борис  
Белоусова Д. А.  
Белый Андрей (наст. Бугаев Б. Н.)  
Беяев Ю. Д.  
Беякович В. Р.  
Бенешич Ю.

- Бердяев Н. А.  
 Березарк И. Б.  
 Берия Л. П.  
 Беркович А.  
 Бернадский Е. Е.  
 Бескин Э. М.  
 Бестужев Н. А.  
 Бестужев-Рюмин К. Н.  
 Бизе Ж.  
 Билибин И. Я.  
 Бисти Д. С.  
 Битов А. Г.  
 Блейхер Д.  
 Блен Р.  
 Блок А. А.  
 Блюм В. И.  
 Боборыкин П. Д.  
 Бобров В. А.  
 Богданов К. А.  
 Богомазов Д. М.  
 Богомоллов Ю. А.  
 Бойкова И. И.  
 Борджиа Ч.  
 Бореславская А.  
 Борисов М. Б.  
 Брехт Б.  
 Броз Тито И.  
 Бронников Ф. А.  
 Броунинг Т.  
 Брудер И.  
 Брук П.  
 Брюллов К. П.  
 Буглон Мари де (см. *Сухово-Кобылина М. И., урожд. Буглон де*)  
 Булгаков М. А.  
 Булгаков М. П. (см. *Макарий*)  
 Булгакова А.  
 Булова Е. А.  
 Бурдин Ф. А.  
 Бурков А. А.  
 Бурский Ю.  
 Бурт В. И.  
 Бурцева В. И.  
 Бутусов Ю. Н.  
 Бухарина Ю. Г.  
 Быстров М. В.  
 Бюро М.-П.
- Бюхнер Г.  
 Вайс П.  
 Вампилов А. В.  
 Ванин В. В.  
 Варваца Е. В.  
 Варламов К. А.  
 Варнас С.  
 Василевский И. Ф.  
 Васильев В. В.  
 Васильева Н.  
 Вахтангов Е. Б.  
 Введенский А. И.  
 Вебер К. М. фон  
 Вебер Луиза (см. *Фальтан Л. А. де*)  
 Вейнберг П. И.  
 Веневитинова О. А.  
 Веневитиновы  
 Венсей Ж.  
 Вербин В. М.  
 Веркашанцева Н. П.  
 Вертинский Э.  
 Вершинин-Консовский Н.  
 Веселов Н.  
 Виала К.  
 Визгов М. А.  
 Викландт О. А.  
 Вилар Ж.  
 Винавер М.  
 Виноградова Т. П.  
 Вислова А. В.  
 Витали Ж. (наст. Гаркушенко В.)  
 Витез А.  
 Виткевич С.  
 Витько К. В.  
 Вишев И. В.  
 Вишневецкий К. М.  
 Владимиров В. К. (Верле)  
 Владимиров С. В.  
 Владомирский В.  
 Власова Т.  
 Водецкий В.  
 Вознесенская Т. И.  
 Войкович П.  
 Волин В. (наст. Шмерлинг В. Г.)  
 Волк П.  
 Волков Д.

- Волков И. Н.  
Волков Л. А.  
Волков Н. Д.  
Волкова Н. Б.  
Волненко А. Н.  
Воробьев В. Е.  
Воронин С. Э.  
Воронина Е.  
Воронцов-Дашков И. И., граф  
Воронцова-Дашкова Е. Р., графиня  
Воропаев Г. И.  
Вощерович Я.  
Врагова С. А.  
Всеволожский И. А.  
Выводцев Н. Н.  
Выжинский Г. (см. *Вызинский Г. В.*)  
Вызинский Г. В.  
Вьё Ф.  
Вяземский П. А.
- Габышев Р. А.  
Гавелла Б.  
Гаврилин В. А.  
Гаевский В. М.  
Галавинская Г. Г.  
Галахов А. Д.  
Гарин Э. П.  
Гаркушенко В. (см. *Витали Ж.*)  
Гаррик Д.  
Гафт И. Л.  
Гачева А. Г.  
Гвоздицкий В. В.  
Гегель Г. В. Ф.  
Гениева Е. Ю.  
Георг II  
Гераиеб Н.  
Гераклит  
Герек Э.  
Германова М. Н.  
Герцен А. И.  
Гец Й. (*Geц J.*)  
Гжимала-Седлецкий А.  
Гиацинтова С. В.  
Гинзбургер А.  
Гиренок Ф. И.  
Глан Н. А.  
Гликсон Я.
- Глуховская М. В.  
Глушкова В. Г.  
Глушчевич М. (*Глушчевич М.*)  
Гнедич П. П.  
Гоголь Н. В.  
Гойя Ф.  
Голдобин Л. Я.  
Голицын  
Головин А. Я.  
Головчинер В. Е.  
Гомез-Матьё С.  
Гончаров А. А.  
Гончаров А. Д.  
Гончаров И. А.  
Гончаров Ю. В.  
Гончарова А. А.  
Горбачев Б. А.  
Горбачевский Б. А.  
Горбачевский Б. С.  
Гордиенко Е. И.  
Горев-Тарасенков Д. А.  
Горин-Горяинов Б. А.  
Горич Н. Н.  
Горнунг Л. В.  
Горожанский М. А.  
Горский А. А.  
Горфункель Е. И.  
Горчаков Н. М.  
Горький Максим (наст. Пешков А. М.)  
Госсе Э.  
Готье Ю. В.  
Гофман Э. Т. А.  
Грабарь И. Э.  
Гранд Т.  
Грановский Т. Н.  
Греч В. М.  
Грибоедов А. С.  
Григорович В. И.  
Григорьев А. А.  
Грипич А. Л.  
Гркович М.  
Гросс Г.  
Гроссман В. А.  
Гроссман Л. П.  
Гротовский Е.  
Груич Р. (*Груич Р.*)  
Губайдулина Е. Р.

- Гульченко В. В.  
 Гуревич Б. Р.  
 Гурко  
 Гурко М. А., урожд. Салиас де  
     Турнемир  
 Гурьев Г. Н.  
 Гусев В. М.  
 Гюго В.  
  
 Д'Альфонсе М.  
 Д'Отерив М.-О.-Ж., урожд. Дюма  
 Д'Отерив Э. Л.  
 Давыдов В. Ф.  
 Даль В. И.  
 Дальцев З. Г.  
 Данай В. А.  
 Данилов С. С.  
 Даниэль Ю. М.  
 Данте А.  
 Дасте М.-Э.  
 Дементьева А.  
 Деннер Ш.  
 Джигарханян А. Б.  
 Дзерилли Ф.  
 Дикий А. Д.  
 Диккенс Ч.  
 Дмитриевский В. Н.  
 Дмитриенко С. Ф.  
 Добровольский Ф.  
 Додин Л. И.  
 Долгачев В. В.  
 Долинина Е.  
 Доманский Ю. В.  
 Домье О.  
 Дорошевич В. М.  
 Достоевский Ф. М.  
 Драгман Э.  
 Дризен Н. В.  
 Дружинин А. В.  
 Дуан Марк (*Doine, Marc*)  
 Дубровицкий В. Ф.  
 Дулова А.  
 Душа (см. *Петрово-Соловово Е. В.,*  
     *урожд. Сухово-Кобылина*)  
 Дюллен Ш.  
 Дюма А. (сын)  
 Дюрренматт Ф.  
  
 Евгенийев-Максимов В. Е.  
 Евреинов Н. Н.  
 Егоров Б. Ф.  
 Егоров Д. В.  
 Егорова О. С.  
 Едошина И. А.  
 Екатерина II, императрица  
 Елена Павловна, великая княгиня  
 Емельянов Б. С.  
 Емельянов Б. В.  
 Ермолаева Л. И.  
 Ермолова М. Н.  
 Ершов П. П.  
 Ефремов М. О.  
 Ешевский С. В.  
  
 Жарри А.  
 Жемье Ф.  
 Женовач С. В.  
 Жиро Ж.  
 Житомирская С. В.  
 Жоли Ж.  
 Жуве Л.  
 Жуков К. Н.  
 Жукова Е. (Лизанька)  
 Жукова О. А., урожд. Салиас де  
     Турнемир  
 Жуковский В. А.  
 Журавлева А. И.  
  
 Заболотняя М. В.  
 Заборов Б. А.  
 Загорский М. Б.  
 Загурский Н. М.  
 Зайков А. И.  
 Зайонц М. Г.  
 Зайчиков В. Ф.  
 Залесский В. Г.  
 Замятин Е. И.  
 Захаров К. М.  
 Захаров М. А.  
 Захарова А. И.  
 Захарова Л. Е.  
 Зданевич К. М.  
 Зеленская Г. М.  
 Зельверович А.

- Зеньковский В. В.  
Зибров А. Ю.  
Зиброва О. А.  
Зими́на Е. К.  
Зингерман Б. И.  
Злобин З. П.  
Злобина М.  
Злотникова Т. С.  
Зобнин П. А.  
Золотницкий А. В.  
Золотухин В. В.  
Зорин А. Н.  
Зотова Л. В.  
Зражевский А. И.  
Зубалов Л. К.  
Зубалов Л. Л.  
Зубалова О. И.  
Зубков К. Ю.  
Зыков А. И.  
Зыкова Г. В.
- Ибсен Г.  
Иванов В. В.  
Иванов И. Д.  
Иванов-Разумник Р. И.  
Ивинг В. П.  
Ивочкина Е. К.  
Ивченко В. М.  
Игнатов В. В.  
Игнатов Н. И.  
Игнатъев А. А.  
Игнатъев Н. П., граф  
Игнатюк О. Т.  
Измайлов А. А.  
Илличевский П. Д.  
Ильин В. А.  
Ильинский А.  
Ильинский И. В.  
Иникижинов В. И.  
Иняхин А. Б.  
Ионеско Э.  
Иоффе Ю. В.  
Исаков А. Б.  
Ицков Ю. Л.  
Ищук-Фадеева Н. И.
- Кавтарадзе С. И.  
Казаков М. Ф.  
Казакова Т. С.  
Казанджан Э. П.  
Казанский Г. С.  
Казанцев А. Н.  
Казьмина Н. Ю.  
Калашникова В.  
Калло Ж.  
Калмановский Е. С.  
Калмыкова В. В.  
Кальвино И.  
Кальдерон де ла Барка П.  
Калягин А. А.  
Каменев Л. Б.  
Каменский А. А.  
Каминьский К.  
Кан Андре  
Кан Оливье  
Кантарелла Р.  
Кантор Т.  
Каптева М.  
Каравайчук О. Н. (Отказов Ф.)  
Карамзин Н. М.  
Кара-Сал М. О.  
Карась А. Ю.  
Карбаускис М.  
Карге М.  
Карлейль Т.  
Карпов Д. Л.  
Карпова Н. Н.  
Каррьер Ж.-К.  
Катков М. Н.  
Кафка Ф.  
Квятковский А.  
Кейдж Дж.  
Кельберер А. В.  
Кен Ф.  
Кенигсон В. В.  
Кепель М.  
Кетчер М. Х.  
Кириллов А. А.  
Киров С. М.  
Кириянов Н.  
Кириянова И. Г.  
Клейнер И. М.  
Клейст Г. фон
- К. К. (см. Назаров Н. С.)

- Клементьева Е. Б.  
Клята Я.  
Кнебель М. О.  
Кобыла А.  
Кобылин В. А. (см. *Сухово-Кобылин В. А.*)  
Ковалев Ю. А.  
Ковалева И.  
Ковалевский Е. П.  
Ковалевский М. М.  
Коваленко Г. Ф.  
Коваленко Ю. П.  
Ковальчик М.  
Ковач С.  
Коган А. Э.  
Коженевский Б.  
Козаков М. М.  
Козловский Л.  
Козьмин Б. П.  
Козьян С.  
Коктыс Т.  
Колас Я.  
Колесова Н. Г.  
Колкер А. Н.  
Колле Ш.  
Кольгес Б.-М.  
Команин Ж.  
Комарницкий Л.  
Комок О.  
Комратов В. Н.  
Кондратьев А. М.  
Коновалов Ю. В.  
Кононов Н. Н.  
Кончич Р. (*Кончић Р.*)  
Коншина Е. Н.  
Конькович П.  
Коняшова В.  
Копо Ж.  
Корвен М.  
Коробов П. В.  
Кортальс-Альтес И.  
Корчак М. М.  
Корш Ф. А.  
Корш Ф. Е.  
Коршуновас О.  
Косолапов А. Р.  
Костецкий В. А.  
Косцельский Л.  
Котова Н. А.  
Кочергин Э. С.  
Кочнева Н. П.  
Кочубей  
Краковская И.  
Краковский В.  
Крамской И. Н.  
Красиньские  
Краско А. И.  
Красовитова Н. В.  
Кречетников М. Н.  
Кречетниковы  
Кржижановский С. Д.  
Кривенко В. С.  
Крлеж Б.  
Кронеберг А. И.  
Кронек Л.  
Кропоткин П. А.  
Крупник А. А.  
Крутоус В. П.  
Крылов В. А.  
Крысиньский А.  
Ксенофонтов И. С.  
Кубеев М. Н.  
Кубин А.  
Кувалдин Ю. А.  
Кувельский В.  
Кудрявцев П. Н.  
Кудрявцева Л.  
Кузнецов А.  
Кузнецов А. В.  
Кузнецова (Абрикосова) М. М.  
Кузьмин Н. В.  
Кукрыниксы  
Кулешов В.  
Кулешов Л. В.  
Куликов С. А.  
Купала Я.  
Купер Ф.  
Купийяр Б.  
Куприч Е.  
Купцова О. Н.  
Купченко И. П.  
Курнакович Я.  
Курохтин Е. С.  
Кустов Н. Г.

- Кутнов Р.
- Лабиш Э.  
Лаврентьев А. Н.  
Лавров П. Л.  
Лагина Н.  
Лагорио Л. Ф.  
Лазарев А. С.  
Лазарев Е. Н.  
Лакшин В. Я.  
Ламарк Ж. Б.  
Лангхофф М.  
Ланцов Е. Ю.  
Лаппо И. С.  
Латуш Г. де  
Лебедина Л. В.  
Левассор П.  
Левин Ю. Д.  
Левина Т. В.  
Левинский А. А.  
Левитин М. З.  
Левитт М.  
Левицкий С. А.  
Леже Л.  
Леклерк Т.  
Ленин (Ульянов) В. И.  
Лентовский М. В.  
Леонов Л. М.  
Леонтьев К. Н.  
Лермонтов М. Ю.  
Лесков Н. С.  
Лессинг Г. Э.  
Лещев А.  
Ливадич Б.  
Лидин В. Г.  
Ло Гатто Э.  
Лодзиньский А.  
Локшина Х. А.  
Ломов В. М.  
Лопе де Вега Ф.  
Лопухины  
Лотман Л. М.  
Луначарский А. В.  
Луценко Е. М.  
Лучинин В. Ф.  
Любимов Б. Н.  
Любимов Л. Н.
- Людовик XIV, король  
Лядов Л. М.  
Ляпина Л. Е.
- Маврина Т. А.  
Макарий, митрополит  
Макаров И. А.  
Макарова Л. И.  
Макашин С. А.  
Макеев М. С.  
Макиавели Н.  
Максимов А. М.  
Максимов С. В.  
Максимова В. А.  
Малакянц Ю. З.  
Малевиц К. С.  
Малей А. А.  
Мальковати Ф.  
Мальцева Т. В.  
Мандельштам О. Э.  
Мао Цзедун  
Марголин С. А.  
Марголис  
Марешаль М.  
Мариво П. де  
Маринова Ю. М.  
Маринони И. О.  
Мария Николаевна, великая княгиня  
Марков П. А.  
Маркович А.  
Маркс Г.  
Маркуччи Э.  
Мартинелли М.  
Мартон Н. С.  
Массалитинова В. О.  
Мацкин А. П.  
Маяковский В. В.  
Медведкин А. И.  
Межинский С. Б.  
Мейер А.  
Мейер Е. Е.  
Мейерхольд В. Э.  
Мейкшанс В.  
Мериме П.  
Метелица В. С.  
Мещанинов Ю. Н.  
Милашевский В. А.

- Мильдон В. И.  
 Минин Н. В.  
 Минина-Соколова Е. Н.  
 Миньер Ф.  
 Миньяна Ф.  
 Мирзалис И.  
 Миркович М. (*Мирковић М.*)  
 Миронова В. М.  
 Мирошкин А.  
 Мистер Анджело  
 Михайлин-Плавский С. И.  
 Михайлов Н. Н.  
 Михайлова-Лебедева А. М.  
 Михайловский Б. В.  
 Михаловский Я.  
 Мишулин С. В.  
 Млечин В.  
 Мозжевилов И.  
 Мокроусов А. Б.  
 Молнье Т.  
 Мольер (Поклен Ж.-Б.)  
 Мольченко Е. В.  
 Монтеверде П. А.  
 Морозов С. А.  
 Мрожек С.  
 Мунье Э.  
 Муратов Н. Е.  
 Мурусидзе Ц.  
 Мутафова С.  
 Муханов П. А.  
 Мюллер Х.  
 Мюссе А. де  
 Мякишева И. Д.  
  
 Н. К.  
 Н. Н. (см. *Назаров Н.С.*)  
 Надеждин Н. И.  
 Надточиев С. А.  
 Назаров И. Д.  
 Назаров Н. С., князь  
 Названов М. М.  
 Нарутто А.  
 Нарышкина Н. И., урожд. Кнорринг  
 Негри Дж.  
 Нейбер (Нойбер) Ф. К.  
 Некрасов В. О.  
 Некрасов Н. А.  
  
 Немешаева Т. И.  
 Немирович-Данченко В. И.  
 Немоляева С. В.  
 Никитин Л. А.  
 Никитина Е.  
 Николаев А. А.  
 Николай I, император  
 Николина Н. А.  
 Николова В. В.  
 Никулин С. К.  
 Новаковский М. Т.  
 Новосильцов Г. А.  
 Новосильцова В. В.  
 Новосильцова Е. А.  
 Новосильцова Е. В.  
 Новосильцова М. В.  
 Новосильцовы  
 Нордстрем И. А.  
  
 Обершт А.-М.  
 Овчинина И. А.  
 Овэс Л. С.  
 Огарев Н. П.  
 Олиферчук В. Н.  
 О'Нил Ю.  
 Орлов Д. А.  
 Орлов Н. А.  
 Орлов П. Г.  
 Орлова Е. Н., урожд. Раевская  
 Орлова Е. Н., урожд. Трубецкая  
 Орлова Т. Д.  
 Осинский Н.  
 Островский А. Н.  
 Островский М. Н.  
 Остроумова О. М.  
 Отрошенко В. О.  
 Охлопков Н. П.  
 Охлупин И. Л.  
  
 Павликовский Т.  
 Павлов В. А.  
 Павлов П. А.  
 Панаев И. И.  
 Панаева А. Я.  
 Панин В. Н.  
 Панков П. П.  
 Панов

- Панченко К. М.  
 Паско Ф.  
 Пастор-Сорокин И.  
 Пастуро М.  
 Пасуев А. С.  
 Пахомов Ю. А.  
 Пашич Ф. (*Пашић Ф.*)  
 Пашенко А. Ф.  
 Певцов И. Н.  
 Пенская Е. Н.  
 Перегудова Е. П.  
 Перовский А. А.  
 Песочинский Н. В.  
 Петренко А. В.  
 Петричич Й.  
 Петров (наст. Катаев) Е. П.  
 Петров Н. В.  
 Петрова Т.  
 Петрович С.  
 Петрово-Соловово А. В.  
 Петрово-Соловово Б. М.  
 Петрово-Соловово В. М.  
 Петрово-Соловово Е. В., урожд.  
     Сухова-Кобылина  
 Петрово-Соловово М. М.  
 Петрово-Соловово М. Ф.  
 Петрово-Соловово Н. М.  
 Петрово-Соловово С. А., урожд.  
     Щербатова  
 Петрово-Соловово Ф. М.  
 Петрушин В. И.  
 Петрушина Н. В.  
 Петрык Э.  
 Пецович М. (*Пецовић М.*)  
 Печаткина О. Н.  
 Пешкова В. Е.  
 Пикассо П.  
 Пикон-Валлен Б.  
 Пиранделло Л.  
 Писемский А. Ф.  
 Плавт Т. М.  
 Платонов М. М.  
 Плетнев В. Ф.  
 Плеша Б.  
 Плохотнюк Т. Г.  
 Погодин Д. М.  
 Погорельский А. (см. *Перовский А. А.*)  
 Пожаров А. А.  
 Польшкин А. М.  
 Поляков М. Д.  
 Поплавский Ю.  
 Попов А. Д.  
 Пореченков М. Е.  
 Портнов В. М.  
 Порфирий (Попов), архимандрит  
 Потапов А. Л.  
 Потемкин В. П.  
 Потехин А. А.  
 Поюровский Б. М.  
 Протазанов Я. А.  
 Прусаков Н. А.  
 Пузына К.  
 Пулизевич Й.  
 Пульхритудова Е. М.  
 Пушкин А. С.  
 Пыпин А. Н.  
 Пыпин Н. А.  
 Рабинович И. М.  
 Равикович А. Ю.  
 Рагозина М.  
 Радаков А. А.  
 Радзивилл, князь  
 Радлов Н. Э.  
 Радлов С. Э.  
 Разин С. Т.  
 Разумовский М. В.  
 Райков В. Ф.  
 Райт Дж.  
 Райхштейн Н. А.  
 Раkitин Ю. Л.  
 Рамазанов Н. А.  
 Расин Ж.  
 Раскольников Ф. Ф.  
 Рассадин С. Б.  
 Рахматуллин Р. Э.  
 Рашевская Н. С.  
 Ребрий С. Н.  
 Ревякин А. И.  
 Редько Е. Н.  
 Ренод Н.  
 Рерих Н. К.  
 Рецептер В. Э.

- Решимов М. А. (см. *Горожанский М. А.*)  
 Рипеллино А. М.  
 Риспаль Ж.  
 Риццони А. А.  
 Родионов Н. С.  
 Родницкий Р. Г.  
 Родченко А. М.  
 Розовский М. Г.  
 Рокотов Ф. С.  
 Романов В. А.  
 Романов Н. И.  
 Ромашин А. В.  
 Росси Л.  
 Россини Дж.  
 Ростопчина Е. П.  
 Ростопчины  
 Рудницкий К. Л.  
 Руф М. А.  
 Рыбкин О. А.  
 Рыжов К. И.  
 Рыжова В. Н.  
 Рымкевич Я. М.  
 Рябов О. А.  
  
 Саваренская О. С.  
 Савельева Е.  
 Савицкий Вл.  
 Садко (Блюм В. И.)  
 Садовский П. М.  
 Салиас де Турнемир Е. А., граф  
 Салиас де Турнемир Е. В., урожд.  
 Сухово-Кобылина, графиня  
 Салтыков М. Е. (см. *Салтыков-Щедрин М. Е.*)  
 Салтыков-Щедрин М. Е.  
 Самарины  
 Самойлов В. В.  
 Сарвин Д. В.  
 Саркисов В. Ю.  
 Саросек А. Д.  
 Сахаров И. В.  
 Сахновский В. Г.  
 Сашин-Никольский А. И.  
 Свево И.  
 Светин М. С.  
 Светловидов Н. А.  
  
 Свит А. В.  
 Святославский А. В.  
 Селезнев В. М.  
 Селезнева Е. О.  
 Селларс П.  
 Семенов С. Г.  
 Семеновский В. О.  
 Сервантес М.  
 Сергеев П. П.  
 Сергей (Любимов), протоиерей  
 Серзин С. Н.  
 Сибиряк Н. В.  
 Сиверт Т.  
 Сидорина Е. В.  
 Силина И.  
 Симич Н. (*Симић Н.*)  
 Симон-Диманш (Симон-Деманш) Л.  
 Симонова Е. П.  
 Синг Д.  
 Синяевский А. Д.  
 Сиренко И. М.  
 Скегина Н. М.  
 Скляревская И. Р.  
 Скорочкина О. Е.  
 Скотти М. И.  
 Скрынченко В. А.  
 Сликовский Р.  
 Словацкий Ю.  
 Смелянский А. М.  
 Смирнов Б. А.  
 Смирнов В. Б.  
 Смирнов Кр. А.  
 Смирнова Л. Н.  
 Смит Эмилия  
 Смолич Н. В.  
 Снопова Г. В.  
 Сноуден Э.  
 Соболев Т. Ю.  
 Собянин С. С.  
 Сокол М.  
 Соколинский Е. К.  
 Соколов Б. В.  
 Соколов П. Ф.  
 Соколова В.  
 Соколова Т. В.  
 Соловьев В. С.  
 Соловьев Н. А.

- Соловьева И. Н.  
 Соломин В. М.  
 Сопин А. О.  
 Сорочинский Э.  
 Спасский С. Д.  
 Ставровский С. Н.  
 Сталин И. В.  
 Станиславский К. С.  
 Станкович Б. (*Станковић Б.*)  
 Старосельская Н. Д.  
 Стеблов Е. Ю.  
 Стеклов В. А.  
 Степанова В. Ф.  
 Степау В.  
 Стефанов В.  
 Стопка А.  
 Стоянович Г.  
 Стравинский И. Ф.  
 Страхов М.  
 Страхов Н. Н.  
 Стрежнев К. С.  
 Стриндберг А.  
 Строганова Е. Н.  
 Стрункина Р. А.  
 Струтинская Е. И.  
 Стшелецкий З.  
 Судакова И. И.  
 Сумароков А. П.  
 Сумбатов-Южин А. И.  
 Сумин О. Ю.  
 Суперанская А. В.  
 Супо Ф.  
 Суриц Я. З.  
 Сурова Т.  
 Суровщикова-Петипа М. С.  
 Суслова А. П.  
 Сухово-Кобылин А. В.  
 Сухово-Кобылин В. А.  
 Сухово-Кобылина М. И., уродж.  
     Буглон де  
 Сухово-Кобылина М. И., уродж.  
     Шепелева  
 Сухово-Кобылина С. В.  
 Сухово-Кобылины  
 Суходольский А. Л.  
 Сухомлинов М. И.  
 Сушкевич Б. М.  
 Таиров А. Я.  
 Тарабукин Н. М.  
 Таранов М. А.  
 Тарасов П. П.  
 Тарасова И.  
 Тарасова Л.  
 Тарковская М. А.  
 Тарковский А. А.  
 Таркос К.  
 Таршиц Н. А.  
 Таскин В. А.  
 Темерин А. А.  
 Теннисон А.  
 Тепавац Б.  
 Терebeneв М. И.  
 Терехов А.  
 Тесье Э.  
 Тихомиров П. Е.  
 Тихоновец Т. Н.  
 Ткаченко А.  
 Товстоногов Г. А.  
 Тодорович Н. (*Тодоровић Н.*)  
 Тодорович С. (*Тодоровић С.*)  
 Толстой А. К.  
 Толстой Л. Н.  
 Толстой Ф. П.  
 Тольчева Т. (см. *Новосильцова Е. В.*)  
 Томашевский Б. В.  
 Трапшо А.  
 Тренькина Т. И.  
 Третьяков П. М.  
 Третьяков С. М.  
 Тропинин В. А.  
 Тростянецкий Г. Р.  
 Трофимов Н. Н.  
 Трофимова Ю. А.  
 Трубецкие  
 Трясоруков М. Н.  
 Тулинцев Б. В.  
 Тумилович К. Л.  
 Туниманов В. А.  
 Тур Евгений (наст. Салиас де  
     Турнемир Е. В.)  
 Тур Евгения (наст. Салиас де  
     Турнемир Е. В.)  
 Тургенев И. С.

Туркус Н. И.  
 Тынянов Ю. Н.  
 Тышлер А. Г.  
 Тютчев Ф. И.  
 Тяпкина Е. А.

Уайльд О.  
 Унковский Ю. М.  
 Утин Е. И.

Фаворский В. А.  
 Фальтан Ж. де, графиня  
 Фальтан И. де, граф  
 Фальтан (урожд. Вебер, Сухово-  
 Кобылина) Л. А. де, графиня  
 Фаризон С.  
 Февральский А. В.  
 Федоров В. Е.  
 Федоров В. Ф.  
 Федоров Н. Ф.  
 Федорова Е. В.  
 Федотов А. С.  
 Федотова А. А.  
 Федяхина Е. Г.  
 Феллини Ф.  
 Феман М.  
 Феоктистов Е. М.  
 Феоктистова С. А.  
 Фет А. А.  
 Филатов Н. Ф.  
 Филатова Ж.  
 Филимонов В. Н.  
 Филиппо Э. де  
 Филиппов Д. С.  
 Филиппов М. И.  
 Филиппов Т. И.  
 Филиппова Т.  
 Филипповский Г. Г.  
 Филлер В.  
 Фиртич Г. И.  
 Фисбах Ф.  
 Фишер К. А.  
 Флобер Г.  
 Флоренский П. А.  
 Фоменко П. Н.  
 Фонвизин Д. И.  
 Форнье Ж.

Фофанов К. М.  
 Фочкин О. В.  
 Фрадкин Л. З.  
 Франц Э.  
 Французов Д.  
 Фрейндлих А. Б.  
 Фриден А.  
 Фучик Ю.  
 Фэрбенкс Д.  
 Фюнес Л. де

Хабаров А. О.  
 Хабенский К. Ю.  
 Хаджинов Ю. В.  
 Хазов П.  
 Хан Ж.-П.  
 Ханзель И. А.  
 Хариков Ю. Ф.  
 Хахалкина А. Н.  
 Хейфец Л. Е.  
 Хмельняк М.  
 Хованский А. П.  
 Хомский П. О.  
 Хомяков А. С.  
 Хотинский И. Н.  
 Хоффманн Е.  
 Хржановский А. Ю.

Цесарец А.  
 Цивиньская И.  
 Циндрич П.  
 Циолковский К. Э.  
 Цицерон

Чаговец В. А.  
 Чапек К.  
 Чегодаева М. А.  
 Челкаев К.  
 Чепуров А. А.  
 Червеньский Б.  
 Черкесов М. Т.  
 Черневский С. А.  
 Черноземов К. Н.  
 Черный Саша (наст. Гликберг А. М.)  
 Черныш Н. К.  
 Чернышевский Н. Г.  
 Чертков В. Г.

- Чехов А. П.  
 Чехов М. А.  
 Чижова Е. С.  
 Чингисхан  
 Чичерин Б. Н.  
 Чолакова Г.  
 Чужкова А.  
 Чумаков Ю. Н.
- Шагал М.  
 Шанцев В. П.  
 Шварц Е. Л.  
 Шевелева А. К.  
 Шевцов А. И.  
 Шекспир У.  
 Шеллинг Ф.  
 Шендерова А. В.  
 Шепелев Н. Д.  
 Шепелева Е. П., урожд. Кречетникова  
 Шепелева С. И., в замужестве Жукова  
 Шепелевы  
 Шеркауи С.-Л.  
 Шиллер Ф.  
 Шимборский Я.  
 Широков А.  
 Шкловский В. Б.  
 Шмидт С. О.  
 Шнайдер Б. И.  
 Шокарев С. Ю.  
 Шопен Ф.  
 Шостакович Д. Д.  
 Шоу Б.  
 Шошич Д.  
 Шпилевский С. М.  
 Шпицер В.  
 Штокбант И. Р.  
 Шувалов И. Б.  
 Шумский С. В.
- Щедрин Н. (см. *Салтыков-Щедрин*  
*М. Е.*)  
 Щепаньский А.  
 Щепкин М. С.  
 Щербатов А. А.  
 Щербатов А. Г.  
 Щербатова В. А.  
 Щербатова М. А.
- Щербатова М. П., урожд. Муханова  
 Щербатова О. А.  
 Щербатова С. А.  
 Щербатова С. С., урожд. Апраксина  
 Щербатовы  
 Щербина Н. Ф.
- Эдельсон Е. Н.  
 Эйбоженко А. С.  
 Эйдлин Л. Д.  
 Эйзенштейн С. М.  
 Эйхенбаум Б. М.  
 Экстер А. А.  
 Элиот Т.  
 Энгельгардт С. В., урожд.  
 Новосильцова  
 Эпов Н. Н.  
 Эрасси М. С.  
 Эрдман Н. Р.  
 Эрин Б.  
 Эсхил  
 Эткиндр М. Г.  
 Эфрос А. В.  
 Эфрос Н. Е.
- Юзовский Ю. (И. И.)  
 Юнг К.  
 Юнге Е. Ф.  
 Юнисов М. В.  
 Юренев Р. Н.  
 Юрьев С. А.  
 Юрьев Ю. М.
- Яблонский Э. Г.  
 Якобсон Л. В.  
 Ямпольский И. Г.  
 Яновская Е. В.  
 Яровиков Т.  
 Ярхо В. Г.  
 Ястшембец-Козловский Ч.  
 Яшин С. И.
- Vabić L.  
 Badalić J.  
 Baltyn N.  
 Barbolini R.  
 Batašić N.

- Benešić J.  
 Błażewicz O.  
 Bołtuć-Staszewska I.  
  
 Cantarella R.  
 Chandeau R.  
 Cindrić P.  
 Craig E. G.  
  
 D. E.  
 Dechartre Ph.  
 Devaux P.  
 Dobrowolski A.  
 Dragman E.  
 Drawicz A.  
 Dupuy A.  
  
 Enes  
  
 Feman M.  
 Fik M.  
 Filler W.  
 Flaker A.  
 Fournier J.  
 Fredry A.  
 Frndić  
 Fülöp-Miller R.  
  
 Galea C.  
 Goldstein R. L.  
 Goupil A.  
 Gregor J.  
 Grčević M.  
 Grković M.  
 Grzymała-Siedlecki A.  
  
 Han J.-P.  
 Harari C.  
 Hećimović B.  
 Heilman R. B.  
 Hunter Fr. J.  
  
 Karpiński M.  
 Koenig J.  
 Konjković P.  
 Korzeniewski B.  
 Kotarbiński J.  
  
 Kovač S.  
 Krakowska J.  
 Krlež B.  
  
 Liburska L.  
 Livadić B.  
 Lo Gatto E.  
 Lutogniewski T.  
  
 Majewska A.  
 Malcovati F.  
 Marcucci E.  
 Marinoni H. A.  
 Mašliška I.  
 Medetti R.  
 Mestre J.-Ph.  
 Micaelo (Марголин С. А.)  
  
 NN. (см. *Кривенко В. С.*)  
  
 Očak I.  
 Orłowski W.  
  
 Panoff  
 Pascaud F.  
 Petričić J.  
 Petrović S.  
 Phelip G.  
 Pierron A.  
 Popławski J.  
 Puljizević J.  
  
 Quadri F.  
  
 Ripellino A. M.  
 Rymkiewicz M.  
  
 Sellars P.  
 Sivert T.  
 Słowacki J.  
 Smith J. L.  
 Soukhovo-Kobiline A. (см. *Сухово-Кобылин А. В.*)  
 Soukhovo-Kobyline A. (см. *Сухово-Кобылин А. В.*)  
 Soupault Ph.  
 Stojanović G.

Strehler G.  
Swift A.  
Szaniawski J.  
Szczepański A. J.  
Szejnert M.  
Szydłowska M.  
Szydłowski R.  
S. W.  
Śliwowski R.  
Šentija J.  
Šošić D.

Tepavac B.

Vojković P.

Walery  
Wirth A.  
Woycicki A.  
Wysińska E.

Zerilli F.  
Žeromski S.



## Сведения об авторах

**Варенцова Евгения Михайловна (1951–2023)** — филолог, заведующая отделом рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля (Государственный литературный музей — ГЛМ). Участник экспозиционных и издательских проектов ГЛМ; куратор юбилейной выставки «Картины прошедшего. К 200-летию со дня рождения А. В. Сухова-Кобылина» (ГЛМ, 2017). Сфера научных интересов — описание и публикация архивных материалов по истории русской литературы XIX–XX вв. Автор ряда публикаций, в том числе: Евгения Тур в воспоминаниях Евдокии Александровны Новосильцовой // Октябрь. 2016. № 11. С. 167–182 (совместно с Т. В. Соколовой, Т. Ю. Соболю); раздел «Рукописи. Документы» в альбоме-каталоге: Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея / сост. Т. Ю. Соболю, Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С. 107–159.

**Виноградова Татьяна Павловна** — кандидат технических наук, профессор Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ), руководитель Нижегородского регионального отделения Национального комитета Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС, Россия), почетный гражданин Нижнего Новгорода, многократный лауреат премии Нижнего Новгорода. Родственница Н. А. Добролюбова. Научные интересы: сохранение культурного наследия и механика твердых деформируемых тел. Автор публикаций и книг, в том числе: Нижегородская интеллигенция: Вокруг Н. А. Добролюбова. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1992; Нижегородские открытия. Код Шухова. Н. Новгород, 2013 (в соавторстве с С. Н. Авдеевым); Глазами очевидца. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года. Н. Новгород: Кварц, 2016; Царственно поставленный город. Нижний Новгород в старой открытке. Владимир: Посад, 2000. Является автором и ведущей популярной телевизионной программы «Нижегородская открытка» (ГТРК «Нижний Новгород»), в рамках которой создан телефильм «Я стою на мосту...» (2009 г.), посвященный А. В. Сухово-Кобылину. Награждена орденом Академической Пальмовой ветви.

**Войводиц Ясмина** (*Vojvodić, Jasmina*) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета (Хорватия). Сфера научных интересов: русская литература XIX в., творчество Н. В. Гоголя, театральное искусство, современная русская литература, литературная антропология, телесность, жест в литературе и искусстве. Автор монографий: *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Zagreb: Disput, 2006; *Tri tipa ruskog postmodernizma*. Zagreb: Disput, 2012; Неомифологизм в актуальной русской прозе. М.: Флинта, 2021. Редактор научных сборников по литературе и литературной антропологии; главный редактор журнала «Umjetnost riječi» («Искусство слова»); руководитель научного проекта «Ruske književne transformacije od 1990. do 2020» («Русские литературные трансформации 1990–2020 гг.»).

**Головчинер Валентина Егоровна** — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник кафедры русской литературы Томского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов: русская литература XIX–XXI вв., эпическая драма, трансформация и функционирование культурных моделей в литературе, поэтика авторских моделей в русской лирике и драме, комическое, неклассическая парадигма художественности и неклассическая парадигма в литературоведении. Автор монографий: *Эпический театр Евгения Шварца*. Томск: Изд-во ТГПУ, 1992; *Эпическая драма в русской литературе XX века*. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001; 2007; а также 200 научных статей. В этих работах дана трактовка эпической драмы как особого направления в русской литературе, впервые описаны ее трансформации в творчестве М. Горького, В. Маяковского, М. Булгакова, Н. Эрдмана, С. Третьякова, Л. Леонова, Е. Шварца, А. Вампилова, А. Гельмана, Г. Горина, В. Аксенова, М. Максимова, И. Бродского и др.

**Захаров Кирилл Михайлович** — доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского. Научные интересы: русская комедия, феномен игры, интертекстуальность русской драматургии, мифологические мотивы. Основные публикации последних лет: Мотивы игры в русской комедиографии XIX века. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2014; В ожидании игры. К вопросам поэтики русской драматургии XIX века // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2012. Т. 12. № 4. С. 58–61; Загадки художественного времени «Ревизора» // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2015. № 1.

С. 72–75; «Хлестаковствующий герой» на страницах русской комедии // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16. Вып. 3. С. 272–275; К поэтике русской реалистической комедии // Stephanos. 2016. № 2 (16). С. 114–118.

**Зубков Кирилл Юрьевич** — кандидат филологических наук, доцент факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и младший научный сотрудник Института русской литературы (ИРЛИ) РАН (Пушкинский Дом). Сфера научных интересов: история русской литературы; институт литературной критики в России XIX в.; история литературных премий; взаимодействие литературы и цензуры в русском обществе; социальные функции и рецепция литературных произведений. Основные публикации: «Молодая редакция» журнала «Москвитянин». Эстетика. Поэтика. Полемика. М.: Биосфера, 2012; *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 10: Материалы цензорской деятельности / подгот. текстов и примеч. К. Ю. Зубкова, В. А. Котельникова. СПб.: Наука, 2014. С. 288–416, 634–689; «Современник» против «Москвитянина»: литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015; Иван Грозный на русской сцене 1860-х гг.: репрезентация монархической власти и драматическая цензура // Цензура в России: история и современность: сб. науч. тр. Вып. 8. СПб.: РНБ, 2017. С. 91–111.

**Кириллов Андрей Александрович** — кандидат искусствоведения, историк театра и критик, эксперт театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит». Работал старшим научным сотрудником в Российском институте истории искусств (РИИИ) РАН и Министерства культуры РФ, Санкт-Петербург (1986–2014); преподавал в Европейском университете (Санкт-Петербург), Институте Петербурга, Санкт-Петербургском государственном институте культуры, Российском государственном институте сценических искусств, в Коннектикут-колледже (Connecticut College; New London, Connecticut, USA). Сфера научных интересов: история и теория русского театра XX в., творчество М. А. Чехова и В. Э. Мейерхольда. Автор ряда статей и публикаций, в том числе: Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 1992. С. 257–308; Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М.: АРТ, 2004. С. 495–516 (текст); 615–621 (сноски); «Идеальный» театр Михаила Чехова; Чехов играет Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 243–252; 253–262; Michael Chekhov and the Search for the 'Ideal'

Theatre // *New Theatre Quarterly*. 2006. Vol. 22. Iss. 3 (August). P. 227–234; *Du Système de Stanislavski à la Technique de jeu Tchekhovienne* // Mikhail Tchekhov / Michael Chekhov: De Moscou à Hollywood, Du theater au cinema. Montpellier: L'Entretemps, 2009. P. 29–36; *The Theatrical System of Michael Chekhov* // *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. Abingdon: Routledge, 2015. Ch 2. P. 40–56. Соредактор первого англоязычного издания автобиографической прозы М. Чехова: *Chekhov M. The Path of the Actor* / A. Kirillov, B. Merlin (eds). Abingdon: Routledge, 2005.

**Клементьева Екатерина Борисовна** — искусствовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела живописи XVIII — первой половины XIX в. Государственной Третьяковской галереи, хранитель фонда живописи первой половины XIX в. Сфера научных интересов: отечественное искусство XVIII–XIX вв., художественные связи России и других стран, творчество малоизвестных мастеров, культура русской усадьбы. В числе последних публикаций: Орест Кипренский. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016 (серия «Художник в Третьяковской галерее»); Ж. Л. Монье в Лондоне. К вопросу изучения творческой биографии художника // Третьяковские чтения — 2017: материалы отчетной науч. конф. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 71–85; Жизнь и творчество художника Льва Степановича Игорева // Третьяковские чтения — 2018: материалы отчетной науч. конф. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 121–133; Василий Тропинин. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020 (серия «Художник в Третьяковской галерее»); Произведения С. В. Сухово-Кобылиной в собрании Государственного литературного музея // Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова; отв. ред. Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С. 441–446.

**Коршунова Наталья Александровна** — кандидат искусствоведения, историк балета, старший научный сотрудник сектора театра Отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания (с 2010 г.). Сфера научных интересов: история отечественного и зарубежного хореографического искусства, балетный театр и балетная критика конца XIX — начала XX в. Основные публикации: Забытые спектакли. Переписка Л. В. Якобсона и его сотрудников с Б. В. Асафьевым (1935–1946) / публ., вступ. ст. и коммент. Н. А. Коршуновой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 629–662; Наталия Глан: ра-

бота в Камерном театре // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра: сб. материалов междунар. науч. конф., посвященной 100-летию Камерного театра. 16–18 декабря 2014 г. / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 295–306; В. А. Теляковский и реформы в московском балете начала XX века // В. А. Теляковский и русский театр на рубеже XIX–XX веков: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф., посвященной 155-летию последнего директора Императорских театров В. А. Теляковского (1860–1924). М.: ГЦТМ, 2016. С. 59–64; Мысль о танце: критика и московский балет начала XX века. СПб.: Реноме, 2019; Почему балет падает? (Размышления критиков о кризисе балета начала XX века) // Хореографическое искусство: вопросы образования и пути развития: сб. материалов науч.-практ. конф. Вып. 1. М.: Изд-во «Спутник+», 2020. С. 22–32.

**Купцова Ольга Николаевна** — филолог, историк театра, кандидат филологических наук; доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова; старший научный сотрудник сектора театра Государственного института искусствознания (ГИИ) Министерства культуры РФ, профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Сфера научных интересов: история русской драмы и театра, драматургия А. Н. Островского, история театральной критики и театроведения, русско-европейские театральные связи, русская усадебная культура. Автор монографии: Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2008 (совместно с Е. Е. Дмитриевой), а также статьи: Система именования персонажей «Дела» А. В. Сухова-Кобылина и традиции *jeux d'esprit* // Литературоведческий сборник. Вып. 55–56: Актуальные проблемы филологии: материалы междунар. науч. конф., г. Донецк, 24 мая 2016 г. Донецк: ДонНУ, 2016. С. 98–108.

**Лаппо Ирина Семеновна** — доктор филологических наук, научный сотрудник кафедры современной польской литературы и культуры Института польской филологии Университета Марии Кюри-Склодовской (Люблин, Польша); переводчик; в 2014–2018 гг. литературный редактор журнала «Новая Польша». Сфера научных интересов: театроведение, этнолингвистика, теория и практика перевода. Статьи печатались в журналах «Dialog», «Teatr», «Pamiętnik Teatralny». Автор монографий: *Mrożek à la russe. Teatralna recepcja dramaturgii Sławomira Mrożka w rosyjskim kręgu językowo-kulturowym* (Мрожек *à la russe*. Театральная жизнь драматургии Славомира Мрожека в русском культурно-языковом кругу). Lublin:

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2007; Teatr Czechowa w Polsce (Театр Чехова в Польше). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.

**Мильдон Валерий Ильич** — доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии (ВГИК) им. С. А. Герасимова. Автор почти 300 статей по вопросам философии, эстетики, культурологии, русской и западноевропейской литературы и 14 книг, в числе которых следующие: Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992; Идея аналогий в художественном плане «Фауста» Гете (Поэтика театральности). М.: ВГИК, 1999; Эстетика Гоголя. М.: ВГИК, 1998; Вершины русской драмы. М.: МГУ, 2002; Философия русской драмы. Мир Островского. М.: РОССПЭН, 2007; Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007; Каллиопа, или О творчестве. М.: РОССПЭН, 2009; Вся Россия — наш сад. Русская литература как одна книга. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013; Эдип и Фауст. К теории культуры. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

**Мокроусов Алексей Борисович** — литературный и художественный критик, редактор «Московского книжного журнала». Сфера профессиональных интересов: С. П. Дягилев и «Русские сезоны»; литература и искусство русской эмиграции 1920–1930-х годов; европейская культура рубежа XIX–XX вв.; современное изобразительное и театральное искусство; Ап. А. Григорьев. Среди публикаций следующие: «Поклонение, столь мало похожее на любовь...» Марсель Пруст и «Числа» // Сборник радова Факултета драмских уместности: Часойис Института за йозориште, филм, радио и телевизију: 13–14 / гл. уредник Ениса Успенски. Београд: Чигоја штампа, 2008. С. 229–242; Деньги и искусство между Востоком и Западом: С. П. Дягилев. Материалы к биографии. 1902–1926 // Теория моды. 2010. № 15. С. 167–204; Маяковский и Дягилев. Поэт и сотрудники «Русского балета» // Сборник матице српске за славистику. № 95. Београд: Нови Сад, 2019. С. 225–236; Между визами: Маяковский и Дягилев. Поэт в кругу сотрудников «Русского балета» // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения поэта. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 331–340.

**Орлова Татьяна Дмитриевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики Белорусского государственного университета (БГУ), театральная критик. Автор книг по

театральному искусству, в том числе: Театральная журналистика. Теория и практика: в 2 ч. Минск: БГУ, 2001–2002; Музыкальная журналистика. Минск: Современные знания, 2007; История театра в вольном изложении. Минск: Медисонт, 2010; Театральная критика нового времени. Минск: Літаратура і Мастацтва, 2010.

**Пастор-Сорокин Изабель** (*Pastor-Sorokine, Isabelle*) — театровед и киновед; специалист по истории русского и советского театра, грузинского кино. Старший научный сотрудник Национального центра научных исследований (НЦНИ) Франции (Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS), Центра гуманитарных и общественных наук Париж Север (Maison des Sciences de l'Homme (MSH) Paris Nord); преподаватель русского языка в Университете Париж-1 Пантеон-Сорбонна (кафедра международных отношений). Автор статей о театре А. В. Сухова-Кобылина: «La Mort de Tarelkin» de Suhovo-Kobylin. Radioscopie de quelques mises en scène // Slovo: Revue du Centre d'Etudes Russes et Soviétiques. Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO). Vol. 6: Théâtre et dramaturgie. 1984. P. 19–41; Цирк и мюзик-холл в советском театре (1919–1924) // Киноведческие записки. Вып. 7. М.: ВНИИК, 1990. С. 48–55.

**Пасуев Алексей Сергеевич** — историк театра, театральный критик; преподаватель Балтийского института экологии, политики и права (БИЭПП), Санкт-Петербург, Балтийского института иностранных языков и межкультурного сотрудничества (БИИЯМС), Санкт-Петербург, Института телевидения, бизнеса и дизайна (ИТиД), Санкт-Петербург. Эксперт премий «Золотая маска», «Золотой софит», «Театры Петербурга — детям». Автор ряда публикаций, в том числе: Метаморфозы «монодрамы»: МХАТ 2-й и новый тип режиссёрской структуры спектакля // ТЕАТРЪ: Russian Theatre Past and Present. 2001. Vol. 2. P. 30–58.

**Патапенко Светлана Николаевна** — театровед, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Вологодского государственного университета. Сфера научных интересов: вопросы теории и истории драмы, сценической интерпретации пьес. Автор ряда статей о классической и современной драматургии, ее театральном прочтении, среди которых следующие: «Вишневый сад» как диагноз (постановки пьесы А. П. Чехова в вологодских театрах на рубеже XX–XXI веков) // Вестник Череповецкого гос. ун-та. 2015. № 3 (64). С. 80–82; Тема ревизии в комедиях Н. В. Гоголя «Ревизор» и В. В. Маяковского «Баня» // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам междунар. науч. конф. М.; Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2015. С. 196–201; Античный след в комедии Н. В. Гоголя

«Ревизор» // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. по материалам междунар. науч. конф. М.; Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2016. С. 28–34; Произведения В. И. Белова на экране // Литература в школе. 2017. № 9. С. 23–26; Театральные опыты Николая Остолопова // Homo ludens в европейской культуре: Шекспир и современность / Monographia pod redakcją Olgi Antsyferovej i Ludmiły Mnich. Siedlce: Wudawnictwo Naukowe IKR [i]BL, 2018 (серия «Colloquia litteraria sedlcensia». Т. 27). С. 73–84.

**Пенская Елена Наумовна** — филолог, доктор филологических наук, ординарный профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Сфера научных интересов: русский и европейский театр XVIII–XXI вв., компаративные исследования, история идей, культура андеграунда, второй авангард, творчество А. К. Толстого и А. В. Сухово-Кобылина. Автор монографии: Проблемы альтернативных путей в русской литературе: поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухово-Кобылина. М.: Carte Blanche, 2000; статей и публикаций, посвященных творчеству А. В. Сухово-Кобылина в российском и европейском социокультурном контексте XIX–XX вв. (см. подробнее приложение 1 в данном издании). Организатор конференции «Театр А. В. Сухово-Кобылина: зеркало исторических катастроф. К 200-летию со дня рождения драматурга» (2017). Участник книжного проекта и автор статьи: Семейные и творческие миры драматурга А. В. Сухово-Кобылина в контексте XX века // Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова; отв. ред. Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»). С. 17–68.

**Пикон-Валлен Беатрис** (*Picon-Vallin, Béatrice*) — театровед, специалист по русскому театру; почетный ведущий исследователь Национального центра научных исследований (Centre National de la Recherche Scientifique — CNRS, Франция), экс-профессор Высшей национальной консерватории драматического искусства (Conservatoire national supérieur d'art dramatique — CNSAD, Франция). Сфера научных интересов: русская и европейская режиссура и актерское искусство XX–XXI вв., связи западного и восточного театра в XX–XXI вв., взаимодействие театра с другими искусствами (кино и видео). Автор книг о В. Мейерхольде: Meyerhold. Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du spectacle. Série *Les Voies de la création théâtrale*. 1990. Vol. 17; о Ю. Любимове и Таганке: Lioubimov.

La Taganka. Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du spectacle. Série *Les Voies de la création théâtrale*. 1997. Vol. 20; o Быто: Butô(s). Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du spectacle. Série *Spectacles, histoire, société*, 2002; Театр дю Солей. Полвека истории (Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années. Arles: Actes Sud, 2014); Документальный театр (Les théâtres documentaires. Montpellier: Éditions Deuxième époque, 2019) и др.

**Родионова Анна Евгеньевна** — кандидат философских наук, заведующая сектором хранения и учета фондов отдела рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ), преподаватель Гуманитарного колледжа Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Занимается вопросами сохранности архивных фондов. Автор публикаций и участник изданий по вопросам истории печатной графики, фотографии, дворянских усадеб и их владельцев: Дагеротип в России. Собрание Российской государственной библиотеки: [сводный каталог]. Т. 5 / авт.-сост. А. Е. Родионова, О. Л. Соломина. СПб.: РОСФОТО, 2017; Дворянская усадьба в живописи и фотографиях (по документам отдела рукописей РГБ) // Румянцевские чтения — 2019: материалы междунар. науч.-практ. конф. (23–24 апреля 2019 г.). Ч. 2. М.: Пашков дом, 2019. С. 351–356; Семейные документы Сухова-Кобылиных в фондах отдела рукописей Российской государственной библиотеки // Румянцевские чтения — 2020: материалы междунар. науч.-практ. конф. (21–24 апреля 2020 г.). М.: Пашков дом, 2020. Т. 2. С. 236–244; Архив и библиотека Л. П. Жуковской в фондах отдела рукописей Российской государственной библиотеки // Православный Палестинский сборник. Вып. 118. М.: Индрик, 2020. С. 462–466.

**Соколинский Евгений Кириллович** — доктор педагогических наук, критик, театровед, библиограф; заслуженный работник культуры РФ. Область научных интересов: национальная библиография, ретроспективные сводные каталоги и библиографические указатели, история русской эмиграции, история русского театра и драматургии. Автор более 800 публикаций, в том числе книг: А. В. Сухова-Кобылин: библиографический указатель о жизни и творчестве писателя, постановках трилогии. СПб.: Гиперион, 2001; Гротеск в театре и А. В. Сухова-Кобылин. СПб.: Изд. авт., 2012.

**Соколова Татьяна Виленовна** — филолог, исследователь, редактор. Сфера научных интересов: историко-литературные реконструкции, музейные и архивные материалы как источник для изучения русской литературы XIX в. Консультант юбилейной выставки «Картины про-

шедшего. К 200-летию со дня рождения А. В. Сухова-Кобылина» (Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля (Государственный литературный музей — ГЛМ), 2017). Участник книжного проекта: Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог / сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова; отв. ред. Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021 (серия «Коллекции Государственного литературного музея»); в том же издании — автор статьи «Фонд А. В. Сухова-Кобылина в ГЛМ: опыт архивной реконструкции» (с. 69–105). Автор статей и публикаций по истории русской литературы, преимущественно XIX в., в том числе связанных с архивным наследием семьи Сухова-Кобылиных: Евгения Тур в воспоминаниях Евдокии Александровны Новосильцовой // Октябрь. 2016. № 11. С. 167–182 (совместно с Е. М. Варенцовой, Т. Ю. Соболев); Портрет Полины Виардо работы П. Ф. Соколова в собрании ГЛМ: к истории бытования в XX веке // Спасский вестник. Вып. 27. Орел: Голос-Пресс, 2020. С. 248–258.

**Сопин Артем Олегович** — киновед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино Института филологии и истории (ИФиИ) РГГУ, член редколлегии и сотрудник редакции журнала «Киноведческие записки» и издательства «Эйзенштейн-центра», участник Гильдии киноведов и кинокритиков РФ. Автор статей и публикаций по истории советского кино 1920–1950-х годов в журналах «Киноведческие записки», «Сеанс» и др.

**Струтинская Елена Ивановна** — историк театра, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора изучения и публикации театрального наследия В. Э. Мейерхольда Государственного института искусствознания. Автор монографий: Искания художников театра. Петербург — Петроград — Ленинград. 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998; Художники Малого театра. XX век. М.: Малый театр, 2014. Автор статей и публикаций по истории театра и сценографии (в частности, о творчестве художников Ю. П. Анненкова, А. Я. Головина, В. В. Дмитриева, Н. К. Калмакова, В. Д. Поленова и др.), куратор выставок, составитель каталогов и автор вступительных статей: Камерный театр и его художники. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014; Владимир Дмитриев. Живопись и театр. М.: Московский театр «Мастерская Петра Фоменко», 2020.

**Фомин Дмитрий Владимирович** — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Российской государственной библиотеки (РГБ) и Научно-исследовательского института теории и истории изо-

бразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ). Основная сфера научных интересов — книжное оформительское искусство XX в. Автор монографий: Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М.: Пашков дом, 2015; Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот. СПб.: Вита Нова, 2011 (в соавторстве с Л. С. Кудрявцевой); текстовой части (в соавторстве с Е. Ф. Пиггот) альбома: Книга для детей. 1881–1939. Из коллекции А. Лурье. М.: Улей; Самолет, 2009, а также ряда статей по вопросам книжной графики, истории журналистики, русско-немецких культурных связей.

**Хахалкина Анастасия Николаевна** — историк театра, научный референт (помощник ученого секретаря) Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: русский драматический театр второй половины XX в., режиссура П. Н. Фоменко, современный театральный процесс. Среди публикаций: «Смерть Тарелкина» П. Н. Фоменко (1966): первый спектакль в условиях мастерской // *Художественное образование и наука*. 2019. № 1 (18). С. 84–92; *Фоменко П. Н.* «Самое интересное и важное — люди» / публ., вступ. ст. и коммент. А. Н. Хахалкиной // *Экран и сцена*. 2020. 9 апреля. С. 8–9.

АНГЛ. АННОТ.